

# LITERATURA E HISTÓRIA

Actas do VIII Encontro  
da Associação Portuguesa  
de Estudos Anglo-Americanos

COIMBRA — 1987

## FICÇÃO E REALIDADE

MARGARIDA LOSA

Faculdade de Letras  
Universidade do Porto

Se nos reportarmos àquele tempo das nossas vidas em que fabricamos ficção com maior frequência (ou se não com maior frequência, pelo menos com maior candura), isto é, se nos reportarmos à nossa infância, lembrarmos-nos-emos que há dois tipos principais de *fazer de conta*: aquele em que imaginamos que somos pessoas nossas conhecidas (o pai, a mãe, a professora, o médico) e encenamos algumas das coisas que tivemos ocasião de observar que essas pessoas fazem; e um outro tipo, aquele em que imaginamos situações realizadas de preferência por personagens remotas relativamente ao nosso quotidiano, em cenários exóticos ou fantásticos. Uma vez brinca-se «às casinhas,» outra «à procura do tesouro». Como toda a criança que se preza de brincar ao *faz de conta* sabe, o que interessa nessas brincadeiras é a relação que se estabelece entre ela própria e os outros, sejam esses outros figurados através de bonecos e brinquedos com que ela brinca sozinha, ou personificados por outras crianças quando está acompanhada. E eu diria também que nessas ficções infantis, sejam elas realistas ou fantásticas, há duas grandes áreas temáticas que são geralmente contempladas, relacionando-se entre si dos modos mais variados: a área a que eu chamaria a das relações afectivas de partilha; e a área a que eu chamaria a das relações agressivas do exercício do poder. Com efeito, eu diria que as crianças não brincam ao *fazer de conta* por brincar, ou sequer da mesma maneira lúdica que brincam às escondidas ou jogam à bola: o *fazer de conta* serve para investigar, testar, contestar, expurgar ou sublimar os modos como elas próprias se vão conseguindo relacionar com o mundo exterior, um mundo povoado de pessoas e objectos tão frequentemente portadores de uma fantástica capacidade de seduzir e/ou agredir.

\* \* \*

Talvez por estes exemplos se compreenda já o primeiro ponto onde quero chegar: as ficções ditas realistas e as ficções ditas fantásticas têm ambas a ver com a mesma realidade, a das relações entre o sujeito efabulador e o mundo, assim como ambas recorrem a um processo idêntico de deslocação, aquele que leva à encenação imaginária de um qualquer *faz de conta*, capa protectora da realidade interior intrigante ou angustiante que procura libertar-se. Portanto há uma realidade vivida pelo sujeito efabulador a que a ficção se reporta de maneira sempre mais ou menos desviada. Neste sentido poder-se-á dizer que realidade e ficção são a frente e o verso da mesma medalha, o cru e o cozinhado da mesma matéria prima, e que não tem qualquer utilidade distinguirmos ficções fantásticas. Ambas incluem os dois elementos básicos: a realidade vivida pelo sujeito e a efabulação com que esse sujeito a encobre.

\* \* \*

Ao querermos distinguir entre ficções realistas e ficções fantásticas não estamos a querer fazê-lo, porém, com base no material utilizado nem na forma que esse material assume, mas sim no efeito provocado no receptor da ficção. Aí, estamos convencidos, há diferenças a considerar. Antes, porém, de tentarmos estabelecer algumas possíveis diferenças de funcionamento entre as ficções ditas realistas e as ditas fantásticas, gostaria de introduzir uma reflexão prévia acerca da função das ficções literárias em geral produzidas por adultos. Sintetizando ideias muito conhecidas, tem-se afirmado ao longo dos tempos que a arte, incluindo a da literatura, *imita, harmoniza e também purga* (Aristóteles); ou *deleita, ensina e comove* (*delectare, docere et movere*, conforme a Retórica renascentista); ou, numa recente reformulação de Hans Robert Jauss, é produtora dum efeito de prazer (o denominado prazer estético) que poderemos subdividir em *poiesis, aesthesis e catharsis*. Por outras palavras, o objecto artístico ao expressar e harmonizar, num determinado material de suporte (o texto escrito, por exemplo), o material anímico seleccionado pelo sujeito produtor confere prazer a este último (*poiesis*); esse mesmo objecto artístico ao permitir à pessoa que o vai usufruir identificar o que o inspirou e contemplar o modo como essa fonte foi harmonizada confere prazer ao destinatário da obra da arte (*aesthesis*); e, finalmente, se há conflitos representados e intensificados no objecto artístico, este poderá proporcionar um reviver libertador de conflitos semelhantes por parte do usufruidor da obra, proporcionando-lhe o prazer que advém de uma libertação de

