

FICTÍCIO E IMAGINÁRIO NO ROMANCE *SEM NOME*: EPISÓDIOS DA LITERATURA E DA VIDA REAL

Juliana R. CANSIAN (PG - UEM)

ISBN: 978-85-99680-05-6

REFERÊNCIA:

CANSIAN, Juliana R.. Fictício e imaginário no romance sem nome: episódios da literatura e da vida real. In: CELLI – COLÓQUIO DE ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS. 3, 2007, Maringá. *Anais...* Maringá, 2009, p. 537-548.

1 INTRODUÇÃO

Desde os tempos mais remotos da Antiguidade, homem e literatura aparecem ligados de forma tão intrínseca que muitas vezes torna-se difícil definir e caracterizar um sem o auxílio do outro. Antonio Candido (1995) já nos disse que não há homem erudito ou analfabeto que possa viver sem a literatura, sem a fabulação, e isto é tão certo como é certo que sonhamos todas as noites.

Mas como a ficção atua sobre nós, apresentando-se como satisfação e como necessidade ao mesmo tempo? Esse é o objetivo do presente estudo: buscar encaminhamentos que possam elucidar a questão da imbricação homem e literatura e visualizar alguns procedimentos de como ocorre. O ponto de partida para tanto é a consideração do leitor no processo ficcional, porque é a partir dele e de sua postura diante dos textos que compreendemos como esses mesmos textos interferem em nossas vidas. O caminho percorrido é, portanto, o das proposições de uma corrente de estudos literários inaugurada a partir da década de 1960 – a estética da recepção.

Ainda mais recente, entretanto, é a configuração de duas tendências dentro do que genericamente se chama estética da recepção. A primeira trata dos estudos da recepção propriamente dita, com vistas à identificação de como os textos têm sido lidos e encarados nos mais diversos contextos históricos, e sobre as condições que moldam o comportamento dos receptores em dado momento. A arrancada dessa tendência foi dada pelo pesquisador alemão Hans Robert Jauss (1994) em 1967. A segunda refere-se à análise do chamado “efeito estético”, isto é, o impacto que um texto pode causar nos seus leitores. Com isso, estamos a adentrar no plano das categorias propostas por Wolfgang Iser (1999a), a dizer a do *fictício* e do *imaginário*, como construtos ligados às disposições humanas e por meio dos quais surge também a literatura.

Concentraremos esforços, para efeito de um recorte que possibilite uma observação mais didática, num episódio do romance *Sem Nome* (2005), do escritor português Helder Macedo. Nele, a protagonista do livro, a jornalista Maria Júlia Moraes Teixeira de Sousa Bernardes, após ser confundida com uma mulher 30 anos mais velha e dada como morta, a ex-militante do Partido Comunista Português Marta Bernardo, envia uma carta-relatório ao advogado José Viana, amante de Marta nos tempos da juventude, e que dela se separou por efeito da ditadura Salazarista no país. Por sua escrita, Júlia toma o lugar do escritor Helder Macedo, e começa a ficcionalizar os detalhes violentos da morte de Marta e a contá-los a Viana, seu leitor. Num encaixe de histórias, ou seja, uma ficção dentro da ficção, estaremos a ver as categorias iserianas do fictício, do imaginário e do jogo entre eles, para propormos não só que elas existem concretamente, embora não se possa defini-las ontologicamente, mas que, e principalmente, agimos muitas vezes como o personagem Viana leitor. Somos, assim, personagens de uma história chamada vida.

2 POR QUE PRECISAMOS DA LITERATURA?

Definir o que seja a literatura é um processo complexo e, na maioria das vezes, infrutífero. Inúmeras tentativas já foram feitas nesse sentido, sem, contudo, explicitarem com exatidão a amplitude de possibilidades que o termo comporta em si mesmo. Se muitas das conceituações até agora resvalam sempre em algum tipo de fechamento, obliterando formas de pensar e agir engendradas naquilo que chamamos literatura, mais fácil parece então, pelo menos a princípio, visualizar os procedimentos pelos quais opera.

