A FICÇÃO E A VIDA: ALEGAÇÕES PARA PENSAR UMA LITERATURA EM CRISE

Juan Pablo Chiappara – UFV ¹

RESUMO: Nosso objetivo é reflexionar sobre o momento de crise da literatura e dos estudos literários para propor pensar em uma forma de escrita e leitura literárias que, ao mesmo tempo em que corroboram o esgotamento de um paradigma, supõem a emergência de outro. Se Tzvetan Todorov se refere à Literatura em perigo e Dominique Maingueneau se detém na análise das causas do que chama de fim da Literatura, sugerimos deslocar o foco da discussão propondo o valor intrínseco da ficção em relação à vida humana. Nesse sentido, remetemos a um debate secular, o da oposição aristotélico-platônica sobre a função da imitação estética como forma de conhecimento do mundo e da construção da verdade. Nossa contribuição ao debate gira em torno da discussão de uma literatura de *testimonio*, na linha do que propõe Márcio Seligmann-Silva, a partir de uma concepção de sujeito fraturado que permite entender uma mudança na forma de representar, resumida na ideia de representação-efeito. Para concluir, levantamos o problema da relação entre ficção e vida e sugerimos que a crise pode ser superada se reconhecemos que a elaboração ficcional da realidade é o que nos tornou e nos torna mais humanos.

PALAVRAS-CHAVE: *Literatura. Crise. Ficção. Vida.*

O que motiva este artigo é o desejo de cercar uma sensação de mal-estar em relação ao que já há algum tempo é apontado como uma crise da literatura. Isto significa refletir sobre aquilo que é a nossa realidade cotidiana, pois a dita crise atinge também os estudos literários e sua legitimidade e reconhecimento por parte da sociedade e das esferas do poder em particular.

Segundo Tzvetan Todorov, a literatura está em perigo (TODOROV, 2007) e, para Dominique Maingueneau, ela atingiu seu fim (MAINGUENEAU, 2006). Seus argumentos para justificar a crise e o fim da literatura atingem diferentes aspectos, mas, basicamente, os dois pesquisadores chegam a uma conclusão semelhante: o poder do texto literário de intervir na formação do espírito e de colocar os temas que mobilizam a sociedade como um todo não existe mais como existiu entre o final do século XVIII e o final dos anos 1970, aproximadamente, embora a crise em si talvez tenha sido mais visível a partir dos anos 1990.

¹ UFV – Universidade Federal de Viçosa. Centro de Ciências Humanas Letras e Artes. Departamento de Letras. Viçosa – Minas Gerais – Brasil – 36.570-000; e-mail: juanpablochiappara@ufv.br.

Por outro lado, segundo eles, a crise atinge os estudos literários, tanto na universidade como no ensino médio, por conta de uma mudança de paradigma que cria um fosso entre os preceitos teóricos difundidos na academia, a prática de ensino e a expectativa de um novo tipo de aluno (e sociedade), cuja sensibilidade, interesses e modos de entender o contrato de leitura mudaram.

Para Maingueneau, em particular, chega-se ao fim da literatura pela dissolução do campo literário, isto é, de um sistema fechado no qual as obras dialogavam e concorriam entre si para saber qual delas propunha no seu âmago a quinta-essência da literariedade, redefinindo assim o papel daquilo que devia ser considerado como o rumo a ser seguido a partir de sua aparição. Para ele, a nova realidade da literatura a faz funcionar dentro da lógica do que propõe chamar de arquivo e através de uma prática interdiscursiva que privilegia, cada vez mais, a paródia das obras do passado ou sua “re-escrita”.

Embora Maingueneau e Todorov façam referência basicamente à realidade francesa, em vários aspectos sua análise é pertinente para compreender uma mudança na relação de forças da literatura com as outras áreas do saber que é útil para se pensar o que acontece no Brasil e na América Latina. De fato, sempre fizemos parte das margens ocidentais influenciadas pela estrutura e pelo debate surgido na Europa, ainda que eles tenham sido atualizados em função de uma realidade local. Prova irrefutável disso é que o novo regime do literário, sob o qual nos encontramos, foi, por assim dizer, compreendido e, ao mesmo tempo, efetivado na prática por um latino-americano, através de uma obra magistral e de repercussão internacional, que transgrediu a lógica de influências culturais leste/oeste invertendo-a; referimo-nos à obra de Jorge Luis Borges, de quem é possível citar como peça-chave e emblemática dessa mudança de signo na compreensão do fato literário o texto “Pierre Menard, autor del ‘Quijote’”², de 1941, que três anos depois formaria parte do volume *Ficciones*.³

² Publicado pela primeira vez na revista “Sur”, em Buenos Aires, em maio de 1939 (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1997).

³ A influência de Borges na França se deu através da leitura feita, primeiro, por Maurice Blanchot, depois por Michel Foucault e Gérard Genette. A partir de 1964, quando foi dedicado à sua obra um número da revista de “L’Herne”, Borges passou a influenciar o pensamento francês e europeu e conseguiu sair do âmbito do Rio da Prata, onde era conhecido e respeitado desde o início de

O fato é que, como diagnosticam Maingueneau e Todorov, a literatura não convoca hoje os temas que mobilizam a sociedade para a construção dos assuntos que mais lhe interessam; no caso de nossa América, a latina, cabe dizer que a literatura não mobiliza mais, como o fizera desde o século XIX de forma contundente, o interesse em tratar da construção do imaginário nacional e os leitores também não esperam que ela o faça e não procuram nela o debate daquilo que lhes diz respeito como sujeitos de uma associação política organizada em torno do Estado. De forma concreta, pode-se dizer que o que aconteceu no Brasil com o Modernismo de 1922 e na América de língua espanhola com o *boom*, ou ainda, o fenômeno da relação entre literatura e crise político-social-econômica do último período revolucionário no continente, não pode ser mais esperado hoje em dia. A literatura não é mais o lugar, ou um dos lugares, pelo menos, onde se cristaliza o diálogo com os temas que interessam à maioria.

