

O CONCEITO DE FICÇÃO

Juan José Saer¹

Jamais saberemos como realmente foi James Joyce. De Gorman a Ellmann, biógrafos oficiais do escritor, a diferença principal é meramente estilística: o que o primeiro transmite com veemência, o segundo o faz com um tom objetivo e circunspecto, o que dá ao relato uma maior ilusão de verdade. Porém, tanto as fontes do primeiro biógrafo quanto as do segundo, entrevistas e cartas, são, no mínimo, pouco seguras e lembram o relato-testemunho do “homem que viu o homem que viu o homem que viu o urso”, com o agravante de que na biografia mais fantasiosa, a de Gorman, o informante principal foi o próprio urso. Com exceção desta última condição, é óbvio que nem o escrúpulo nem a honestidade dos informantes podem ser postos em dúvida e nosso interesse deve orientar-se para as questões teóricas e metodológicas.

Neste sentido, a objetividade ellmaniana, tão celebrada, vai dando espaço, na medida em que avançamos na leitura, à impressão um pouco desagradável de que o biógrafo, sem intenção, vai entrando na aura do biografado, assumindo seus pontos de vista e confundindo-se pouco a pouco com sua subjetividade. Essa impressão desagradável se transforma em um verdadeiro mal-estar na seção 1932-1935, que, em sua maior parte, trata do episódio mais doloroso da vida de Joyce: a doença mental de Lucia. Abandonando completamente sua objetividade, Ellmann, com argumentos enfáticos e confusos que misturam de forma imprudente os aspectos psiquiátricos e literários do problema, parece aceitar a presunção demencial de Joyce de que somente ele é capaz de curar sua filha. Quando se trata de meros acontecimentos externos e corriqueiros, muitas vezes secundários, a biografia mantém sua objetividade, mas, mal passa ao campo interpretativo, o rigor vacila e a problemática do objeto contamina a metodologia. A primeira exigência da biografia, a veracidade, atributo pretensamente científico, é nada mais do que o constructo retórico de um gênero literário,

¹ O conceito de ficção, escrito em 1989, foi publicado em livro pela primeira vez em 1997, pela editora espanhola Ariel e, em 2004, pela Seix Barral argentina. Nas duas publicações, o título do livro é o mesmo do texto que abre as publicações: **O conceito de ficção**. Na parte introdutória, há um pequeno texto de Saer intitulado “Explicação”, no qual detalha o plano de organização dos textos que abarca um período de trinta e um anos, de 1965 a 1996, em ordem cronológica do presente ao passado.

não menos convencional do que as três unidades da tragédia clássica ou o desmascaramento do assassino nas últimas páginas do romance policial.

A negação escrupulosa do elemento fictício não é um critério de verdade, visto que o próprio conceito de verdade é incerto e sua definição integra elementos díspares e até contraditórios. Ao tratar-se do gênero biográfico ou autobiográfico, é o próprio conceito de verdade, como objetivo unívoco do texto, que merece uma discussão minuciosa, e não somente a presença de elementos ficcionais. O mesmo podemos dizer do gênero, tão em moda na atualidade, chamado com excessiva segurança de *non-fiction*. A especificidade do gênero baseia-se na exclusão de todo rastro fictício, mas essa exclusão não é em si mesma garantia de veracidade. Mesmo quando a intenção de veracidade é sincera e os feitos narrados são rigorosamente exatos – o que nem sempre ocorre –, continua vigente o obstáculo da autenticidade das fontes, dos critérios interpretativos e das turbulências de sentido características de toda construção verbal. Estas dificuldades, familiares no campo da lógica e amplamente debatidas no campo das ciências humanas, não parecem preocupar os felizes praticantes da *non-fiction*. As vantagens inegáveis de uma vida mundana, como a de Truman Capote, não devem nos fazer esquecer que uma proposição, por não ser fictícia, não é automaticamente verdadeira.