Antonio Candido (1973), em *Literatura e Sociedade*, abre-nos a possibilidade de compreender a literatura (e assim defini-la) pelo que descortina: a transfiguração, vista como transposição do *real* para o *ilusório* por meio de recursos estilísticos, propondo um tipo de ordem para as coisas, os seres e os sentimentos. O autor vai além nessa especificação de literatura, assim como de toda a arte, dizendo que nela está a combinação de elementos de vinculação à realidade natural ou social dos homens com elementos de manipulação técnica, como os recursos usados pelo artista, implicados numa atitude de *gratuidade* estética. Por essa gratuidade, a literatura não necessita de um fim concreto a desempenhar na vida dos seres numa lógica utilitarista, valendo em si mesma pela satisfação emocional e espiritual que provoca e pelos significados que desencadeia. Enquanto característica maior do produto resultante, a gratuidade é proveniente tanto da atitude do criador, quando concebe sua arte, quanto do receptor, no ato de sentir e apreciar.

O gratuito, que aparece com graus variáveis nas manifestações artísticas do primitivo e dos povos civilizados, sem, entretanto, deixar de estar em ambas, é o que possibilita à criação literária corresponder a certas necessidades de representação do mundo que tem o ser humano, transformando-se assim em algo dialeticamente empenhado, mas não utilitário, porque suscita uma visão das coisas do mundo real ao mesmo tempo que possibilita transcendê-lo. Assim, mesmo que a literatura seja construída tomando-se como motivação elementos naturais ou puramente pragmáticos, ao se realizar desvincula-se de aplicações práticas para suscitar uma forma de compreender e avistar a própria existência. Se dissemos que a gratuidade aparece em níveis diversos, convém explicar como isso pode acontecer. Candido (1973) expõe três possibilidades de funções desempenhadas a partir da e pela literatura: a função total, a

função social e a função ideológica. A função total deriva de um sistema simbólico que transmite uma visão de mundo por meio de recursos expressivos adequados. Exprime representações individuais e sociais que ultrapassam a situação imediata, integrando-se dessa forma ao patrimônio do grupo. Numa obra literária em que sobressaia a função total, tem-se a representação de uma humanidade e de todo o seu contingente de inteligência, beleza, miséria e de contradições, fixando sua intemporalidade ou universalidade.

A função social mostra-nos o papel que a obra desempenha no estabelecimento de relações sociais e na satisfação das necessidades de uma determinada comunidade, sejam elas espirituais ou materiais. Ela se manifesta de forma especificamente clara na literatura oral dos povos primitivos ou iletrados, com um forte elo entre a criação artística e as atividades básicas de sobrevivência do grupo como a alimentação, a caça, a divisão de trabalho entre homens e mulheres, a periodização das estações do ano, etc. Tais atividades servem de motivação para a literatura, voltada antes para o coletivo do que para a singularidade diferenciadora dos indivíduos. A função social de razão mais pragmática em primeiro plano não impede o reconhecimento do valor estético de uma dada obra literária, nem a existência da gratuidade criadora ou receptora, embora o elemento prático salte aos olhos de forma mais ostensiva.

Quanto à função ideológica, ela aparece freqüentemente englobada nas duas primeiras como um sistema de idéias conscientes tanto do lado do autor quanto do lado do leitor-recebido da obra. O autor manifesta uma intenção, que será reconhecida ou não pelo público. Para o sociólogo (CANDIDO, 1973), é a consideração simultânea das três funções que permite compreender de maneira equilibrada a literatura, seja erudita ou primitiva. Ainda que nessas manifestações uma ou outra função apareça em primeiro plano, enquanto Literaturaⁱ, a gratuidade que suscita está presente a todo o momento, de maneira que os desejos e usos de estilização formal por parte do criador e os estímulos despertados no leitor, mesmo que diferentes em cada situação, façam desnudar um sentido estético maior que uma intenção original, motivando certos tipos de emoção.