De forma diferente, o escritor e ensaísta mexicano Jorge Luis Volpi aborda a questão levantada no livro *Mentiras contagiosas* (2008), no qual mistura reflexão e ficção para pensar na condição atual da literatura latino-americana. As primeiras palavras deste livro, irônicas – portanto afirmando duas coisas simultaneamente –, assumem a crise e zombam dela: “Certifico la muerte de la novela. Según los cronistas, el último ejemplar de esta especie apareció hace cien años: un pobre remedo de *Las aventuras del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, perpetrado por un tal Menard (...)” (VOLPI, 2008, p. 11). O autor situa o texto em 2605, mas esse artifício não esconde que é o nosso presente que está em jogo neste livro inteligente e raro pela lucidez com que analisa o contexto atual das letras hispano-americanas e das letras em geral.

Mas é a partir de outro livro deste mesmo autor que pretendemos desenvolver algumas ideias sobre a relação da ficção e da vida no contexto do que chamamos de crise da literatura. No livro *Leer la mente. El cerebro y el arte de la ficción* (2011), Jorge Volpi começa discutindo se a única função da ficção seria o prazer estético ou se, no final das contas, ela não serve para nada que seja prático, que modifique nossas vidas

sua carreira, nos anos 1920, mas não necessariamente aceito como uma unanimidade. Aliás, a revista de “L’Herne” era dedicada a autores marginais que causavam controvérsia na sua época. É interessante ressaltar que a “chegada” da obra de Borges à França é contemporânea à chegada da obra de Mikhail Bakhtin, que seria traduzido por Julia Kristeva e divulgado por Tzvetan Todorov, dentre outros.

concretamente. A pergunta aponta para uma relação diferente entre vida e literatura daquela que vigorava no passado recente; nem supõe a defesa de uma literatura como regime autotélico de comunicação (tradição romântica), nem como uma prática de representação meramente imitativa do mundo (tradição historicista e filológica). Também não supõe o uso do termo literatura com maiúsculo, como o fazem Todorov e Maingueneau.

Volpi defende a forma ficcional como algo inerente ao desenvolvimento da condição humana. A partir de suas reflexões, cabe perguntar-se se, de fato, as ficções não teriam um valor civilizatório, independentemente do momento histórico e dos paradigmas culturais vigentes. Com o termo civilizatório buscamos enfatizar um sentido para a ficção que seja o de forjar civilizações e, ao mesmo tempo, buscamos nos demarcar do termo civilizador, que traz embutido um critério moral de superioridade cultural e pode remeter à oposição civilização e barbárie. Ao propor um caráter civilizatório, propomos entender a ficção como geradora de cultura no sentido antropológico e etnográfico da palavra, não somente no seu sentido de instrução ou de um tipo de instrução ao qual ainda damos tanto valor na nossa sociedade moderno-contemporânea, que alguns chamam de pós-moderna, embora não nos identifiquemos com o epíteto, tantas vezes invocado de forma vazia e superficial.

Nosso objetivo principal é, assim, pensar na importância da ficção nas sociedades humanas, para além do momento de crise de paradigma pelo qual passa a instituição literária, mas também em relação a ele.

Volpi, ao colocar no centro da discussão a ficção, não a literatura (embora seja a expressão literária ficcional a que mais lhe interessa), desloca o problema colocado por Maingueneau e Todorov e nos remete inequivocamente, ainda que sem fazer menção explícita, à discussão secular entre Aristóteles e Platão, que ecoa até hoje em nosso universo cultural e em nossa organização do saber.

Como o apontara Jorge Luis Borges em *Otras inquisiciones*, de 1952, ainda é possível se dizer que: “(...) todos los hombres nacen aristotélicos o platónicos.” (BORGES, 2005, p. 143). Esta apreciação tem um alcance amplo, mas vamos tentar compreendê-la na relação que queremos estabelecer entre a ficção e a vida.

Segundo Luiz Costa Lima (2000, p. 36), para Aristóteles a imagem que contém a obra de ficção não é verdadeira, mas sim semelhante ao mundo imitado. Dita imagem ficcional, no entanto, não

supõe uma falsidade, mas inaugura no mundo, através da obra de arte, um estado intermediário entre o verdadeiro e o falso, entre o ser e o não ser. Como escrevera Aristóteles na *Poética*: “Queda claro por lo dicho anteriormente que no es oficio del poeta contar las cosas como sucedieron, sino como deberían o podrían haber sucedido (...)” (ARISTÓTELES, 2004, p. 55). Por isso, para o grego, a literatura tende a representar o universal, enquanto a história, que conta os fatos em si, representa o particular: “Dar una idea de lo universal de las cosas significa que cierto tipo de personas dirán o harán determinadas cosas, conforme las circunstancias o a la urgencia de la situación dada; en lo cual pone su mirada la poesía.” (ARISTÓTELES, 2004, p. 55-56) O poeta, o fazedor de ficções, pode imitar coisas conhecidas do mundo, mas também pode inventar; o que o poeta faz, no final das contas, é criar imitando.