matéria até aí reprimida, reconciliando o destinatário com a realidade (*catharsis*).

A *ficção narrativa* pode desempenhar todas estas funções. A mais importante para nós, neste momento, é a da *catarse*. Só que, por catarse, podem entender-se coisas diferentes. Na esteira de Aristóteles tem-se entendido que a catarse, ao purgar o sujeito usufruidor da obra, o conduz a uma calma interior que faz com que ele se sinta reconciliado com o mundo. É, sem dúvida, uma das consequências possíveis do processo catártico. Há, porém, uma outra consequência possível: ao purgar-se da matéria reprimida e inibitória que trazia dentro de si, o sujeito usufruidor da obra renova a sua energia anímica a ponto de se sentir de novo capaz de lutar no e até contra o mundo. A função catártica, a nosso ver (e aqui polemizo não só com Jauss mas também, em parte, com a leitura que fiz de alguns textos teóricos de Adorno e Marcuse sobre o assunto) não tem necessariamente de ser conservadora.

Recapitulando: o material narrativo que preexiste à concretização artística de cada obra singular, não aspira apenas a ver-se desvendado altruisticamente («imitando» e «ensinando»); ou a servir para que o receptor se identifique narcisicamente («imitando» e «deleitando») ou contemple distanciadamente («imitando» e harmonizando) - embora todas estas funções sejam portadoras de prazer em si mesmas e susceptíveis de, por isso, serem acusadas de provocar efeitos de reconciliação com o mundo. O material narrativo é portador de conflitos, os conflitos que caracterizam as relações entre o sujeito e mundo, e esse conflitos aspiram a ser resolvidos. É no modo como o texto trata a resolução dos conflitos que podem residir os diferentes efeitos de catarse, no sentido lato que escolhemos dar ao termo. O maior *poder* da ficção reside, a nosso ver, não na sua capacidade de imitar, deleitar e ensinar, mas de *agitar* e *modificar* ((co)mover, purgar) o sujeito receptor. Pelo facto de se movimentar no mundo do imaginário (ficção) a arte não é inócua. A arte da ficção narrativa, em particular, seja em livro, em palco, em filme ou em banda sonora, afecta particularmente os seus usufruidores, caso haja identificação, transferência e catarse. Se assim não fosse não teriam existido, por certo, ao longo da história tantos casos de proibição de romances, peças de teatro e filmes. Mais do que a sua possível capacidade informativa e reveladora, as autoridades temem a capacidade de sedução e conversão da arte.

\* \* \*

O livro de Hans-Robert Jauss, acabado de referir acima, e que é, nomeadamente, *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics* (Min-

neapolis; U of Minnesota P, 1982) é, em parte, uma polémica contra a *estética da negatividade* de Theodore Adorno. Jauss pretende fazer a apologia da arte dita afirmativa que, diz ele, é a grande maioria da arte produzida ao longo da história. Adorno, pelo contrário, centrando-se em grande parte no contexto da modernidade, defenderia sobretudo a arte contestária, a arte capaz de se opor às evidências do real ainda que apenas devido à relativa imunidade que lhe advém do seu próprio estatuto de fictividade. Para Adorno a verdadeira arte é aquela que vive da diferença entre o real observado (inescapável) e o real desejado (inexistente). Na tensão entre as duas vertentes do sujeito histórico, sempre enraizado e sempre ansioso de libertação é que a arte instalaria os seus arraiais. Já fora assim no tempo dos heróis homéricos e assim continuava a ser na arte de pós-Auschwitz.