Portanto, podemos afirmar que a verdade não é necessariamente o contrário da ficção e que, quando optamos pela prática da ficção, não o fazemos com o propósito turvo de tergiversar a verdade. Quanto à dependência hierárquica entre verdade e ficção, segundo a qual a primeira possuiria uma positividade maior que a segunda, desde já, no plano que nos interessa, é uma mera fantasia moral. Mesmo com a maior boa-vontade, aceitando essa hierarquia e atribuindo à verdade o campo da realidade objetiva e à ficção a duvidosa expressão do subjetivo, persistirá sempre o problema principal, ou seja, a indeterminação existente não na ficção subjetiva, relegada ao terreno do inútil e caprichoso, mas sim na suposta verdade objetiva e nos gêneros que pretendem representá-la, já que a autobiografia, a biografia e tudo o que pode entrar na categoria de *non-fiction* – essa imensidão de gêneros que deram as costas à ficção e decidiram representar a suposta verdade objetiva – são os que devem apresentar as provas de sua eficácia. Esta é uma obrigação difícil de cumprir. Tudo o que pode ser verificado nesse tipo de relato é, em geral, corriqueiro e secundário, e a credibilidade do relato e sua razão de ser correm perigo quando o autor abandona o plano do verificável.

A ficção, desde suas origens, soube emancipar-se dessas correntes. Mas que ninguém se confunda: não se escrevem ficções para eludir, por imaturidade ou irresponsabilidade, os rigores que o tratamento da “verdade” exige, mas sim para evidenciar o caráter complexo da situação,

complexidade esta em que o tratamento limitado ao verificável implica uma redução abusiva e um empobrecimento. Ao ir em direção ao não verificável, a ficção multiplica ao infinito as possibilidades de tratamento. Não nega uma suposta realidade objetiva, ao contrário, submerge-se em sua turbulência, desdenhando a atitude ingênua que consiste em pretender saber de antemão como essa realidade se conforma. Não é uma claudicação ante tal ou qual ética da verdade, mas sim a busca de uma ética um pouco menos rudimentar.

A ficção não é, portanto, uma reivindicação do falso. Mesmo aquelas ficções que incorporam o falso de um modo deliberado – fontes falsas, atribuições falsas, confusão de dados históricos com dados imaginários etc. –, o fazem não para confundir o leitor, mas para assinalar o caráter duplo da ficção que mistura, de uma forma inevitável, o empírico e o imaginário. Essa mistura, evidenciada somente em certo tipo de ficção até o ponto de converter-se em um aspecto determinante de sua organização – como poderia ser o caso de alguns contos de Borges ou de alguns romances de Thomas Bernhard –, está, no entanto, presente, em maior ou menor grau, em todo tipo de ficção, de Homero a Beckett. O paradoxo típico da ficção reside em que, se recorre ao falso, o faz para aumentar sua credibilidade. A massa disforme do empírico e do imaginário, que outros têm a ilusão de separar *a piacere* em partes de verdade e falsidade, não deixa ao autor de ficção mais do que uma possibilidade: a de submergir-se nela. Daí talvez a frase de Wolfgang Kayser: “Não basta sentir-se atraído por esse ato; também é preciso ter a coragem de levá-lo adiante”.

No entanto, a ficção não pede para ser crível enquanto verdade, e sim enquanto ficção. Esse desejo não é um capricho de artista, mas a condição primeira de sua existência, porque somente sendo aceita como tal é que se compreenderá que a ficção não é a exposição romanceada de tal ou qual ideologia, e sim um tratamento específico do mundo, inseparável da matéria de que trata. Este é o ponto essencial de todo o problema e há que tê-lo sempre presente caso se queira evitar a confusão de gêneros. A ficção se mantém à distância tanto dos profetas do verdadeiro quanto dos eufóricos do falso. Sua identidade total com o que trata poderia talvez resumir-se na frase de Goethe que aparece no artigo já citado de Kayser (“Quem conta um romance?”): “O romance é uma epopeia subjetiva em que o autor pede licença para tratar o universo à sua maneira; o único problema consiste em saber se ele tem ou não uma maneira; o resto vem por acréscimo”.