Por outro lado, para Aristóteles a arte supõe também um elemento fundamental que contribuiu à formação do cidadão; a aprendizagem da vida não se limita, segundo ele, a uma habilidade técnica ou a um conhecimento conceitual, mas se precisa vivenciar a experiência da arte para entender algo que só esta forma de expressão humana oferece. A ideia é que a trama da vida somente pode ser entendida se se convive com o “engano” ou com as “mentiras” que contam as histórias de ficção; dito com outras palavras, esse “engano” e essas “mentiras” são a representação do universal, daquilo que deveria ou poderia ter sido ou ser e não daquilo que necessariamente é. Essa ampliação do espectro de possibilidades dá a quem convive com as ficções a possibilidade de ampliar seu repertório do possível para poder entender o concreto da vida cotidiana, o particular.

Na tradição socrático-platônica, ao contrário, se considera que o exercício da arte e da representação é perigoso porque poderia levar o cidadão a se inclinar diante da mentira, do engano e do fingimento, características dadas como inerentes à linguagem ficcional. Isto distanciaria o homem daquilo que realmente importa para a construção da sociedade política. Em *A República* (1997), Platão abomina a imitação e a narração que não sejam “simples”, como ele diz, isto é, que não reportem apenas o conteúdo e encenem no seu cerne o discurso reportado; em suma, Platão se opõe ao “como se” aristotélico.

O embate entre esses dois pilares da nossa tradição filosófica nos conduz a outro problema que, atualmente, alimenta a crise da literatura. Trata-se de uma questão de ordem totalmente diferente do problema

teórico que tenta dirimir sobre a passagem de um regime literário que não estaria mais sob o funcionamento de um campo, mas sim sob a influência de um arquivo, noção que visa dar conta de uma superação dos limites disciplinares da literatura fixados a partir da estética romântica. O problema ao qual fazemos menção agora tem um ponto de contato com essa questão, mas vem, por assim dizer, de fora do âmbito da literatura em si: ele vem de uma área discursiva cujo *locus* de enunciação é a sociedade industrial e as instituições que sustentam a máquina do que se conhece como o progresso econômico e tecnológico. Este problema permite entender, pelo menos parcialmente, o que Todorov e Maingueneau apontam, a saber, por que a sociedade não adere mais como o fez no passado à forma literária de elaborar os problemas que mais lhe interessam.

O que Platão levanta como argumento filosófico, mas também prático, parece estar presente hoje como argumento político de uma sociedade demasiado pautada pela obsessão dos rendimentos e dos lucros, inclusive em termos de conhecimento humanístico. Parodiando Borges, podemos dizer que, com efeito, todos os homens nascem aristotélicos ou platônicos.

Por outro lado, a crise atual de uma literatura que vigorou até relativamente há pouco tempo também está ligada à segregação e à discriminação que sofre atualmente a área das Letras na organização do saber, em particular dentro das universidades. Se bem é necessário entender que o mercado editorial é cada vez maior e que se vendem cada vez mais livros, outro problema, ao se falar de crise, é que o *establishment* que organiza o que vale a pena saber ou não vê a literatura cada vez como menos necessária para compor a verdade que interessa a nossa sociedade (obcecada pelo saber tecnológico) e, em decorrência disso, vê aqueles que dedicam sua vida à leitura profissional (os professores dos departamentos de Letras das universidades, por exemplo) como figuras cada vez mais desnecessárias e cada vez mais pitorescas, num contexto onde o que interessa à grande maioria é o progresso da física, da química, da biologia, da medicina e, curiosamente, da administração e do direito, que organizam o capital e o crime.

Volpi é aristotélico e zomba desta visão quando, ironicamente, arremete contra as ficções literárias e a teimosia do ser humano antes do século XXVII da nossa era:

¿Cuánto hubiese avanzado la humanidad si, en vez de malgastar sus energías con estos delirios, las hubiesen invertido en tareas más provechosas? (...) ¿De qué manera se hubiese acelerado nuestro desarrollo económico, nuestra civilidad política, nuestra andadura tecnológica? Pero nuestros ancestros padecían una predisposición natural hacia la mentira. (VOLPI, 2008, p. 12).

Por mais que se façam discursos, ocós, a ideia de progresso que se tem desde as esferas governamentais e do mundo empresarial (cada vez mais identificados um com o outro) é a que Volpi ironiza no fragmento citado. O que conta para nossas autoridades, que representam à sociedade, é aquilo que parece concreto: a quantidade de parafusos que se fabricaram no final do dia para que a nação possa se sentir cada vez maior (uma obsessão, entre nós), deixando para algum futuro cada vez menos credível o sonho (se é que ainda se sonha sinceramente com isso) de ser cada vez um pouquinho melhor. A ironia de Volpi denuncia um cenário possível no futuro, no século XXVII ou bem antes, no século XXI.