Em outras palavras, a literatura como transposição do real à ilusão traz à tona uma realidade que de outra maneira não existiria, e nisso reside seu grande valor. Ela é fator de humanização, para seguir o raciocínio do mesmo autor, atuando no subconsciente e no inconsciente como fator de equilíbrio para as civilizações.

Parece-nos adequado, após essa exposição sobre a necessidade que temos da literatura enquanto representação de mundos possíveis, adotar uma definição para o termo, ainda que das mais abrangentes, evitando a visão reducionista de que se falou inicialmente. Dessa forma, além de transfiguração do real, e ainda no encalço do sociólogo brasileiro:

Chamarei de literatura, da maneira mais ampla possível, todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações (CANDIDO, 1995, p. 242).

A referência a essa necessidade de ficcionalização em todos os níveis de uma sociedade também pode ser buscada em outros teóricos, como em Wolfgang Iser (1999a, p. 65), para quem usamos e abusamos de uma certa dose de “fingimento”, que é a literatura. Esse fingimento se efetua através de um processo de engajamento

(interação) entre texto e leitor, envolvidos no ato de criação e recriação das histórias quando da leitura. Assim, os leitores sabem que aquilo que foi representado pelo autor na obra é ilusão, mas gostam de viver experiências no reino do ilusório porque isso talvez “revele algo sobre nós” (ISER, 1999a, p. 65-66).

A interação de Iser se coloca também no sentido da imbricação entre fictício e imaginário (sobre os quais discorreremos a seguir), que passa pelas instâncias: autor, texto e leitor, conferindo um caráter de comunicação à literatura. É nesta relação triádica que a comunicação se torna mensurável, a partir do entendimento de que o texto não guarda sentido em si mesmo, e que alguém, através da leitura, precisa executar a tarefa da significação da obra. O texto literário – transposição do mundo real tal como percebido pelo artista (autor), e cujos elementos foram selecionados e combinados por ele, constituído aos olhos do leitor, que recombina os mesmos elementos, possibilita a manifestação deste último pelas lacunas e negações que apresenta (deixadas intencionalmente ou inconscientemente pelo autor). Tais estruturas podem ser vistas como uma precondição fundamental da comunicação, uma vez que servem de portas de entrada do leitor e de estímulos para sua atividade ideacional perante a obra.

As lacunas podem ser entendidas enquanto conexões sonegadas que requerem completamento, combinação. Contudo, não podem ser entendidas apenas como preenchimento de faltas por parte do leitor. São também a realização de conexões:

A ausência de certas relações [no texto] estimula a atividade ideacional do leitor. Lacunas são encontradas no repertório formado por todos aqueles elementos das realidades extratextuais que são trazidos para o texto, perdendo com isso as conexões que possuíam no campo referencial de onde foram importados (ISER, 1999, p. 29).

É por perderem as conexões com as realidades extratextuais de origem que as lacunas invocam a participação do leitor, que terá de encaixar, interseccionar ou abandonar concepções elaboradas no ato de leitura, de forma a fazê-las ter sentido.

As negações, por sua vez, são um tipo de lacuna que cancelam a validade, a semântica e a estrutura dos campos de referência extratextual, exigindo também a ação do leitor sobre a obra literária. Para entender melhor, lembremos que, como já abordado por Candido (1973), a literatura se configura como transfiguração do real para o imaginário. A realidade criada não é, portanto, a mesma que serviu de base para a criação; uma vez transposta, é antes uma “realidade virtual”, nos termos de Iser (1999a, p. 73). Ao negar a realidade fora do texto, a partir de uma nova realidade ficcionalizada, cabe ao leitor compreender o porquê de tal anulação, ficando numa posição intermediária entre o que foi ultrapassado e o que precisa ser reconhecido como motivação para o cancelamento. Para resumir, as negações instigam o leitor a assumir novas posições em relação ao que foi deixado para trás, intensificando a tomada de visão da literatura como comunicação.