Essa descrição, que não parte da pena de um formalista militante nem de um vanguardista anacrônico, equidista do verdadeiro e do falso com idêntica independência.

Com a finalidade de esclarecer melhor essas questões, poderíamos tomar como exemplo alguns escritores contemporâneos. Não sejamos modestos: tomemos Solienitsin como paradigma do verdadeiro. A verdade – por fim– proferida que transpassa seus relatos, se não há dúvida de que

deveria ser dita, que necessidade tem de valer-se da ficção? Para que romancear algo do qual já se sabe tudo antes de tomar a caneta? Nada nos obriga se já se conhece a verdade e se já se tomou seu partido, a passar pela ficção. Empregadas dessa forma, verdade e ficção se relativizam mutuamente: a ficção se torna um esqueleto ressecado, mil vezes descarnado e recoberto com a carnadura relativa das diferentes verdades que vão substituindo umas às outras. Os mesmos princípios são o fundamento de outra estética: o realismo socialista, que a concepção narrativa de Solienitsin contribui para perpetuar. Solienitsin difere da literatura oficial do estalinismo em sua concepção da verdade, mas coincide com ela na ficção como serve da ideologia. Para seu trabalho, que sem dúvida é necessário, relatórios e documentos já bastariam. O que devemos exigir de iniciativas como as dele é a tenacidade decidida e vigilante no campo do verificável. Suas incursões estéticas e seu gosto pelas profecias se revelam, a uma simples passada de olhos, como o que há de mais supérfluo. Não basta deixar a barba crescer para conquistar uma restauração dostoyevskiana.

Com Umberto Eco, as donas de casa de todo o mundo compreenderam que não correm nenhum perigo. O homem é medievalista, semiólogo, professor, versado em lógica, em informática e em filologia. Esse armamento pesado, a serviço do “verdadeiro”, poderia assustá-las, coisa que Eco, como um mercenário que muda de lado no meio da batalha, soube evitar graças a seu instinto de conservação, colocando-o a serviço do “falso”. Assim o diz este professor eminente e assim pensam os executivos que leem seus romances entre dois aeroportos. Não é necessário acreditar nos romances, já que eles pertencem, por sua própria natureza, ao campo do falso: sua leitura é um passatempo fugidivo que não deixará nenhuma pegada, uma coceira superficial na qual o saber do autor se pôs ao serviço de um objeto fútil, construído com engenhosidade graças a uma *ars combinatoria*. Neste sentido, e somente neste, Eco é o oposto simétrico de Solienitsin: à grande revelação que propõe Solienitsin, Eco contesta que não há nada novo sob o sol. O antigo e o moderno se confundem, o romance policial se translada à Idade Média, que, por sua vez, é uma metáfora do presente, e a história ganha sentido graças a um complô organizado. Diante de Eco, recordo espontaneamente o espírito de uma frase de Barrés: “*Rien ne déforme plus l'histoire que d'y chercher un plan concerté*”. Sua interpretação da história é feita de maneira ostentosa para não ser crível. O artifício, que suplanta a arte, é exibido continuamente de modo que não subsista nenhuma ambiguidade.

A falsidade essencial do gênero romanesco autoriza Eco não somente à apologia do falso ao qual tem todo o direito, já que vivemos em um sistema democrático, mas também à falsificação. Por exemplo, apresentar Borges como bibliotecário em *O nome da rosa* (título marcadamente borgiano) não é apenas uma homenagem ou um recurso intertextual, mas também uma tentativa de filiação.

Mas Borges, como numerosos textos seus comprovam, diferentemente de Eco e de Solienitsin, não reivindica nem o falso nem o verdadeiro como opostos que se excluam, e sim como conceitos problemáticos que encarnam a principal razão de ser da ficção. Um dos livros fundamentais de Borges, chamado *Ficciones*, não tem como finalidade exaltar o falso à custa do verdadeiro, mas sim a finalidade de sugerir que a ficção é o meio mais apropriado para tratar as relações complexas entre o verdadeiro e o falso.