Pois bem, na contramão dessa atitude, queremos defender que o fictício e o ilusório são mecanismos fundamentais para a constituição do ser humano, como um ser produtivo, racional, lógico e são, mental e socialmente falando. Como dizia Aristóteles, a imitação que se produz na arte contribui com a construção da verdade. E é possível acrescentar que aquilo que é verdadeiro não é necessariamente demonstrável, como Guillermo Martínez faz dizer a um de seus personagens no romance *Crímenes Imperceptibles* (MARTÍNEZ, 2011), mecanismo básico, aliás, da ciência matemática e da física mais ousada. O saber sempre funcionou a partir de modelos que são revistos *ad-infinitum*, já que sua comprovação é, muitas vezes, impossível. A dizer verdade, a ciência é, e seguirá sendo, uma longa lista de erros corrigidos e é esse seu ponto de contato com o saber literário; não porque este busque corrigir erros (é totalmente outra a lógica de sua existência), mas sim porque como forma de saber busca o conhecimento a partir de uma tradição acumulada, como o pensou Borges no conto “La biblioteca de Babel” (BORGES, 1999).

Com efeito, a verdade não pode ser (e nunca será) erguida apenas com material colhido da reflexão positivista à qual a *doxa* dominante quer nos obrigar a aderir, seja através da oferta de trabalho, seja através da lógica da distribuição de fundos para a pesquisa, seja através de qualquer outro mecanismo de exclusão social que atinge o saber literário na atualidade. Assim como o sono é fundamental para estarmos vivos e

ativos na vigília, a ficção colabora com a construção da verdade e daquilo que chamamos de nossa realidade. Ela nos ajuda a pensar a sociedade que queremos, distanciando-nos de uma obsessão pelo mercado da oferta e da demanda e do meramente quantitativo.

Volpi é aristotélico porque para ele a ficção nos faz autenticamente humanos. Mas seu argumento não consiste em afirmar que somente aqueles que lêem ficções são humanos ou mais humanos, e sim que nós e eles também, somos seres de razão, como nos autodenominamos, e somos também, inerentemente, seres de ficção. Para Volpi, a arte e a ficção são ferramentas evolutivas que desde o início dos tempos tem nos ajudado a sobreviver e nos converteram nisso que demos em chamar homens. Dito com suas palavras: “El arte no es solo una prueba de nuestra humanidad: somos humanos gracias al arte”. (VOLPI, 2011, p. 15) Poderíamos acrescentar que as sociedades que excluem de suas práticas o contato com a ficção podem se tornar cada vez menos sensíveis ao aniquilamento do outro.

A crise da literatura tem como causa também uma mudança conceitual do sujeito e por consequência uma mudança conceitual da representação. No que diz respeito à compreensão do texto literário, nosso tempo superou tanto a tradição realista quanto a subjetivista e, como bem o diz Luiz Costa Lima, hoje nos perguntamos sobre a existência de um sujeito fraturado e de uma representação-efeito.

Muito tem se falado de um caráter de indecidibilidade (da impossibilidade de decidir definitivamente sobre o significado de um macroenunciado, uma obra literária), ainda que Costa Lima prefira falar de interminabilidade do sentido (COSTA LIMA, 2000, p. 398). Esta se dá pela certeza de que a consciência do sujeito fraturado é um efeito da leitura do mundo, não o mundo. O real não se apresenta na nossa frente como algo óbvio e dado, mas o real é isto e aquilo, algo que é construído, algo frágil e inacabado, como o próprio sujeito.

A obra literária se apresenta como um fragmento do real e como tal ela não é a representação de um estado de coisas anterior a ela, nem é uma realidade paralela ou imanente. Ela é o resultado de uma atividade de discurso na qual a performatividade do ato criativo lhe confere a força que qualquer ato enunciativo tem para transformar o contexto e o *ethos* do seu enunciador, o qual se forja em cada uma das obras que um escritor

produz. O sujeito escritor inscreve um sujeito enunciador e ambos se constroem ao passo que constroem uma peça possível do quebra cabeça do mundo, a obra, cujos contornos vão variar de leitor para leitor e seu encaixe no todo será absolutamente relativo.

É evidente que isto supõe uma concepção de sujeito que nos torna capazes de compreender que a ficção não é um artigo suntuoso, mas também não é um produto apenas mercantil no mercado de bens culturais, tão descartável como uma lata de alumínio ou uma garrafa pet, embora tão reciclável quanto estas.

A noção de sujeito fraturado nos permite pensar em uma forma de escrita literária que propõe um novo rumo dentro da tradição (sem excluir outros), cavando assim a possibilidade de construir uma nova realidade tanto para a literatura em tanto que prática, como para os estudos literários em tanto que disciplina.

Gostaríamos, assim, de fazer referência a todo um corpus que coloca a dupla vocação do texto ficcional e contribui para abrir novos espaços de produção ficto/literária: a literatura de testemunho.

Ela narra fatos históricos traumáticos através de um relato elaborado a partir da memória e da invenção do sujeito, que lembra e escreve para tentar achar a verdade, embora saiba que provavelmente não a encontrará. No entanto, dito sujeito se recusa a desistir diante da possibilidade de armar um relato plausível daquilo que viveu e não o deixa descansar por estar profundamente vinculado a um passado traumático. No tipo de literatura de testemunho ao qual fazemos referência a trama da obra (da ficção) ajuda o autor e o leitor a enfrentar a vida, o choque que *encripta* a realidade e dificulta o trabalho de luto (SELIGMANN-SILVA, 2005, p 72).