Cabe assinalar ainda que a visão de literatura como comunicação compreende os mais modernos estudos, sendo reafirmada por Teresa Colomer (2001) quando perpassa as correntes que incluem o leitor no processo literário.

3 FICTÍCIO, IMAGINÁRIO E A DINÂMICA DO JOGO

Para Iser (1999a), fictício e imaginário não podem ser definidos ontologicamente, e a única maneira de evidenciá-los é através da interação entre eles.

Ambos são construtos ligados às disposições humanas, que constituem também a literatura, daí que, a partir de sua configuração, pode-se compreender a auto-interpretação humana levada a cabo pelo processo literário. Percorremos sempre, portanto, o caminho de captar como a literatura diz tanto acerca de nós mesmos.

Fictício e imaginário estão ligados às disposições humanas por existirem como experiências na vida cotidiana, seja quando se expressam na mentira, ilusão, numa vida imaginária, em devaneios ou alucinações. Se o primeiro se caracteriza por ser intencional (a mentira é um exemplo), o segundo se manifesta pela espontaneidade. O teórico nos alerta, entretanto, que a ficção extrapola a falsidade e a mentira, ou o processo de contar histórias, e é melhor que seja entendida como “ultrapassagem do que é” (ISER, 1999a, p. 68). Se a mentira ultrapassa a verdade, a obra literária ultrapassa o real pela construção de uma realidade virtual – uma “inatualidade” conforme Husserl (apud ISER, 1999a, p. 71), numa espécie de travessia de fronteiras entre dois mundos. Para o reconhecimento do novo mundo, entretanto, não se descarta completamente o que foi deixado para trás, pois é aí que estão os dispositivos para seu entendimento.

É pelo fictício que o imaginário é ativado, sendo por ele direcionado, moldado. Na literatura, um mundo de possibilidades é aberto, mas são possibilidades abstratas em essência, colocadas em oposição à realidade concreta, sendo preciso imaginá-las. É o que para Husserl (apud ISER, 1999a, p. 71) se define como “fantasia”, que uma vez ativada transforma o que é, numa modificação radical que leva à recriação das realidades ultrapassadas e à transgressão de fronteiras. “Sendo assim, a ativação desse potencial precisa ser moldada, e disso se encarregam os atos de fingir, ao forçarem a fantasia a assumir uma forma, para que as possibilidades abertas por eles possam ser concebidas, já que o próprio ato de fingir não pode conceber aquilo para que apontou” (ISER, 1999a, p. 71).

Três são os atos de fingir: o *ato de seleção, de combinação* e o *autodesnudamento*. Pela seleção há uma série de incursões ou buscas no mundo extratextual, cujos elementos serão incorporados à construção ficcional do texto. Retirados da vida cotidiana, esses componentes, percebidos como campos referenciais, são dispostos no texto numa aparente desordem, mas constituindo, ao se combinarem, um todo significativo, ou “*gestalt*” (ISER, 1999, p. 30). Para tanto, os elementos selecionados são constantemente reembaralhados, e terão ainda uma função diversa daquela que tinham no mundo concreto, sem que se perca de vista o campo de referência do qual foram originados.

A seleção também passeia por outros textos, num intercâmbio contínuo de informações que ganham nova roupagem no texto novo que surge. Nessa intertextualidade coexistem os dois discursos (o de referência e o novo discurso constituído), numa alternância de “*fade-ins e fade-outs*” (ISER, 1999a, p. 69). O ato de seleção pode ser mais perceptível, para alguns, na atividade de criação do autor, com suas constantes investidas no mundo real, tomado como ponto de partida ou inspiração para seus enredos fictícios. Mas pensado do ponto de vista do receptor também se configura, uma vez que, no ato de leitura, não se dispõe do mesmo campo de referências do autor, o que torna urgente a realização de novas incursões ao real por parte do leitor.

Na combinação, a superação é dentro do próprio texto, com variações de significados lexicais e de posturas assumidas pelos personagens. Múltiplas combinações no território semântico são produzidas conforme o repertório de referências dos diferentes leitores, e porque não dizer dos autores, que também combinam os elementos selecionados no ato de criar.