Embora a posição de Jauss possa ser compreendida (medievalista como é à partida) no contexto de querer salvar a arte e a literatura, particularmente a idealizante e apologética, do azedume algo misantrópico de Adorno, a verdade é que ele também parece desperdiçar precisamente aquilo que, a nosso ver, era o mais importante e inovador na teoria de Adorno: a ideia de que há uma dialéctica, uma tensão, um conflito, entre o mundo em que se movimenta a arte e o mundo em que se movimenta o real, precisamente porque a arte é indissociável da realidade mas não é (essa) realidade. Em termos freudianos, cujo conteúdo não foi com certeza alheio às formulações de Adorno, há uma dialéctica entre o princípio do prazer e o princípio da realidade. A arte nega a realidade negadora do prazer. Mas simultaneamente não pode ignorar a realidade (sob pena de inoperância estética), porque não há prazer fora da realidade.

Encurtando um tema muito vasto, já que o que aqui nos detém é a possível distinção entre ficções realistas e ficções fantásticas a nível do seu funcionamento pragmático, gostaria apenas de deixar a ideia de que me parece particularmente pobre o modo como Jauss define catarse no seu livro, já que para ele catarse seria sobretudo a capacidade que a arte tem de reconciliar o sujeito com o mundo, levando-o a aceitar (acomodar-se?) à realidade apesar das insuficiências desta. A verdade, pois, é que a catarse pode ter um efeito bem diverso. Como no tratamento psicanalítico, a cura que se segue ao tratamento pode não implicar uma reconciliação do sujeito com o mundo tal como ele está, antes sim uma reconciliação do sujeito consigo próprio (e com as suas carências), também a ficção pode, portanto, reconciliar o leitor (espectador ou ouvinte) consigo mesmo, confirmando--o na justeza das suas insatisfações e aspirações de mudança e libertando--o para a luta no seio da realidade insatisfatória. Por outro lado, o que havia de inovador na teoria dialéctica de Adorno era a ideia de que o texto obtém um resultado estético que é

distinto daquilo que esse texto nomeia, assim como do seu contrário, sendo antes uma síntese criada pelo leitor a partir dessas duas componentes. Adorno mostra-se céptico acerca da possibilidade de determinar qual seja essa síntese obtida aquando do usufruto da obra, já que ela varia com o tempo, o lugar, as idiosincrasias históricas, culturais e temperamentais do usufruidor. <sup>(1)</sup> A nossa opinião é que a consciência das existências dessas dificuldades não nos deve impedir de aprofundar o fenómeno do *efeito de leitura*, em todas as vertentes em que ele possa ser observado, testado e teorizado. <sup>(2)</sup> Como Sartre também expôs em *Qu'est-ce que la Littérature?*, ao nomear que seja uma determinada realidade o texto já está a contribuir para a sua superação. <sup>(3)</sup> Assim, ao nomear o desespero (diz agora Camus), o texto já está a solicitar a sua negação <sup>(4)</sup>; caberá, portanto ao leitor, dizemos nós, gerir a expressão (realista) do desespero contida no texto e a solicitação (romântica, idealista) de abolição desse desespero que a publicitação dessa mesma expressão pretende significar. E o mesmo se aplicará, evidentemente, ao texto que nomeia não o desespero mas a satisfação ou a autocongratulação. Ao nomear a utopia, o escritor põe-na em risco: contribui para que ela seja examinada, usufruída, eventualmente superada, nomeadamente ao ser confrontada com o mundo distópico. A seriedade idealista da utopia fica sujeita a ser negada satiricamente ao ser posta em confronto com o mundo real.