Este gênero ao qual fazemos referência é híbrido e nossa forma de entendê-lo segue a linha do que Márcio Seligmann-Silva propõe com a noção de *testimonio* em *O local da diferença* (2005). Não devemos confundi-lo com a literatura de denúncia nem com a autobiografia. Trata-se da construção do passado a partir de uma memória que se sabe fragmentada, mas que preenche com a criação os vazios deixados pelo relato histórico, assim como preenche os interstícios da memória fragmentada com a imaginação, de um ponto de vista em que o sujeito, longe de se considerar uno e todo-poderoso na sua capacidade de captar a realidade, sabe-se, ao contrário, também fraturado.

Ao mesmo tempo em que este sujeito se reconhece a si mesmo a capacidade parcial de conhecer a realidade (um sujeito anticartesiano,

portanto, que ainda não influenciou a forma de entender e de organizar a realidade e o saber nas esferas que tem o poder de decidir, tanto no âmbito da universidade, quanto no âmbito estadual e federal), também sabe que o objeto observado, a história da qual ele foi protagonista, é o objeto de sua narração e também se dá a conhecer, inclusive para ele, de forma parcial e subjetiva, conforme o novelo da escrita vai desenredando os fios da memória. Portanto, estamos diante de um tipo de mimesis que mais do que uma forma de representação clássica, deve ser entendida como uma representação-efeito, a expressão (não a impressão) de uma cena anterior e impossivelmente objetiva⁴.

Obras literárias que exemplificam este tipo de escrita, que tematiza a tensão clássica entre ficção e realidade, são comuns na tradição europeia posterior à ascensão do extermínio massivo e sistemático não só de seis milhões de judeus, mas também de mais de quinhentos mil ciganos húngaros, de crianças alemãs que não pertenceriam ao que se definiu como a raça ariana, de doentes mentais, ou da prática de esterilização de pessoas consideradas como peças de uma raça imperfeita e inferior. A obra prima deste gênero provavelmente seja *É isto um homem?*, de Primo Levi (1988), onde “descreve” sua experiência dos Campos de Concentração nazistas, mas onde, sobretudo, desenvolve um texto sobre a ética dessa microssociedade, tomada como paradigma e parâmetro de julgamento da sociedade nazi-nacional-capitalista como um todo.

Uma obra mais popular (muito lida até os anos 1970), ainda que menos contundente, é o clássico *Diário de Anne Frank* (2010), belo exemplo de como a literatura e a ficção cumprem a função salvadora de vidas, assim como cumprem a função de humanizar pessoas cuja condição humana está seriamente ameaçada.

Ambos os livros, dentre muitos que compõem um vasto corpus, fundam um limiar (não uma fronteira), que funde ficção e vida. E é nesse sentido que este tipo de escrita ficto-literária empurra uma forma canônica de ler literatura para um novo território onde a condição estética do texto literário não pode se furtar aos apelos éticos não apenas deste tipo de literatura, mas também o que pode ser detectado nos textos consagrados pela tradição. Quando Márcio Seligamann-Silva defende o conceito de teor testemunhal como chave de releitura da literatura do século XX, fala, em outras palavras, da necessidade de uma mudança

⁴ Pensamos na oposição do expressionismo alemão e do impressionismo francês.

epistemológica que decorre das necessidades impostas pelas catástrofes humanitárias que marcaram de forma iniludível as sociedades no século XX e que não parecem estar prestes a atingir seu fim (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 78).

Do mesmo modo, há todo um corpus na literatura latino-americana que surge da experiência de violência de Estado perpetrada por nossos compatriotas uma ou duas gerações anteriores à nossa.

Dentro do trabalho de pesquisa que desenvolvemos, podemos citar como uma nova forma de inscrição no horizonte da escrita literária pós-crise, uma obra que explora os limites entre realidade e ficção. Referimo-nos à obra do escritor uruguaio Carlos Liscano, que esteve preso no cárcere da ditadura militar uruguaia, de 1972 a 1985, entre seus 23 e 36 anos de idade, tornando-se escritor no presídio.

Liscano se torna escritor como forma de resistência a um processo sistemático de aniquilação perpetrado pela ditadura. A ficção, não a realidade, salva este homem do extermínio e da loucura. Liscano, consciente ou inconscientemente, pôs em funcionamento um mecanismo tão antigo como a humanidade, mecanismo que Volpi descreve da seguinte forma: “(...) reconocer el mundo e inventarlo son mecanismos paralelos que apenas se distinguen entre sí.” (VOLPI, 2011, p. 16). O que faz Liscano, numa situação de absoluta falta (o preso não tem que ascender a luz, esquentar água, fazer o nó da gravata, telefonar, abrir a geladeira, ligar o rádio, trancar a porta, dar um abraço, etc.), é se projetar nas ficções que leu no presídio, onde havia uma biblioteca feita com livros doados por familiares dos presos. O resultado é uma obra na qual palpita uma tensão constante entre uma vontade de ficção e um testemunho involuntário.

Vamos colocá-lo de forma simples e direta: Liscano sobreviveu porque viveu como um ser de ficção. No final de 1980, quando numa época de castigo (que durou meses) começou a escrever seu primeiro romance na solitária, sem papel e sem lápis, Liscano não estava fazendo uma obra literária que pudesse deslocar a situação do campo literário, mas realizava uma inscrição (mental, que depois transcreveria na sua cela, às escondidas) que vários anos depois, veria a luz sob a forma de um livro intitulado *La mansión del tirano* (1992). Este romance intempestivo se infiltra no domínio da ficção e corrói as fronteiras clássicas da divisão de gêneros testemunhal e ficcional. Da experiência do choque e do trauma surge um desencontro com o real e, por este viés, um encontro com a ficção, tanto no sentido lato da palavra, isto é no sentido de

fingimento, quanto no sentido restrito da mesma, isto é no sentido de inventar/criar.

