
PONTOS DE VISTA SOBRE A FICÇÃO

Roberto Schwarz (org.)

Diz Breton, no *Manifesto do Surrealismo*, que o caráter circunstancial e inutilmente particular da prosa de romance tem algo irrisório. E conta a este propósito a declaração que ouvira de Valéry, para quem não tinha cabimento inventar, por exemplo, que *a marquesa havia saído às cinco horas*.

Hoje as artes em sua totalidade correm o risco de se verem confundidas com aquela marquesa. Perseguidas pelo sentimento da irrelevância, procuram endurecer a voz e salvar-se pelo rigor, o que se faz à custa da ficção. Se a disciplina adotada é interna, o trabalho formal é levado a seu extremo, suprimindo o lado veleitário da fantasia. Se é externa, são as atitudes científicas e o

ascetismo da funcionalidade (a preferência por depoimento, documentário, didatismo etc.) que põem em xeque quaisquer fingimentos.

Enquanto isso, noutra raia, que é tudo menos rigorosa, ou que é rigorosa só na exclusão do rigor, ou também cujos rigores são outros, a ficção triunfa em escala colossal. Com os *mass-media* ela se torna um elemento que é tão indiscutivelmente real e da paisagem quanto a sinalização do trânsito. Mas é em escrúpulos como aqueles de que falávamos inicialmente que está viva a consciência histórica das artes.

A estética da ficção é uma questão central de nosso tempo.

Roberto Schwarz ensina literatura na UNICAMP.

A METAFORA PROSPECTIVA

Jean-Claude Bernardet

A volta à ficção, o prazer pela ficção, o prazer da ficção, a experiência da e pela ficção: pólo positivo. Em contraposição, um pólo que está ficando negativo: uma arte de orientação e preocupação sociológica. Mil livros sobre capitalismo e alienação, fragmentação e reificação na sociedade burocrática. Nenhum que tenha tido sobre mim o impacto de *A Festa*. Ivan Ângelo podia fracassar duplamente: ter escrito uma coletânea de contos e não um romance que não chega a existir; não ter alcançado uma relação de perturbação com o leitor, levando-me a uma indagação sobre mim e minha relação com o social no processo de questionamento de seu livro. Ivan Ângelo não conceituou previamente as realidades individuais e sociais com que seu livro se relaciona. *A Festa* não ilustra nenhum conhecimento assentado que o autor tivesse antes do ato de escrever. A elaboração desse "romance" foi o próprio ato de conhecimento e o ato de conhecimento foi a elaboração do "romance". Um ato de conhecimento que não se fecha numa conclusão final, mas permanece como indagação. Ou *Reflexos do baile*. Mas já não *A Expedição Montaigne* que sua, por toda as vírgulas, tese que a elaboração lingüística não consegue nem disfarçar, tornando-se quase ornamental.

O conhecimento de tipo sociológico ou político — ou pretendido tal — regeu freqüentemente, no Brasil, a produção poética — ou pretendida tal. A obra assenta-se num conhecimento do real previamente conceituado, classificado, esquadrinhado, que ela tem como missão demonstrar e veicular: é a sua razão de ser e a sua verdade. Em última instância, torna-se uma ilustração bem ou mal-sucedida; não ultrapassa o previamente estabelecido; não trabalha enquanto obra; não diz mais que o que já se sabia antes dela; ela não arrisca.

Essa linha marcou o cinema brasileiro dos anos 60, com prolongamentos nos 70. Bressane e o cinema dito *underground* chacoalharam essa tranqüila segurança. E já Glauber, depois de *Barravento*, não

mais segue esse caminho. E mesmo *Barravento* estourava o programa. É o melhor que pode acontecer com uma obra programática: colidir com o programa, afirmá-lo e negá-lo simultaneamente.

Terra em transe tem pontos de apoio num esquadrinhamento prévio da realidade política: resultam as alegorias do Senador e do Governador, por exemplo, cujo tratamento, aliás, ultrapassa a mera formalização de um conhecimento prévio. Mas a figura do poeta-político e, sobretudo, a estrutura da obra não ilustram nada: elas são um mergulho numa realidade não conhecida, a obra tenta desvendar o que não se conhece, mantém relações inseguras e hipotéticas com o real, nos relacionamos com ela hipoteticamente e com insegurança. Seu mergulho num real não conhecido é um risco, nosso mergulho nela é um risco. Evidente, que ela não pode mergulhar num real não conhecido, porque, neste caso, ela seria, senão conhecido, pelo menos delimitado. Ela funda o real desconhecido em que mergulha. Ela mergulha dentro de si, num gesto simultâneo de interioridade e exterioridade que nos aspira.

A convicção de que nossas vivências são mais complexas que o aparelho conceitual das ciências humanas, as tradicionais pelo menos, nos possibilita aprender. A ficção — o gesto poético — como aspiração de encontro da complexidade, uma ficção que não se origina no conceito e que tampouco se deixa, depois de pronta, reduzir a conceitos, que resiste às investidas do aparelho conceitual. A convicção de que o conceito expurga o mistério. O gesto poético como indagação de um mistério que sempre se repõe, como criação do mistério, o mistério como ato globalizante. Ato globalizante para o qual, hoje temos/tenho impresão, paradoxalmente, só nos encaminham obras fragmentadas, esfaceladas.