---

<sup>(1)</sup> Theodore Adorno, *Théorie Esthétique* (Frankfurt-am-Main, 1970; Paris: Klincksieck, 1974), especialmente capítulos X e XII, «Para uma Teoria da Obra de Arte» e «Sociedade», respectivamente.

<sup>(2)</sup> As várias vertentes deste tipo de estudo continuam produzindo um número infundável de trabalhos. Há a vertente fenomenológica representada, por exemplo, por Wolfgang Iser em *The Act of Reading* (Munique, 1976; Baltimore: J. Hopkins UP, 1978) e a vertente historicista representada por Hans Robert Jauss em *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics* (Munique, 1977; Minneapolis: U of Minnesota P, 1982) e a vertente psicanalítica representada por Norman Holland em *The Dynamics of Literary Response* (Nova Iorque: Oxford UP, 1968), para não falar nas vertentes sociológicas, retoricistas, semióticas e outras, amplamente representadas, tudo confluindo actualmente para uma área genericamente designada por hermenêutica. As obras referidas são as que mais me fascinaram, além da leitura sempre produtiva da *Obra Aberta* de Umberto Eco, assim como de outros textos subsequentes, alguns dos quais reunidos em inglês no livro *The Role of the Reader* (Bloomington: Indiana UP, 1979). Para amplas bibliografias discriminadas e comentadas, vejam-se as antologias organizadas por Jane P. Tompkins, *Reader-Response Criticism* (Baltimore: J. Hopkins UP, 1989) e por Susan Suleiman e I. Crosman, *The Reader in the Text* (Princeton UP, 1980).

<sup>(3)</sup> *Qu'est-ce que la Littérature?* (Paris: Gallimard, 1948).

<sup>(4)</sup> «Art et Révolution» (1952). Incluído em tradução inglesa em *Writers and Politics: A Partisan Review Reader*, eds. Edith Kurzweil e W Phillips (Boston: Routledge & K. Paul, 1983).

Assim também, diz Marcuse, quando a revolução é o tema da obra de arte, ela já se está a dispor a ser questionada e superada por poder não corresponder às carências do ser humano, ou por poder corresponder ao que dela se esperava em matéria de ruptura com o passado<sup>(5)</sup>. É neste sentido que a nosso ver se deve entender o poder da arte em modificar o sujeito: a ficção narrativa ao ser produzida equacionou, de um modo ou de outro, a realidade observada com o mundo interior (o mundo do desejo) do escritor. O resultado disso é, por seu turno, posto em confronto com a realidade observada e o mundo interior do leitor. O total prazer estético (capaz de sublimar carências ou capaz de libertar novas energias anímicas) é aquele que advém do facto de ter havido identificação, transferência e catarse. A catarse, neste sentido lato, é tão só a resolução final de todo um processo activo de leitura participada ou, como também se tem dito, co-criadora do próprio produto estético.

\* \* \*

Regressemos, pois, à possível distinção entre *ficções realistas* e *ficções imaginárias* (frase esta última que soa, *et pour cause*, a pleonasma). No seu livro *O Romance das Origens e as Origens do Romance*, Marthe Robert refere a distinção entre duas maneiras principais de fabricar narrativas e romances, ressaltando o facto evidente de não haver fronteiras precisas ou intransponíveis entre essas duas maneiras. Uma é a abarcar as ficções que se assumem como tal, expondo abertamente a sua essência fingidora, de serem um *fazer de conta*, ou de serem um *como se*. A outra, mais rebuscada e mais fingidora ainda, é aquela que esconde o seu estatuto de ficção, fazendo passar o faz de conta por relato verdadeiro, escondendo o *como se*. <sup>(6)</sup> (Assim, por exemplo, o narrador realista diz que encontrou a confissão do seu herói uma garrafa deitada ao mar; ou esconde-se por detrás das suas personagens, deixando que elas se apresentem directamente uma vez estabelecidas as coordenadas «exactas» do seu tempo e do seu lugar, no mundo da realidade histórica e geográfica cuja existência o leitor poderá comprovar). Assim, diz Marthe Robert (na esteira, aliás, de muita teorização estruturalista sobre o assunto), a literatura realista finge duplamente: finge que o fingido é verdadeiro.