Obras como as de Carlos Liscano conseguem perfurar a divisória que por vezes ainda teima em defender uma Literatura com maiúsculo de uma literatura sem pedigree e conseguem afastar a noção de crise e fim para debruçar-se no trabalho propositivo de construir as bases de uma nova ordem literária. Que não se espere, no entanto, que ditas obras consigam estabelecer o vínculo com a sociedade que antigamente caracterizava ao regime literário. Nesse sentido, a crise e o fim são, é preciso reconhecê-lo, um fato consumado no nosso presente e não se voltará ao regime anterior tentando se adaptar ao suporte virtual, por exemplo. Não é disso que se trata.⁵

E, no entanto, *La mansión del tirano*, assim como a obra de Liscano em geral, é indubitavelmente da maior significância para entender não só uma forma nova de se fazer literatura no Uruguai e no continente, mas também uma forma de compreender o que aconteceu nas nossas sociedades nos últimos cinquenta anos. Apesar disso, é possível afirmar, não sem certa tristeza (porque vemos aquilo que se perde), que dita obra não tem tido nenhuma influência na sociedade uruguaia contemporânea como um todo.

Esse isolamento é real também em relação à capacidade de incidir em outros escritores e influenciar suas obras, o que prova cabalmente a desapareção daquilo que foi chamado de campo literário; mas o isolamento também é real em relação ao debate social que se desenvolve em torno da questão da ditadura e dos esforços que têm sido feitos por parte da sociedade e por parte dos governantes para elaborar o passado do período ditatorial e pós-ditatorial, momentos-chave na história da segunda metade do século XX uruguaio, que tanto influenciam hoje a realidade social e econômica, assim como influencia de forma determinante a forma de imaginar a nação.

⁵ Experiências dessa ordem, como a que fez Paul Auster com seu último livro – *Diario de Invierno* – (por sinal, uma obra talvez classificável como de *testimonio*), lançado primeiro na internet, depois em espanhol na Espanha e ainda não lançado em inglês nos Estados Unidos de América, são interessantes, mas não mexem com a estrutura do regime atual do literário, por enquanto ainda ligado fortemente ao salto tecnológico que significou, há alguns séculos, a invenção da imprensa e a reprodução em série do livro.

É curioso observar ainda que a obra de Liscano tem despertado o interesse de especialistas no mundo todo e inclusive no mercado do livro francês, língua para a qual foram traduzidas todas suas obras, sendo a última delas publicada apenas na França até o presente momento⁶. Apesar desse sucesso comercial num grande centro de confluência e disseminação cultural como a França, a obra de Liscano não tem suscitado o debate que uma obra com essa repercussão suscitaria no Uruguai algumas décadas atrás quando a literatura ainda era o lugar onde se diziam coisas que importavam ao debate social.

Evidentemente, a falta de penetração da obra de Liscano na sociedade uruguaia não supõe uma má qualidade literária da mesma, mas fala claramente da situação da literatura no cenário atual. O que mobiliza e comove à sociedade, o que suscita o debate não é o discurso literário, mas outras áreas do discurso como ser o jornalístico, o publicitário e o mediático, em geral. Prova disso pode ser o fato de um livro como *Milicos e tupas*, do jornalista uruguaio Leonardo Haberkorn (2011), ter suscitado cinco re-edições entre maio e julho de 2011. As pessoas se interessam em ler sobre o assunto da ditadura militar, tema que os uruguaios ainda estão por compreender e digerir para poder seguir enfrente. Mas não é o modo literário de tratamento desse assunto (por mais direta ou indireta que seja sua aparição em obras literárias como as de Carlos Liscano) o que concita a cidadania, tal como acontecera no passado.

A literatura torna-se cada vez mais uma questão de especialistas e entre o grande público suscita cada vez mais desconfiança aquele escritor que não visa (ou não alcança) o grande mercado editorial e aquele leitor que cultua uma escrita sofisticada, que relacione discursos literários ou não, mas que, em última instância, requeira, para sua exegese, de um conhecimento que não tem status na sociedade capitalista contemporânea.

Mesmo reconhecendo que a relação de forças entre a instituição literária e a sociedade tem mudado de forma contundente, acreditamos que o modo ficcional e a vida são indissociáveis e que há margem na literatura e nos vários modos da ficção de lançar pontes com a existência

⁶ LISCANO, Carlos. *Le lecteur inconstant* suivi de *Vie du corbeau blanc*. Tradução de Martine Breuer e Jean-Marie Saint-Lu. Paris: Belfond, 2011.

em sociedade para contribuir com o sucesso das relações humanas, para estimular a tolerância e aceitar, gostando ou não, a diferença que nos separa do outro. A ficção cumpre papel preponderante nesta tarefa porque sempre transforma a vida e abre possibilidades de converter-nos em outros, menos chatos e menos donos da verdade do mundo.

Vale a pena se deter na seguinte pergunta: o que é a ficção, no final das contas, e como ela se dá na condição humana?