Mar de rosas, *Maldita coincidência*, *Cabaré mineiro*, filmes dos anos 70, desvendam e fundam mistérios. O *Homem que virou suco*, além do seu programa, pela composição do personagem interpretado por José Dumont, pelo jogo de sócias, pelo sistema de perseguição, descobre e cria mais, no tocante às relações intelectual-artista/proletariado, que qualquer estudo sociológico anterior. A confiança de elaborar formas cujas possíveis significações não nos sejam conhecidas, a segurança de trabalhar num terreno inseguro.

O gesto crítico também não fica indiferente, que tenta cada vez mais pôr entre parênteses o conceitual, o intencional, o programático, o racionalizado, e busca, hipoteticamente, e com insegurança, o que a obra não diz.

Jean Claude Bernardet é professor na Escola de Comunicações e Arte da Universidade de São Paulo.

FIÇÃO E MÁQUINA

Arlindo Machado

Diz o senso comum que a fotografia é um espelho dotado de memória, com o qual se pode fixar e colecionar "reflexos" dos seres e objetos que povoam o mundo. Ainda nessa perspectiva cândida, a câmara seria o instrumento diabólico que rouba das coisas as suas imagens, para congelá-las infinitamente no seu suporte fotossensível. Por essa razão, sempre que nos sentimos *olhados* por uma objetiva, o nosso comportamento se transfigura imediatamente e nós passamos a *representar*. Afinal, se o olho indiscreto e arbitrário do aparelho fotográfico tem o poder de nos mortificar o corpo, nós nos petrificamos diante dele, como uma estátua grega, e forjamos no bronze de nossa própria carne a imagem ideal que supomos ser ou que queremos ser.

Ninguém gosta de ser surpreendido por um instantâneo, pois a imagem que ele nos dá sempre trai a idéia que fazemos de nós mesmos. Por isso, diante de uma câmara, sempre *posamos*. A pose é uma tentativa de fixar um ícone ideal nesse instante fugaz em que o obturador dá a sua piscadela. Se for inevitável que a câmara roube alguma coisa de nós, que ela roube então uma *ficção*.

Não por acaso, neste século e meio de história da fotografia, os observadores mais atentos têm relutado em aceitar os sinais registrados pela câmara como documentos objetivos da realidade. A câmara tem um poder transfigurador do mundo visível que chega a ser devastador nas suas conseqüências. Diante de uma câmara não há realidade que permaneça intacta: tudo se altera, tudo se arranja, enquanto nos pomos a forjar gestos e ações outros, que não aqueles que repetimos inconscientemente todos os dias. Penetre com uma câmara no interior de

uma instituição qualquer e, de repente, aparecerá uma legião de faxineiros limpando o terreno; os móveis serão arrastados para a melhor disposição, peças e pessoas indesejáveis serão retiradas de cena; toda desordem — física, mental, social — será substituída por uma paisagem homogênea e asséptica, que nós poderíamos identificar como a ordem ideal do Monumento.

Ninguém jamais é passivo diante de uma câmara: a simples presença desse instrumento já é uma circunstância detonadora de sentidos. Todos nós queremos que a fotografia petrifique em sua emulsão de prata o homem imaginário que nos habita interiormente. Por essa razão, é bastante difícil discernir na pesquisa fotográfica em antropologia até onde a câmara permanece um observador objetivo e imparcial e a partir de que limites a sua presença pura e simples já está interferindo sobre o motivo, desencadeando ficções. Alguns fotógrafos se irritam quando querem fotografar índios, pobres e outros ofendidos da espécie, mas os modelos resistem em expor a sua pureza ao vexame público, insistindo em preparar-se para a câmara e só posar com suas roupas de festa ou seus adornos de guerra. Não é sintomático que justamente a mais mecânica e a mais automática de todas as técnicas simbólicas seja, ao mesmo tempo, aquela que mais amplamente desencadeia nos homens uma proliferação da máquina do imaginário?

Arlindo Machado é professor no Departamento de Arte da PUC/SP.

PENSANDO A FIÇÃO

Zulmira Ribeiro Tavares

A produção de ficção hoje não me parece substancialmente diversa da de ontem ou de ante-ontem. A diferença que existe aponta antes para uma questão de acento que de fundo e se liga aos problemas gerados pela relação cada vez mais estreita entre comunicação e indústria. Esta relação não se esgota em outra, a do trabalho x capital, ainda que a integre. Tem um plano próprio, um nível de espessura que permite o seu exame como o de um processo que não se confunde com os demais que o compõem e intermediam.

Aqui não cabe examinar a vertente que suponho relevante em uma questão tão conhecida e estudada: a forma que assume nos modos de produção industrial a relação entre o indivíduo (a singularidade da experiência humana) e o todo social — ou seja: no horizonte do processo industrial como se dá a emergência do novo e como nele se manifesta hoje a experiência criativa da ficção.