---

<sup>(5)</sup> Herbert Marcuse, *The Aesthetic Dimension* (Munich, 1977; Boston: Beacon P, 1978) 13-4.

<sup>(6)</sup> Marthe Robert, *Roman des Origines et Origines du Roman* (Paris: Gallimard, 1972), especialmente a primeira parte, «Le Genre Indéfini»..

Esta formulação aparenta esquecer, porém, o facto de que o «fingido» era, ele próprio, o verdadeiro disfarçado. E o que acontece então quando o verdadeiro se disfarça de verdadeiro?

Não pode ser posta em dúvida a possibilidade de um reencontro entre a realidade que despoletou a necessidade de fazer a ficção, e a realidade que é utilizada para dar corpo e expressão a essa necessidade. Tanto assim que o escritor pode (caso não necessite de disfarçar a verdade) ser um fiel relator das suas vivências pessoais, sob forma de romance. Mas também pode dar-se o caso de que haja uma grande distância entre a realidade que despoletou a criação da obra e aquela realidade que nela afirma espelhar-se, já para não falar de uma terceira realidade (igualmente presente na mente do autor), nomeadamente a realidade do leitor a quem a obra se dirige. Na *Metamorfose*, Kafka descreve como realidade a transformação do seu herói em escaravelho gigante. Usa o método realista para descrever uma fantasia. Mas esta fantasia, por seu turno, é uma forma desviada de reflectir uma realidade, a angústia provocada pela alienação humana no criador da obra. Ao nomear essa angústia o autor está a fazer um apelo contra ela, está a pretender a negação dessa realidade angustiante. E o leitor, como vai ele gerir esse apelo na sua realidade? Como dizia Walter Scott no último capítulo de *Waverley*, que segundo ele, deveria «ter sido um perfácio», mas se o tivesse sido, não seria lido no princípio (ao passo que anunciando-se como último capítulo, seria lido no início pelos leitores sempre curiosos de saber no princípio o desenlace final), os trechos aparentemente mais fantásticos e rocambolescos da sua obra eram os mais fiéis à realidade histórica (a essa realidade que transcende tudo o que se possa imaginar, como viria a dizer Balzac), ao passo que os aparentemente mais comezinhos e realistas eram aqueles que ele, Scott, havia inventado, nomeadamente a personagem do Eduardo Waverley, esse jovem tão romântico e, por consequência, tão imbecil. (Sendo de supor, naturalmente, que esse jovem «inventado» fosse o jovem Scott que o Scott maduro vinha agora exorcisar).

\* \* \*

Há, pois, uma teia infinita de relações entre as ficções dos homens e as suas realidades. E daí o parecer ser mais útil ir, com Marthe Robert, até «às origens do romance» no «romance das origens» (ou no «romance familiar,» consoante a designação freudiana). Aí, sim, poder-se-á distinguir a ficção que mais não serve do que um modo de se fugir a enfrentar a realidade; e a história que mais não é do que o percurso que leva o sujeito a encarar a realidade. Aqui nas origens não se trata, pois, de métodos



efabuladores, mas de atitudes perante a vida. A criança, ao apreecer-se que *não é* o centro do mundo, *imagina que é* o centro do mundo, e consola-se com a fantasia de que os seus pais não são aqueles mas outros muito melhores, mais ricos e poderosos, que a colocarão no trono a que tem direito. Os nossos sucessivos «paraísos perdidos» de adultos levam-nos também a fantasiar sucedâneos que nos sirvam de consolação e conforto. Fantasiamos continuamente, ou socorremo-nos das fantasias dos outros, e assim vamos sobrevivendo. (Como dizia Nietzsche, nós temos a arte para não morrermos com a verdade.) Assim sendo, a ficção não-realista será aquela que afirma que o herói vai reaver o trono, vai ser rico, vai ser poderoso, vai ser amado. É uma ficção criadora de habitação, porque ao terminar obriga o seu usufruidor a constatar a sua não-realidade e a querer, por isso, nova ficção. A ficção não-realista idealiza a realidade, tornando mais cruel o acordar para a realidade.