O autodesnudamento da ficcionalização literária, último dos atos de fingir, se dá também pela duplicação de mundos de que se falou. O mundo criado e representado no texto, tomado apenas como indicativo de um mundo, embora não o seja de fato, articula-se como um mundo do “como se” (ISER, 1999a, p. 69), para o qual o mundo empírico se transforma em metáfora do que foi concebido.

Os três atos de fingir, ciclicamente alternados, ativam o imaginário, e este possibilita a presentificação do fictício. Com a fusão dos dois elementos, de sua interação, resulta a literatura, numa dinâmica de espaços para jogos sequencialmente e simultaneamente. Mas o imaginário por si só não cria nada, e é o fictício que propicia as condições para que atue no sentido da invenção, fazendo o invisível do texto tornar-se visível.

Embora estejamos aqui considerando imaginário e fictício, postos em ação pelos atos de fingir, em nível da relação triádica autor, texto e leitor, salienta-se, contudo, que o ramo da estética da recepção instaurado por Iser (1999) e designado teoria do efeito estético tem como ponto central o que as correntes anteriores à década de 60 negligenciaram por estarem demasiadamente envolvidas na focalização do autor: que é o que de fato acontece quando lemos. Foi, então, no sentido da inclusão do leitor no processo literário que a teoria do efeito avançou.

Em que medida estamos então a incluir o autor se a teoria do efeito estético preocupa-se com a esfera da recepção e não da produção como já dito? Acreditamos, e daí surge o raciocínio, que o fictício não se constrói sozinho, e que alguém necessita fazê-lo a ponto de, depois de organizado textualmente, liberar a fantasia ou imaginário pelo ato de leitura. Mesmo nos atos de fingir, percebe-se que podem ser trazidos e pensados na criação literária, no autor. Todavia, Iser (1999b) demonstra a estrutura de jogo entre texto e leitor.

Mas que são os jogos desvelados pela interação fictício e imaginário de que se disse? São zonas de intersecção que, além de intensificarem a imbricação entre as instâncias texto e leitor (e autor), permitem, e é nisso que se concentra Iser, a entrada do leitor como peça engrenada no contexto literário. Cada ato de fingir dá margem, então, para jogos:

A seleção estabelece um espaço de jogo entre os campos de referência e suas distorções no texto. A combinação cria outro espaço de jogo entre os segmentos textuais interagentes. E o *como se* cria mais um espaço entre o mundo empírico e sua transformação em metáfora para o que permanece não dito (ISER, 1999a, p. 70).

Duas espécies de jogos, inter-relacionadas, são apontadas por Iser. O *jogo livre* (ISER, 1999b, p. 107-108), no sentido do leitor, libera o imaginário para aquilo que não é. Mantém-se, nessa perspectiva, o mundo transgredido como chave de entendimento para o algo novo criado. Ao jogo livre corresponde o *jogo instrumental* (ISER, 1999b, p. 107-108), no sentido de um fechamento pelo texto das possibilidades do imaginário, que assim não serão infinitas, mas reguladas dentro da lógica textual, e cujas instruções de entendimento se encontram no real empírico.

Um movimento oscilatório entre os jogos surge, pois cada vez que um fechamento está prestes a finalizar uma significação, um sentido ao texto, novamente entra em cena o jogo livre, numa tessitura textual de articulação a todo instante. E segue que o jogo só tem fim quando o leitor assim o decidir, interrompendo ou concluindo a leitura, isto é, a relação fictício e imaginário, o que não impede que seu imaginário continue

funcionando com base naquilo que leu. A esse caráter supostamente infundável do jogo opõe-se o caráter intencional e normativo da própria linguagem, que regula a interpretação, impedindo a formação de panoramas desmedidos e completamente fora das possibilidades abertas pelo texto, perspectiva essa usada por Iser (1999c) em sua própria defesaⁱⁱ, quando criticado acerca do que faz o jogo parar.