No livro *El concepto de ficción*, Juan José Saer (2004) afirma que a ficção não é o contrário da verdade, não é a mentira, nem o falso. Ela é, e nesse matiz cabe toda a diferença, uma forma de tratamento da realidade. Saer também é aristotélico. E, segundo ele, dita forma de tratamento reconhece, de antemão, a fragilidade de qualquer relato que, desde o vamos, se pretende objetivo e soberano no que se refere à possibilidade de dar conta da realidade.

Como diz Volpi (2011, p 60), é o *como se* do universo imaginário de uma obra de ficção o que nos permite entender o *como se* que nos leva a assumir que a realidade é também uma construção de linguagem. Estes dois *como se* não diferem tanto e suas águas nunca mansas costumam se misturar em nosso emaranhado de ideias e ainda mais no sonho.

Se a ficção se parece com a vida cotidiana é porque a vida cotidiana também se parece com a ficção. Ficção etimologicamente é fingir, que é próprio tanto da literatura como da vida. Ademais, em última instância, o mecanismo cerebral por meio do qual somos capazes de conceber alguém inexistente (um personagem, um cenário, um tempo, um lugar imaginários) é paralelo e essencialmente igual ao que nos permite ter uma ideia do outro em sociedade. Ambos, o personagem e você, estão feitos da mesma matéria: de ideias, de linguagem, de imagens. (VOLPI, 2011, p. 19).

É necessário que fique bem claro: a mente humana aborrece a mentira; ela é adicta à ficção. Por isso, enquanto estamos diante de um relato ficcional (filme, romance, conto, ópera, etc.) suspendemos nosso juízo de realidade e o relato se torna real. Isto é verdade e quiçá valha um argumento banal como é o de constatar que os relatos de ficção são tão antigos quanto o é a humanidade, assim como os relatos míticos e os religiosos. Em resumo, não lemos ficções apenas para nos divertirmos; a ficção não é um luxo; sua função na cultura humana está ligada à necessidade de nos identificarmos com outros e de nos inventarmos a nós mesmos. Por último, ela também cumpre uma função vital para tratar a realidade cotidiana e para lidar com a doença, com a morte, com a inveja,

com o ciúme, com o medo do dentista, com a tortura física dos cárceres políticos ou não, com a câmara de gás, com o forno crematório, com o desengano com o outro, com a angústia que arremete sem avisar e, assim o esperamos, como multiplicador da felicidade.

O modo ficcional, na verdade, pertence à constituição do ser humano e faz parte de sua formação paulatina como pessoa. Quem viu crescer uma criança pode dar fé desse mecanismo. As crianças crescem num mundo de ficção onde os objetos e as pessoas cumprem uma função real que lhes permitem se constituir em sujeitos, conforme vão se identificando com personagens e com objetos que possuem propriedades mágicas e fantásticas, mas que permitem à criança construir um sentido de realidade para se inserirem com sucesso na sociedade adulta. Aliás, a criança que é privada deste tipo de atividade não se desenvolve intelectualmente tão bem quanto aquela que passa por esta etapa de forma ótima.

A criança vive num limiar, espaço e tempo de um ritual de passagem, onde se entrelaçam realidade e ficção. Nesse limiar se torna uma pessoa – cria sua máscara – e esse processo emana da confluência de práticas cotidianas de brincadeiras e relacionamentos com o entorno, ambas filtradas por uma prática ficcional que seria difícil não qualificar de inata, isto é, própria do funcionamento do cérebro humano, independentemente da cultura da criança, ainda que esta seja fundamental para acolher esse funcionamento ficcional inato e guiá-lo segundo suas pautas e tradições.

Nesse sentido a capacidade de ficção não difere da aptidão à linguagem, que sendo também inata deve ser acolhida por uma cultura para se desenvolver. Na infância, a ficção se manifesta em absolutamente tudo, seja ao brincar, ao comer, ao passear, ao se mexer cotidianamente no universo familiar, ao tomar banho, etc. Na idade adulta, a ficção se dá dentro de certos modelos culturais, que na nossa sociedade ainda são a leitura de obras ficcionais, o cinema, o teatro, dentre outros.

Ademais, o papel da ficção é fundamental na construção do eu. Se observarmos a criança, veremos que a formação de sua identidade está intimamente ligada a ela. Ser eu, ser você, significa se imaginar, se construir. O eu é, assim, a construção de uma ficção. Como bem o lembra Volpi, o eu não corresponde a nenhuma estrutura anatômica e não se encontra em nenhuma parte do cérebro (VOLPI, 2011, p. 61). A consciência e o eu se dão no âmbito das ideias e não no âmbito dos neurônios e suas conexões. Assim, pode-se dizer que estamos feitos da

mesma matéria que estão feitos os personagens de ficção: estamos feitos de ideias. E, de fato, quem viu como se produz o crescimento de um ser humano, percebe que o eu é algo que se constrói numa relação social e que não é algo inato. O mesmo acontece com a consciência, que evolui à medida que o cérebro se desenvolve fisicamente, mas também à medida que o indivíduo vai aumentando suas experiências sociais.

Dessa maneira, é possível concluir, junto com Volpi, que o eu é um romance que escrevemos lentamente com a colaboração dos outros (VOLPI, 2011, p. 73).

Pouco importa se a literatura perdeu o poder social de impactar vidas. O que devemos entender e fazer entender pelo menos a nossas autoridades políticas, tão marcadas pelo nosso tempo – marcado pelo quantitativo, pelo tecnológico e pelo capital –, é que existe um arquivo literário milenar que é acrescido dia a dia e deve ser considerado como um patrimônio da humanidade onde leitores profissionais se debruçam ao longo de uma vida acadêmica voltada ao ensino e à pesquisa contribuindo com o desenvolvimento humano, tão necessário, inclusive, para fabricar parafusos, formar administradores, engenheiros e advogados.