A ficção realista (passe, temporariamente, o aparente oxímoro) seria aquela em que o herói é representado a encarar a realidade, as realidades: nomeadamente o facto de que ele não é nem será o centro do mundo, que não herdará o trono porque os pais que conhece são os seus únicos pais, que a realidade é aquela mesma de que gostaria de fugir, e que não lhe pode fugir, apenas pode viver nela e com ela e por ela. Estamos no mundo do romance dito realista. Não apenas a descida aos infernos para que depois se volte a caminhar na direcção divina (o eterno da efabulação consoladora), mas a vida nos infernos. Estamos no mundo dos Waverley, dos Julien Sorel, dos De Rubempré e Rastignac, das Emma Bovary e Maggie Tulliver, dos Carlos da Maia e das Fortunata e Jacinta.

\* \* \*

Só que, lembremo-nos do poder catártico da arte. E então nada é assim tão simples. A nível do *efeito de leitura* que poder tem a descrição na vida nos infernos? Será que apenas *ensina* o leitor da aceitar a realidade tal qual ela é, ou, pelo contrário, o texto que *descreve a realidade tal qual ela é* (e os sofrimentos do herói), está a ir para além do desespero, e a sugerir (pelo efeito de gerar negação que a forma «jogada» no mundo tem) a salvação? Os sonhos românticos redimem-se na ironia assumida do *como se*. Autor e leitor entendem-se e dão as mãos na viagem temporária da fantasia, sabendo que cairão na realidade de novo. O texto realista vai mais longe, *exorcizando a ironia da fantasia*. Ao obrigarem os seus leitores a confrontarem-se com a agonia do mundo real, os escritores realistas estão a sugerir que essa agonia tem de acabar, que o mundo tem de mudar, e que

alguém tem de ir para além dele. Assim, ao negarem a fantasia no texto expresso, podem gerar a fantasia no leitor real.

Se assim é, poder-se-á dar o caso de o texto realista (ou o ultra-realista) ser o mais romântico de todos ao presumir que vale a pena olhar de frente a realidade, porque é possível transformá-la.

O imponderável é a reacção do leitor, pois que ele também transporta consigo cargas afectivas variáveis e que oscilam entre a necessidade imperiosa de se evadir e a necessidade imperiosa de se afirmar. Assim, um leitor lê os *Sofrimentos do Jovem Werther* e acha mais compensador resolver os seus problemas suicidando-se também; outro, sentindo-se purgado das suas mágoas de amor, renasce para a vida e luta no mundo real por um amor que seja viável, já não por um amor impossível e sem saída.

\* \* \*

Não podemos alargar-nos mais aqui com este vasto campo de pesquisa que é o constituído pela pesquisa interdisciplinar nas áreas da literatura e da psicologia, nomeadamente a fim de procurarmos estabelecer o poder da literatura, e particularmente da ficção narrativa, sobre o leitor. O romance ensina, deleita, comove, mas, porventura, também age, agita e transforma. É um processo complexo e em que cada leitor se joga de modo diverso.

A ficção dá sempre voz a qualquer coisa mais do que a descrição da realidade, ou a descrição do sonho. A ficção gera algo de novo, qualquer coisa extra, e que tem a ver com tudo aquilo que o sujeito usufruidor da obra procurou mas não encontrou, desejou mas não possuiu, pensou ter sido mas perdeu, ou soube que nunca teve mas quer ainda conquistar. É nos interstícios do desejo que as ficções prosperam, umas procurando apaziguá-lo, outras procurando provocá-lo. Havendo sintonia entre a estratégia de quem escreve e aquela de quem lê, um verdadeiro efeito alquímico pode efectivamente ocorrer.