Se mesmo as limitações do texto não implicam necessariamente um fim do jogo, há que se perceber formas específicas de jogar, ou jogos que engendram o jogo. *Agón*, *alea*, *mimicry* e *ilinx* (ISER, 1999b, p. 110-111) surgem como “games” textuais que alimentam a dinamicidade do jogo livre e do jogo instrumental. O *agón* é deflagrado quando predomina o conflito como força motriz da trama textual; a *alea*, quando o acaso, a surpresa, a incerteza dos acontecimentos interferem nas posições organizadas do texto, provocando alterações inesperadas; a *mimicry*, quando se trata de iludir, imitar, eliminar a diferença entre o texto e aquilo que serve de cópia; e *ilinx*, quando da subversão, da carnavalização das posições do texto, em que elementos excluídos podem reagir contra o que os excluiu. Envolvidos em graus diversos, os *games* não devem ser concebidos como auto-excludentes. Ao contrário, agem ora como *figura*, ora como *fundo*, para usar novamente categorias de Iser (1999, p. 30), em posições de primeiro plano e plano de fundo e vice-versa.

Como visto, ao texto cabe encenar a transformação do mundo real para uma realidade virtual que de outra forma seria impossível ao homem. Essa encenação “pode ser considerada uma condição transcendental que permite perceber algo de intangível, propiciando ao mesmo tempo a experiência de alguma coisa que não se pode conhecer” (ISER, 1999a, p. 77). Talvez por isso, como disse Iser (1999a, p. 77), “exista a literatura”.

4 JOGOS EM *SEM NOME*, UMA APLICAÇÃO

Nosso objetivo concentra-se agora em expor de que maneira fictício, imaginário e estrutura do jogo podem ser percebidos e como interferem na trama de *Sem Nome* (2005). A aplicação se concentra especificamente num trecho, num episódio da narrativa, escolhido como amostra para a análise deste artigo.

Sem Nome tem a primeira edição em data recente: 2005 (a história contada se passa em 2004). Maria Júlia Moraes Teixeira de Sousa Bernardes é a protagonista, apresentada pelo autor a partir de seu nome profissional Júlia de Sousa. Júlia é jornalista e iniciou sua carreira na Voz do Sado, em Setúbal, voltando posteriormente a Lisboa, onde teve a oportunidade de trabalhar como colaboradora num dos principais jornais da capital. Jovem – tem apenas 26 anos, solteira, filha única de pais separados, morava num apartamento que conseguiu comprar à Rua do Barão com a herança que recebeu após a morte da mãe. Desta mesma fonte de renda reservou o que sobrara para uma viagem que decidiu fazer a Londres.

Júlia tinha dois relacionamentos amorosos. Carlos Ventura, mais velho, também jornalista, era influente no jornal e escrevia desde reportagens culturais até “crônicas de leitura obrigatória para quem não queira passar por tolo no meio das endêmicas tolices nacionais” (MACEDO, 2005, p. 55). Ele constantemente ajudava Júlia na escrita de textos, numa relação de quase mestre e quase discípula. Extremamente consciente de sua função social e política, Ventura era duramente crítico em relação à situação político-histórica do país, especialmente com os resquícios ainda vivos do Salazarismo. O segundo relacionamento era com Duarte Fróis, jovem diplomata, amigo de Júlia

desde a infância, tendo sido também namoradinho nas férias de verão. Aproximaram-se novamente na fase adulta, após Duarte ter voltado do primeiro posto diplomático que exerceu em Viena e no período em que a mãe de Júlia esteve doente, acometida por câncer.

Foi a pretexto de escrever um romance e de tirar uma espécie de férias de Ventura e de Fróis, embora não fosse comprometida seriamente com nenhum deles, que Júlia decide ir a Londres. Lá inicia a trama que será descrita e articulada ao longo do livro de Macedo. Ainda no aeroporto, Júlia é abordada por policiais da imigração devido a um erro em seus documentos, sendo, por isso, confundida com outra mulher: Marta Bernardo – o policial da imigração teria escrito “i”, de Maria, parecendo “t”, de Marta; e o Bernardes parecendo Bernardo. O problema é que Marta Bernardo era uma mulher considerada morta, porque desaparecida, que deveria estar a esta altura com 56 ou 57 anos.