Prefiro, para efeito de um depoimento breve tomar o enfoque da ficção de outro ângulo: o de uma experiência pessoal diante de seus processos. O eu que agora passa a afirmar tão enfaticamente é o meu próprio sem dúvida. Ainda assim pretende alguma validade objetiva e para isso se reveste, ele também, de uma qualidade por assim dizer paraficcional.

Vamos lá então.

Ao fazer ficção me atendo diante de um campo de trabalho ilimitado. *Tudo* em princípio é matéria ficcional. Qualquer coisa: muita, quase nada, pouca, o que seja. Não há hierarquias. Prioridades. *Eu* decido. Todavia essa decisão, uma vez tomada, inverte o sinal. Minha absoluta disponibilidade assume a forma de um compromisso rigoroso. Pois a decisão, justamente devido à absoluta liberdade com que se processa, *compromete* visceralmente *quem decide* com sua *escolha*. Minha liberdade que de início se me havia apresentado como incomensurável (o mundo dobrado aos meus desejos) limita-se pouco a pouco. O mundo barra o meu caminho, não se dobra. É resistência a ser conquistada. Meus desejos não são o mundo, que lhes dá o sentido. Meus desejos sou eu. E quero falar do outro, o mundo. Por isso escrevo. Aprendo enquanto escrevo. Descubro. Caminho como equilibrista. Caminho sobre ovos. Não posso cair. Quebrar o que me sustenta. Tenho que respeitar algum tipo de construção já feita, de passagem, de ponte. Certo, invento. Mas *que* invenção é essa? O que invento em suma se estou no mundo, não sou o mundo e não o totalizo na minha cabeça? Reproduzo a *diferença*, eis o que faço; recupero, resalto a diferença entre uma subjetividade (no caso eu) e a intersubjetividade que compõe o universo humano como amplo acervo imaginário. É simples. Só isso então? Isso é tudo o mais porém. Pois a diferença é *minha* marca no mundo. A diferença é dissenso, conflito, a expressão do conflito como forma.

A ficção é trabalhada no muito e no

menos. Tem que ser modesta, até demais. As aparências todas, dar conta delas. Os simulacros, os códigos, são sua matéria, sua substância. As mentiras, os disfarces, a estruturam. Saber que são disfarce, mentira, mas saber também que o universo humano não tem uma essência de antemão dada, um fundo limpo, um depósito de pureza. Essas mentiras todas, por conseguinte, são e não são. A aparência é a substância do ficcional mas também é ela mesma, cortina que deve ser corrida. E por trás sempre uma outra forma; descobrir as coisas que se escondem por baixo. Mas, o quê? Exatamente, *o quê?*

Sinto um perigo quando escrevo. Tudo pode ser posto em questão. Tudo. Um demônio me acossa, incansável. Um pouco mais, um pouco mais. Vamos ver, olhar o que está por baixo, não se ligar na aparência, levantar a máscara, e outra, e outra; um pouco mais. Sei porém que a ficção a que aspiro, a ficção a que gostaria de chegar (quem sabe) é justamente a ficção que se dispõe a interromper o processo da curiosidade insaciável a meio caminho. Há sabedoria na interrupção. A não-interrupção, o se deixar levar até o fim, pode ser a desestruturação do texto, a loucura de quem o faz, o afogamento do mundo em si, na sua mesmidade e, por outro lado, a defecção, do eu que ficciona, para dentro de sua "historicidade involutiva".

Assim, como roteiro genérico de ficção: falar do mundo me comprometendo com todos os *limites* dessa fala. Me fazer de boba a um certo momento e apostar na frágil credibilidade do humano, apostar na conquista coletiva que implica o acervo de uma linguagem comum, no "peso" dessa arquitetura holográfica em que todas as dimensões possíveis são projetadas (mas que podem se dissipar num átimo dependendo do ângulo pelo qual se a olha). Saber que a ficção se organiza no apertado espaço entre a experiência individual e todas as outras. Por isso a cautela. Não se render à aparência mas por outro lado fazer de conta que tem ela um sentido fixo. Se ligar nessa possibilidade. Se ligar na possível absoluta racionalidade do mundo como hipótese de vida (e trabalho). Sim, usar a ironia mas saber que a ironia para morder na hora certa tem que levar focinheira. E aquela lida de sempre, o cansaço. Conhecer do que se fala, em volta, no miúdo escolhido a dedo, trazer muito bem amarrados os dados do conhecimen-

to, olhar para fora com olhos simples e curiosos. Para se voar alto lançar-se do chão, como os asas-deltas, correr muito como eles, saber como eles quando o artefato quebrou, não presta, juntar os pedaços e saber que o vôo é, em suma, trapaça, não se alça o corpo, é queda, queda relentada, fingimento. Os mundos possíveis da ficção. . . Como são o mundo mesmo, como se acham aprisionados nele, na sua humanidade estrita, como se voltam para o solo. Caminhada de homem; igual e diversa. Daí o intenso, violentíssimo prazer que desperta a ficção quando lograda. Pois ela mobiliza e faz aflorar o desejo para o autoconhecimento do humano: de sua natureza profundamente social e ainda assim irreduzível ao outro; plantada no centro do bulfício — à parte.