A crise da literatura não é a crise da ficção porque esta é tão humana quanto é a linguagem, a qual não saberia representar o mundo sem o artifício do fingimento e a invenção da realidade e da verdade.

*FICTION AND LIFE: ALLEGATIONS TO REFLECT
UPON A LITERATURE IN CRISIS*

Abstract: Our objective is to reflect upon the present crisis undergone by Literature and Literary Studies to propose rethinking a new form of literary writing and reading encompassing both the exhaustion of a paradigm and the emergence of another. While Tzvetan Todorov refers to Literature in danger of extinction, and Dominique Maingueneau focusses on the analysis of the causes of the so-called end of Literature, Jorge Volpi changes the focus of discussion by emphasizing the intrinsic value of fiction to human life. Thus, he engages in a secular debate, previously signaled by Jorge Luis Borges, that of the Aristotelic-Platonic opposition on the function of the aesthetic imitation as a form of knowledge of the world and construction of Truth. Our contribution to this debate is the discussion of a Testimonial Literature, following the line proposed by Márcio Seligmann-Silva, based on the concept of a fractured subject that allows understanding change in the form of representation, summarized in the idea of ‘representation of recreation’, as proposed by Luiz Costa Lima. In conclusion, we dialogue with Juan José Saer and Jorge Volpi on the relation

between fiction and life, and suggest that the crisis can be overcome as we become more and more human.

Keywords: Literature. Crisis. Fiction. Life

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *Poética*. Buenos Aires: Ediciones Libertador, 2004.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. Madrid: Alianza editorial, 1999.
- BORGES, Jorge Luis. *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Alianza Emecé, 1993.
- COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2000.
- FRANK, Anne. *O diário de Anne Frank*. Rio de Janeiro-São Paulo: Record, 2010.
- HABERKORN, Leonardo. *Milicos y tupas*. 5. ed. Montevideo: Fin de siglo, 2011.
- LEVI, Primo. *É isto um homem?* Tradução Luigi del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- LISCANO, Carlos. *La mansión del tirano*. Montevideo: Arca, 1992.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Contre Saint Proust ou la fin de la Littérature*. Paris: Belin, 2006.
- MARTÍNEZ, Guillermo. *Crímenes imperceptibles*. Buenos Aires: Booket, 2011.
- PLATÃO. *A República*. Tradução de Enrico Corvisieri. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda., 1997.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *Ficcionario*. Una antología de sus textos. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- SAER, Juan José. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 2004.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença*. Ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- TODOROV, Tzvetan. *A Literatura em perigo*. Tradução de Caio Meira 2ª ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009. Trad. Caio Meira.
- VOLPI, Jorge. *Mentiras Contagiosas*. Madrid: Páginas de espuma, 2008.
- VOLPI, Jorge. *Leer la mente*. El cerebro y el arte de ficción. México: Alfaguara, 2011.

BIBLIOGRAFIA

BLIXEN, Carina. *Palabras rigurosamente vigiladas*. Dictadura, lenguaje, literatura. La obra de Carlos Liscano. Montevideo: Ediciones del Caballo perdido, 2006.

CHIAPPARA, Juan Pablo. *Ficciones de vida*. La literatura de Carlos Liscano. Montevideo: Ediciones del Caballo perdido, 2011.

LISCANO, Carlos. *El método y otros juguetes carcelarios*. Stockholm: Författares Bokmaskin, 1987.

LISCANO, Carlos. *Memorias de la guerra reciente*. Montevideo: Trilce, 1993.

LISCANO, Carlos. *El charlatán*. Montevideo: Cal y Canto, 1994.

LISCANO, Carlos. *Miscellanea observata*. Montevideo: Cal y Canto, 1995.

LISCANO, Carlos. *El camino a Ítaca*. Montevideo: Cal y Canto, 1997.

LISCANO, Carlos. *El informante*. Montevideo: Trilce, 1997.

LISCANO, Carlos. *La ciudad de todos los vientos*. Montevideo: Planeta, 2000.

LISCANO, Carlos. *El lenguaje de la soledad*. Montevideo: Cal y Canto, 2000.

LISCANO, Carlos. *El furgón de los locos*. Montevideo: Planeta, 2001.

LISCANO, Carlos. *Teatro*. Montevideo: Ediciones del Caballo perdido, 2001.

LISCANO, Carlos. *Ma famille*. Trad. Françoise Thanas. Montreuil-sous-bois: Éditions Théâtrales Jenunesse, 2001.

LISCANO, Carlos. *La sinuosa senda*. Montevideo: Ediciones del Caballo perdido, 2002.

LISCANO, Carlos. *Es al nudo empujar*. Montevideo: Ediciones del Caballo perdido, 2003.

LISCANO, Carlos. *Nulla dies sine linea*. Montevideo: Ediciones del Caballo perdido, 2006.

LISCANO, Carlos. *El escritor y el otro*. Montevideo: Planeta, 2007.

LISCANO, Carlos. *Le lecteur inconstante suivi de Vie du corbeau blanc*. Tradução de Martine Breuer e Jean-Marie Saint-Lu. Paris: Belfond, 2011.