Diante de toda a confusão a que foi exposta, tendo de dar explicações que desconhecia, Júlia de Sousa telefona para o advogado José Viana mesmo sem o conhecer – ela recebera o contato através do pai antes da viagem. A explicação era que o pai de Júlia e o advogado José Viana tinham sido colegas recrutas do Partido Comunista Português (PCP), e ter um contato em terra estranha seria útil. O mais intrigante, no entanto, foi José Viana encontrar-se no aeroporto com uma mulher que tinha o nome de um grande amor seu da juventude, de quem tragicamente tinha sido separado, e cuja aparência dela era de uma moça, como se para ela os anos não tivessem passado. José Viana era português de nascimento, tinha sido do PCP assim como Marta Bernardo, e agora vivia radicado na Inglaterra onde defendia compatriotas que tivessem problemas com o fisco local. Júlia era de aparência física semelhante à de Marta Bernardo e a confusão, pelo nome, pelas características e pelo endereço (Júlia residia no apartamento que havia sido de Marta e José Viana), estava posta na cabeça da jovem jornalista e do experiente advogado.

Para José Viana, Júlia era a possibilidade, ainda que irreal, de ter finalmente encontrado Marta, desaparecida e tida como morta pela PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado), após militâncias pelo partido contra o governo ditador. Para Júlia, José Viana era um senhor que a olhava com olhos de quem recupera um amor. Uma relação não sexual, mas que intrigava a ambos, e que acabou por envolvê-los, pois Júlia se sentiu tentada a imaginar como seria se tivesse vivido na pele de Marta, e até a tentar encontrar a ex-militante comunista, ainda que sem sucesso. Estava, assim, posto o tema para o romance que ela desejava futuramente escrever.

É na tentativa de descobrir o paradeiro de Marta Bernardo, coisa que José Viana tinha feito de forma frustrada após o 25 de Abril da Revolução dos Cravos, que Júlia mergulha numa “pseudo” investigação pelos acontecimentos passados que envolveram os amantes, e pela circunstância da separação dos dois, fazendo perguntas a vizinhos do prédio e a gente com mais idade na capital Lisboa. Este mergulho a leva a construir enredos possíveis, chegando até a contar a José Viana, em tom de completa “realidade”, o que teria acontecido à Marta. A morte de Marta é então o tema de uma carta-relatório enviada por Júlia a Viana através de correio eletrônico. O conteúdo da carta transforma a protagonista em autora de sua história, e Viana e até nós mesmos, em seus leitores. É na perspectiva de análise dos efeitos desta carta que prosseguiremos em nosso estudo.

A carta-relatório escrita por Júlia de Sousa a José Viana representa o fictício nos termos indicados por Iser (1999a). Nesse ponto, a protagonista, envolvida em tentar desvendar o que aconteceu à Marta Bernardo, assume uma postura de quase autora da

narrativa, pois o texto que lemos a partir deste momento é o seu, engendrado na estrutura textual de Macedo. Trata-se de duplicações que passam a funcionar em conjunto: a trama do romance macediano x a trama criada pela protagonista; o fictício macediano x o fictício de Júlia; o imaginário dos leitores de *Sem Nome* x o imaginário de Viana, todos a abrirem espaço para jogos.

Júlia está a brincar de ficcionalizar, a inventar coisas como se estivesse escrevendo o seu próprio romance, e pela carta podemos ter um *insight* (é o nosso imaginário como leitores de Júlia que somos, tanto quanto Viana) do que seria esse seu livro. Como autora da carta, apresenta-se nesse trecho como substituta do autor do texto, que a deixa criar uma história para a personagem Marta e contá-la em sua própria voz. Estão aí, portanto, duas ultrapassagens: a do mundo “real” da trama, que para nós leitores já é um mundo fictício em contraposição ao mundo empírico fora do livro, para um segundo mundo fictício que Júlia desenvolve. Pode-se dizer uma ficção encaixada dentro da ficção.