Zulmira Ribeiro Tavares é ficcionista e poeta, e pesquisadora na área de cinema.

POESIA DA ANTI-MATÉRIA

Vinícius Dantas

A poesia anda cheia de objetividade, carregadíssima de uma objetividade exterior e prosaica — algo que deve estar no mundo, nas coisas, aí. À medida que a linguagem da poesia perdeu a dimensão retórica das convenções e dos gêneros ao mesmo tempo que o sentido contingente do lirismo, restou-lhe apenas esta objetividade — frases frias, coloquialismo gelado, sintaxe ártica. Se pensarmos a ficção como uma face das coisas, em que o Outro emerge das coisas mesmas, a poesia não é senão outro nome da ficção ou uma outra possibilidade de sermos aquilo que não somos. Essa objetividade é a marca desagradável do hoje, e a ela não podemos escapar, pois ela de certa maneira já nos possui, já é a nossa própria maneira de pensar, ser, estar. Se você abre mão dessa objetividade, do excesso de conceituação, da serialização de procedimentos, da associação de significantes mais que de significados, você perde uma dimensão fundamental do ficcional e do poético, pois é o que fabrica o poema, e deve, acho, fazer parte do conceito contemporâneo de poesia. Mas, se essa dimensão toma a direção

do poema, acabou ficção, entramos na realidade, merda.

A poesia parece assim buscar entre matéria e antimatéria uma boa vizinhança; sua tecnologia se atém obstinadamente às menores partículas. Pisando em ovos e átomos, convém agora divertirmo-nos com pequenas implosões, arrombar sintagmas empedernidos, abrir pequenos abismos. Esse rigor, bobo em si, mas industrioso em sua natureza, necessita de muita mania, para que as palavras tenham a um só tempo um pouco mais e um pouco menos de realidade, não estejam em sua natureza. O que acaba exigindo do poeta mais que personas, mais que pessoa. Nenhum heterônimo pode hoje nos salvar. Para quem chegou tarde demais para o século e cedo demais para o outro.

Poético e ficção se atritam, enquanto duram as sonoridades, enquanto o quebradiço grosseiro das frases (nem falo mais em verso) estiliza, delicadamente, ao nosso ler. Os poemas hoje são curtos, não simplesmente porque os poetas são piores, ou há uma falta de fôlego homérico, mas porque os instantes de desastre são repentinos. Quando um automóvel vira, a pancadaria da ferragem, os estilhaços, a barulheira até a inércia, a sensação de fim, dura muito pouco, mas cada segundo sabe retinir, e tudo é retido à espera de um novo começo. Para o mundo todo virar, dentro de uma máquina de palavras, sendo *este* o mundo, o que algumas palavras conseguem ou o que lhes resta é ranger, falhar, parafusos rombudos, até pararem. Ou foi o automóvel?

Vinicius Dantas é poeta, tradutor de poesias e ensaísta.

VER PARA CRER

Laymert Garcia dos Santos

Não faz sentido dizer que a televisão é alienante ou alienada porque transformaria o país "real" numa ficção brilhante e edulcorada; como também não faz sentido afirmar que o real, com seus mais delirantes acontecimentos, supera a maior

das ficções que a televisão pode produzir. A discussão não tem propósito porque repousa sobre uma comparação entre dois supostos objetos: de um lado, o real e sua verdade; de outro, a televisão e sua ficção. Comparação que exclui precisamente o processo pelo qual a televisão age sobre o real.

A televisão é a realização de uma única verdade: de que tudo é mentira, ficção, exceto a realidade da imagem. Tal uma nova religião, a televisão se alimenta da imposição de um princípio: ver para crer. Para crer na televisão, independentemente do que mostra. É que a televisão tem o poder de transformar tudo em ficção. Reduzindo o acontecimento à sua imagem, ela o aniquila mesmo e sobretudo quando aspira retratá-lo. Transposto para a superfície lisa do vídeo doméstico, o acontecimento é dessacralizado, banalizado; perdido seu caráter único, tornou-se descartável e pode ser substituído por outro, numa incessante repetição-reposição do processo. Na tela então desfilam indiferentemente os sobreviventes de Sabra e Chatila, a amabilidade da anfitriã Hebe Camargo, o sorriso plástico de Ronald Reagan, os mortos nos acidentes das estradas, o pacote de Omo, os flagelados da seca.

A televisão tem o poder de desrealizar o real, de provocar o seu *fading*; o real se retira, se esvai, rompe o contato — e Beirute bombardeada transforma-se num magnífico espoucar de luzes e cores. Os olhos já não se conectam mais com a complexidade do real mas sim consomem, vorazmente, uma ininterrupta sucessão de imagens-choque do acontecimento. Os olhos já não vêem que foram amputados numa operação efetiva, nem um pouco fictícia, em que lhe confiscam os afetos e o entendimento, agora capitalizados pelo monopólio de produção e imposição de imagens consumíveis. Nesse sentido, a televisão é sempre um agente da servidão, diga ou não "mentiras" ou "verdades", mostre ou não "ficções" ou "realidades".