Outra falsificação notória de Eco é atribuir a Proust um interesse desmedido pelos folhetins. Nisso há algo que salta aos olhos: enfatizar o gosto de Proust pelos folhetins é um recurso teatral de Eco para justificar seus próprios romances, como esses candidatos duvidosos que, para ganhar uma eleição local, simulam ter o apoio do presidente da república. É uma observação sem nenhum valor teórico ou literário, tão intrascendente, desse ponto de vista, quanto o fato universalmente conhecido de que Proust gostava de *madeleines*. É significativo, por outro lado, que Eco não tenha escrito que Agatha Christie ou Somerset Maugham apreciavam os folhetins, e com razão, porque se ele coloca Proust como testemunha para exaltar os folhetins, é justamente porque Proust escreveu *A la recherche du temps perdu*. É detrás de *la recherche* que Eco pretende amparar-se, e não no suposto gosto de Proust pelos folhetins. Basta ler um romance de Eco ou de Somerset Maugham para saber que seus autores gostam de folhetins. Para convencer-se de que Proust não gostava tanto assim dos folhetins, a leitura de *la Recherche* é mais do que suficiente.

Meu objetivo não é fazer um julgamento moral e muito menos condenar, mas, ainda na mais selvagem economia de mercado, o cliente tem o direito de saber o que está comprando. Inclusive a lei, tão distraída em muitas ocasiões, é intratável no que se refere à composição do produto. Por isso, não podemos ignorar que nas grandes ficções do nosso tempo, e talvez de todos os tempos, está presente esse entrecruzamento crítico entre verdade e falsidade, essa tensão íntima e decisiva, não isenta nem de comicidade nem de dramaticidade, e que é a ordem central de todas elas, às vezes explicitada tematicamente e às vezes como fundamento implícito de sua estrutura. A finalidade da ficção não é a de incursionar nesse conflito, e sim fazer dele sua matéria, moldando-o “à sua maneira”. A afirmação e a negação lhe são igualmente estranhas e sua espécie tem mais afinidades com o objeto do que com o discurso. Nem o *Quixote*, nem *Tristram Shandy*, nem *Madame Bovary*, nem *El Castillo* promulgam uma suposta realidade anterior à sua concretude textual, mas também não se resignam à função de mero entretenimento ou de artifício: mesmo se afirmando como ficções, querem ser tomados ao pé da letra. A pretensão pode parecer ilegítima, até mesmo escandalosa, tanto para os profetas da verdade como para os niilistas do falso, identificados, diga-se de passagem, ainda que pareça paradoxal, pelo mesmo pragmatismo, já que, por não possuir o

convencimento dos primeiros, os segundos, privados de toda verdade afirmativa, abandonam-se, eufóricos, ao falso. Desde esse ponto de vista, a exigência da ficção pode ser julgada exorbitante, embora saibamos que é justamente por haver-se colocado à margem do verificável que Cervantes, Sterne, Flaubert e Kafka nos pareçam inteiramente dignos de crédito.

Por causa deste aspecto particularíssimo do relato ficcional, e por causa também de suas intenções, de sua resolução prática, da posição singular de seu autor entre os imperativos de um saber objetivo e das turbulências da subjetividade, podemos definir a ficção, de um modo global, como uma *antropologia especulativa*. Talvez – não me atrevo a afirmá-lo – esta maneira de concebê-la pudesse neutralizar tantos reducionismos que, a partir do século passado, assediam-na obstinadamente. Entendida assim, a ficção seria capaz não de ignorá-los, mas de assimilá-los, incorporando-os à sua própria essência e despojando-os de suas pretensões de absoluto. Mas o tema é árduo e convém deixá-lo para uma próxima vez.

(1989)

Tradução: Luís Eduardo Wexell Machado