A televisão é uma doença da sociedade contemporânea. Entre 1945 e 1950, Armand Robin, poeta e grande conhecedor da linguagem totalitária da "guerra das ondas", detectou-a quando a televisão ainda era jovenzinha, brilhante e graciosa, ao escrever: "*Por enquanto o aparelho de imagens só agrada; mas basta refletir um pouquinho e ter em mente todo o condicionamento da época — ele será logicamente chamado para servir a*

terríveis operações de dominação mental à distância; é impossível que não se tente através dele um trabalho visando domar, magnetizar de longe milhões e milhões de homens; (. . .) e isso quase subrepticiamente, sem que as vítimas deixassem de se sentir diante de espetáculos muito agradáveis".

"*E até, nas formas como essa máquina é atualmente utilizada, já ocorre algo estranho: a qualquer momento os botões de comando permitem rejeitar todas essas imagens à sua original confusão de linhas e pontos, imagens que por outro lado podemos compor tão comodamente com os mesmos botões; esse rosto atirado de longe aos teus olhos, a um tempo verdadeiramente presente e verdadeiramente ausente, podem, quando quiserem, torná-lo muito próximo ou muito distante, estável ou escorredio, nítido ou embaçado, obscuro ou luminoso, podem até deixá-lo vagar, transformado em algum tecido arrastado pelas ondas num tremor incessante; em suma, te fazem uma demonstração de que o real é decomponível e recomponível à vontade, que ele não existe enquanto tal e que, portanto, vê-lo naturalmente não tem valor algum; pior ainda, que só acede a uma existência sempre posta em questão quando foi previamente construído por hipercientistas capazes de torcê-lo, agitá-lo, revirá-lo, emaranhá-lo de todo jeito, a todo momento. A propaganda obsessiva tende a persuadir que só há vantagens em não se entender mais por si mesmo; a máquina de olhar pode servir para criar um tipo inédito de cegos*".

Mais de trinta anos depois, quando o aparelho já estava velho e sujo como uma panela, uma pia, a escritora e cineasta Marguerite Duras observava: "*Portanto, ainda. Está aumentando diariamente, para todo lado. A doença da televisão. (. . .) Há muito tempo os ouvimos, os vemos. Eles entram em sua casa, eles se mostram a você. Ligamos o aparelho, eles estão lá, desligamos. Ligamos de novo o pobre aparelho, tem outro lá. (. . .) Eles nos fazem o mesmo sorriso que se pretende profundamente conveniente. Eles lhe dizem o discurso único que também se pretende evidente, sempre com a mesma convicção espantosa, as mesmas poses, o mesmo zoom, e depois vão embora, chegou a vez de um outro lhe falar da França, da qualidade da vida, dos jogos olímpicos, e nós, nós vemos que lhes falta um dente, que eles têm laringite ou resfriado, o terno Cardin, as*

unhas limpas, o castelo no Périgord. A mentira, nós todos a vemos, que mentem como respiram, nós todos vemos, nem vemos mais de tanto que vemos".

Laymert Garcia dos Santos é professor no curso de jornalismo da PUC/SP e na Faculdade de Educação da UNICAMP.

FICÇÃO: UMA DENÚNCIA VAZIA?

Modesto Carone

O acesso à fantasia é facilitado por um tipo de consenso que reconhece, nela, uma fonte de consolo ao constrangimento social. Mas este lugar comum, espalhado pela psicanálise, precisa ser completado por outro, segundo o qual quem se instala ou persevera muito tempo no devaneio, é louco ou neurótico. Visto por este ângulo, o artista — incluindo-se aí o ficcionista — está especializado, no quadro geral da sociedade, em sonhar sem risco de saúde, uma vez que a sua prática habitual consiste em pavimentar, pela forma estética, o caminho de volta à realidade. Trocado em miúdos, isso significa que, num primeiro momento, ele transfere, como todo mundo, o seu interesse para a satisfação imaginária (ditada em grande parte pela impossibilidade histórica da vida plena), para depois transformá-la na matéria com a qual ele procura ganhar a vida. Acontece que a forma tem o dom de generalizar a experiência, na medida em que faz evaporar o que é demasiadamente pessoal e sem graça — e que por isso mesmo afasta as outras pessoas — possibilitando que outros compartilhem o prazer individual alcançado pelo artista nos seus sonhos de olhos espertos.

Não se deve, entretanto, cair no engodo de pensar — à maneira do utilitarismo cego a tudo que não seja o realismo brutal da fachada — que a fantasia, que a arte incorpora seja uma mera fabricação onírica. Pois, ao largo de qualquer preconceito malandro ou lamentável, essa fantasia também pode ser *exata*. Assim é que ela não só se apropria dos fatos

para se constituir (mesmo que seja, como é o caso, para contradizê-los), mas também os recompõe ativamente, levando-os a múltiplas relações cuja finalidade é fazê-los aparecer numa configuração tal que torne sua realidade mais profunda acessível ao conhecimento. Neste ponto, aliás, a arte se equipara à ciência e à filosofia, e até mesmo as ultrapassa, porque nela a razão e a experiência sensorial se combinam num regime de complementaridade em que nenhuma nega ou suprime a existência da outra.

Interessa, porém, perguntar como toda essa complicação se manifesta na ficção moderna digna desse nome. É mais que sabido que ela hoje está em baixa no mercado, tanto em função da sua própria complexidade, quanto da sua convivência estrutural com a dissonância. É esta, em última análise, que ataca os hábitos de consumo do folhetim eletrônico da TV e põe em xeque o rolo compressor que impulsiona o *best seller*. Tudo isso ocorre porque a qualidade dissonante da arte séria é a única que conserva a coragem de chamar a sociedade não-reconciliada pelo nome, recusando-se a analisá-la como uma utopia prestes a se realizar. É nesse trem, por exemplo, que a ficção exigente, que se distingue pelo seu caráter fragmentário e problemático, corta relações com os estereótipos narrativos "acabados" e golpeia na cara, com o exemplo da sua intransigência, qualquer cumplicidade com a domesticação programada — que evidentemente serve aos propósitos concretos da exploração. Não espanta, portanto, que ela trate a sociedade como um antagonista, como um "outro" de que ela se torna denúncia viva e em larga escala inassimilável.

A verdade, no entanto, é que esse distanciamento crítico e sem tréguas tem um preço — o de uma autonomia que segrega a arte e a ficção não-comerciais da engrenagem social, encaminhando-as para uma severa crise de identidade. Mas é justamente neste lance que elas se vêm fora da trama de relações funcionais que tecem o pavor da sociedade administrada, protegendo-se, por essa via meio autodestrutiva, contra as manipulações da indústria cultural.

Sendo assim, não é retórico afirmar que o semblante da ficção moderna se assemelha cada vez mais ao sonho de que ela própria se alimenta. Pois, da mesma maneira que este, ela se organiza como uma recusa ao existente e insiste na preservação afirmativa de anseios e valores

repelidos pela opressão, realizando-os numa forma sublimada. Nesse sentido, é claro que a ficção que se preza, e que nada tem a ver com a indústria do entretenimento, mimetiza uma estrutura social livre da dominação. Se isso já não vale nada, então o mundo está perdido e a arte não passa de uma balela.

Modesto Carone é ficcionista e professor de literatura na UNICAMP.

NOVIDADES LITERÁRIAS

Francisco Alvim

Não gostaria que este texto fosse demasiado afirmativo. Afinal, há muitas maneiras de pensar a ficção, provavelmente mais numerosas do que as de fazê-la.

Será que, sob o aspecto da multiplicidade de rumos que oferece ao criador, a ficção se distinguiria, por conceder mais, da poesia?

É possível.

É mais fácil (ou factível) imitar um poeta do que um prosador. Se, de fato, isto ocorre, os caminhos da prosa devem ser mais originais, ou pelo menos, mais independentes. Não que a gente não constate, a todo instante, o aparecimento de epígonos no rastro de um Grande. A influência — na prosa — decanta rápido, e deixa logo aparente a camada do alheio.

Na poesia, nem sempre. Talvez porque esta se faça em cima de um tom (algo de parecido com a música), a imitação tende, no poema, a ir mais fundo, a nele entranhar-se irremissivelmente.

Daí que, em poesia, boas imitações podem gerar bons (e até originais) poemas, enquanto que, em prosa, o imitador é velozmente descartado e a imitação acaba por constituir categoria de referência menos nítida. Não é à toa que se diz de um bom prosador que ele pertence a determinadas famílias literárias (no Brasil há os troncos de escol dos machadianos e dos alencarinós). . .

Como dizia de início, não gostaria que este texto fosse afirmativo. Não obstante, nele desejo afirmar que a boa ficção é aquela que consegue dar forma ao real.

A afirmação se esgarça, quando se procura refletir sobre a natureza do real no romance, no conto ou mesmo num certo tipo de ensaio. Para ficar convenientemente na superfície, diria que o real, para o prosador, é um simples feixe de sugestões, como, aliás, o é para o poeta também.

Conclusão sensata: E "como as coisas mudam, como muda o vento", um e outro não terão como escapar (*hélas!*) da curiosidade própria e da que intuem no leitor por novos (nem tanto assim!) assuntos; o que me faz duvidar se, para ambos, tem algum sentido a velha indagação sobre o significado do novo, da qual e na qual se alimentam as patrulhas estéticas e têm origem os atestados que, de tempos em tempos, atestam (onipotentes e impotentes) a morte de um gênero.

Francisco Alvim é poeta e diplomata.

EXIGÊNCIA

O.C. Lousada Filho

De algum tempo para cá, as bibliotecas dos brasileiros — as existentes ou as imaginárias — tornaram-se *necessariamente* grandes Brasileiras. (Os jornais noticiaram, com certo pasmo, que a diversidade encontrada na biblioteca de Sérgio Buarque de Holanda não permitisse classificá-la "propriamente" como uma delas.)

Isso quer dizer que se tornou imperioso entender o país, e entender-se dentro dele, através do recurso às chamadas ciências humanas. O que é perfeitamente compreensível dentro da história recente — mas que se sabe prolongamento da mais remota — cheia de sobressalto e indecisão.

A questão decorre do imperativo prático de situar-se para que se sobreviva. E, portanto, o recurso específico à ciência política — recurso para que se possa agir — representa um razoável arsenal de publicações nas estantes e nas cabeças.

Por outro lado, o Brasil não está fora do mundo. Se nos preocuparmos com a sua economia, a economia mundial passará a predominar como centro de preo-

cupação. E, através dela, as mais recentes conquistas tecnológicas.

Assim, a ciência nos leva a questionar o mundo, e lembra imediatamente que à nossa cara estão seus rebentos manipulados pela tecnologia, operando tranquilamente entre e sobre nós de forma aparentemente autônoma.

Ora, o cipoal é muito denso para que pudesse ser facilmente decifrado. E se torna muito mais complicado rompê-lo quando nos faltam meios decisórios eficazes para agir dentro dele e sobre ele.

É nesse quadro que se colocaria o questionamento do papel da ficção. Sem dúvida ela é a forma privilegiada de testemunho e reflexão do homem perante si mesmo. Mas é de se perguntar se ela terá sempre e a qualquer momento condições que tornem possível esse exercício.

Não se trata de questões de sub-desenvolvimento (dispensaria citar Dostoiévski como exemplo). Mas possivelmente a confusão que nos leva ao consumo do que as ciências humanas nos possam oferecer nos auxilie a mergulhar de cabeça na baderna planetária diante da qual a constatação da manipulação e da violência generalizada são apenas verificação preliminar.

Podemos começar a entender um pouco, mas com certeza o nosso tempo exige mais disponibilidade para ser digerido. Enquanto ela não vem, nos arranjamos com o arremedo tecnológico da ficção oferecido pela cultura de massas.

Provavelmente, desde *Grande sertão: veredas* nenhuma obra romanesca brasileira indispensável foi publicada. Desde lá, após o suicídio de Getúlio, tivemos em menos de trinta anos o desenvolvimentismo, Jango, 1964, 1968, os anos 70, o "verão da abertura", o desemprego em massa, Itaipu e o FMI. Isso dentro de um mundo que viveu o Vietnã, a nova África, Allende, Pinochet, Camboja, Cuba, Afeganistão, a "revolução cultural", a "camarilha dos quatro", o Solidariedade, o 13 de dezembro polonês. E o que mais se desejar.

Ora, se sofremos a história por tabela, o esforço para entendê-la implica em tempo duplo para digerir.

Em suma, estamos um degrau abaixo da *necessidade* da ficção. Isso significa estarmos dois degraus abaixo de sua *exigência*. O que — em termos do porvir, é claro — pode ser muito instigante.

O. C. Lousada Filho é romancista e ensaísta.

FICÇÃO COMO FUNDAÇÃO

Haroldo de Campos

A linguagem, então — à linguagem exclusivamente — é que as entidades fictícias devem sua existência; sua impossível, todavia indispensável, existência". Assim Jeremy Bentham, na tradição do empirismo filosófico não faz muito recordada por Wolfgang Iser ("Akte des Fingierens"), vincula ficção e linguagem. Para a tradição da poesia essa vinculação nunca deixou de ser estreita. "*Poeta — poetas: e quier dezir tanto como fallador de nuevo de razón, e enfennidor dela. . .*" Esta definição do mister do poeta na *General Estoria* do rei-trovador Alfonso, El Sabio (1221-84), pode ser repristinada com proveito por quem quer que se disponha a dar espessura diacrônica a idéias tão aparentemente características do corte disruptor da modernidade como a do "histrião literário" de Poe e a do "poeta fingidor" de Pessoa, passando pela importância de *fiction* e *fictif*: ". . .un tour ou jonglerie (tout Art en est là!)..." — na poética de Mallarmé (em meu ensaio sobre Poe, de *A Operação do Texto*, ocupei-me deste assunto). Não seria o caso de voltar a discuti-lo aqui, mais demoradamente, em sede teórica. Gostaria apenas de registrar o interesse que podem ter, para o aprofundamento desta questão, algumas colocações de Iser: a de que "o ato do fingir, no texto ficcional, manifesta-se como uma relação dialética entre o imaginário e o real", envolvendo um processo de transgressão (*Ueberschreiten*) ou excesso do "dado"; ou então a da "escala do ato de fingir" comparada à gradatividade de um "processo de tradução". O "estudo em amarelo" com o qual Balzac apresenta o pai Grandet, em quimismo eletivo com a irradiação do ouro acumulado por sua avareza, "langage secret" que vai a minúcias de descritivismo "realístico" (do brilho do olhar à coloração amarelo-grisalha, prata e ouro, dos cabelos), não é senão um dos graus translaticios desse excesso ficcional que usurpa o real. Veja-se, em nossa literatura, a "orgia vermelha" de *Lucíola*, tão perceptivamente destacada por An-

tonio Cândido no romance de Alencar e, ao mesmo tempo, encarecida pelo crítico por seu inusitado "realismo". Se se quiser um auge programático (e ao mesmo tempo autoparódico) desse tratamento de "choque" (no caso, por excesso sinestésico. . .) a que a ficção submete o assim dito real, recorde-se, no decorado simbolista, o "jantar todo em negro" de *A Rebours*, de Huysmans. . .

Situado o problema, situo-me diante dele: ficção e fingidor. Meu último livro de poemas, *Signância: Quase Céu* (1979), que para certa recepção traz a marca do hermetismo e da ilegibilidade, para mim é um livro carregado de biografemas, "biografado", por assim dizer, no vértice ou no vórtice dessa tensão entre ficção e real, imaginação e história. Pensado em forma musical, como uma composição tripartite, inverte o esquema topológico dantesco. Começa ironicamente por momentos epifânicos de "céu", passa pelo purgatório da trivialidade cotidiana (*Status Viatoris*, o "estado de trânsito") e termina, finalmente, com uma descida propiciatória aos Infernos, a *Nekuia* homérica, para ouvir os poetas-inventores da tradição brasileira (Sousândrade, o "topázio colérico"; Kilkerry, como Elpenor, o morto precoce, com sua "traquéia dessangrada"; Oswald, o pai antropófago, com seus "caninos canibais". . .). Ouvi-los e, através de sua invocação divinatória, cobrar fôlego para a poesia num tempo de sufoco. A poesia a perdurar, como um "pó de letras" que "por um minuto pleniluz" e se dispersa no vento. Um ritmo, resgatado do caos-acaso, um fio fremente, censura entre duas censuras: a do estamento impositivo e repressor e a da cobrança escoteira e emburrada; ambas estas formas censóreas, personificadas nos "sem narinas", são repelidas por aqueles "signos tempestuosos", e afastadas do fosso propiciatório, onde, como no rito homérico, os poetas invocados, nomes-nums tutelares, vêm beber para nutrir o novo poema, o poema *in fieri*, com seu impulso transculturador: tradução da tradição sob a forma de historiografia vivificada. . . Hermetismo? Ilegibilidade? "A obra hermética, em seu interno mesmo, dá figura à fratura, àquela fratura que existe entre o mundo e a obra" (Adorno). Nesse sentido, o seu conteúdo é a adorniana "diferença irreconciliada". Para mim, é aí que o seu "efeito fictivo" se manifesta como momento crítico e (parafraseando,

para uso de meu argumento, o que disse Benjamin em outro contexto) inscreve a esperança, ainda que como traço fugidivo, no movimento mesmo da desesperança.

Meu novo livro, em preparo, será, de certa maneira, o contrário do anterior, sem que entre ambos, todavia, haja contradição antagônica. Contará poemas manifestamente satíricos como "A Educação dos Cinco Sentidos" e "Ode (explícita) em defesa da poesia no dia de São Luckács". O primeiro deles, aliás, dará o título à coletânea. Quero, assim, enfatizar — na linha de uma proposição do jovem Marx, dos *Manuscritos Econômico-Filosóficos* (1844), segundo a qual "A educação dos cinco sentidos é tarefa de toda a história universal até agora" — que à poesia, exatamente, está reservado este papel de ampliar e renovar a sensibilidade, papel que não pode ser negligenciado em sua especificidade e que não se confunde (embora também não o exclua *a priori*) com o engajamento a nível temático. Trata-se da "faculdade de antecipar que possui a arte em relação à práxis da vida e à ciência", uma faculdade que o teórico tcheco Jan Mukarovsky, num texto de 1945, equacionava com a "polifuncionalidade fundamental da relação do homem com a realidade e, assim também, a inexaurível riqueza de possibilidades que a realidade oferece à ação humana, à percepção e a cognição." Nesse sentido é que se pode, com Jaus, falar de uma "função de criação social" das "ficções da arte", na medida em que estas tornem possível "uma nova percepção das coisas, prefigurando um conteúdo de experiência que se exprime através da literatura antes de aceder à realidade da vida." Do satírico ao coloquial-irônico (toda uma seção deste meu novo livro chama-se "Austinéia Desvairada", e é um registro mnemônico-sentimental de minha estada em Austin, Texas, no semestre de primavera de 1981), sem esquecer alguns excursos metafísico-existenciais (os "Opúsculos goetheanos"), dar-me-ia por satisfeito se estes poemas dos "cinqüent'anos" pudessem contribuir, ainda que minimamente, para essa tarefa de crescer a sensibilidade (a "humanidade dos sentidos") sob a espécie da ficcionalidade.

Haroldo de Campos é poeta, tradutor e ensaísta. Professor de literatura na PUC/SP.

**Novos Estudos Cebrap, São Paulo,
v. 2, 3, p. 39-48, nov. 83**