Viana, como recebedor da carta, de personagem vira leitor de Júlia, e o que foi escrito por ela abre portas para o seu imaginário e para as múltiplas possibilidades de desfecho que, conforme os atos de fingir da seleção e combinação de Iser (1999a), organizados mentalmente pelo advogado, condicionam a história futura após a carta e em consequência dela. O fictício de Júlia possibilita, assim, a configuração do imaginário de Viana, mas não apenas isso. Como público leitor que somos (duplamente leitores: do romance *Sem Nome* e da carta de Júlia), o nosso próprio imaginário se abre pelo fictício da protagonista imbricado no fictício de Macedo.

Sobre esse aspecto vale uma consideração. Embora a mentira sobre a morte de Marta contada na carta de Júlia permitisse inúmeros caminhos para o desenrolar do romance, o autor Helder Macedo opta pelo mais simples: Viana acredita piamente na história da autora Júlia, e sem investigar seus pormenores, aceita essa construção como verdadeira, libertando-se de um passado que o oprimia e liberando-se para um novo rumo: o retorno a Portugal, a retomada de suas raízes. A opção pelo desfecho mais simples, entretanto, só nos é revelado por Macedo ao final do livro, de maneira que, enquanto leitores, nosso imaginário fica a trabalhar em perspectivas várias que a carta de Júlia poderia configurar como espaços de jogos.

Os atos de fingir (seleção e combinação) realizados tanto por Júlia, quando imagina uma morte trágica para Marta a partir das informações que tinha da vida “real” da personagem; quanto por Viana, ao remontar essa mesma história pela leitura da carta, abrem espaço para o autodesnudamento da ficcionalidade literária: sabemos que o mundo criado por Macedo é o mundo do “como se” para nós leitores, e o próprio Viana, leitor de Júlia, acredita nesse mundo do “como se” imaginado por ela; não o questiona, não duvida, mesmo ao ser informado mais tarde por sua secretária que Marta não estaria morta, pois uma suposta carta dela havia sido enviada anos antes sem, no entanto, ser entregue. Temos um autodesnudamento do mundo textual também duplicado – para nós e para Viana, que aceita a mentira (ficção) de Júlia.

Nessa interação do fictício de Júlia e do imaginário de Viana, dois jogos podem ser vistos com mais intensidade: *mimicry* e *ilinx*. Eles prevalecem como *games* que intercalam o jogo livre das possibilidades criativas, pela transposição do mundo real para o mundo da ficção pelos atos de fingir, com o jogo instrumental regulado pelas ordenações do texto escrito pela protagonista. *Mimicry* se evidencia na medida em que temos uma ilusão criada por Júlia dentro da ilusão de mundo do autor Helder Macedo. Como realidade fingida, a história de Júlia cria uma imagem espetacular do que poderia

ser a realidade empírica de Marta (realidade sempre ficcional no plano macediano), estimulando o imaginário de Viana. O que a protagonista busca, pelo fictício, é a eliminação das diferenças entre o seu texto e a realidade que tenta imitar. Cria-se assim um espaço de jogo a partir de um contexto de cópia, mimese ou, paródia, já que a história da morte de Marta é supra-ficcionalizada por Júlia.

O *ilinx* se percebe pela carnavalização da morte de Marta, exacerbada pelos requintes de crueldade inventados por Júlia, apelando para um sentimentalismo escachado, em que o que já era ausente na história, conteúdo apenas das lembranças e da memória de Viana, volta em primeiro plano, como personagem que sofre ações e violências. O que estava fora da trama, isto é, a Marta, é reintegrada à história e passa a ser um espaço de jogo com o presente, um espaço de jogo para Júlia e para Viana.

Mimicry e *ilinx* em primeiro plano no fictício de Júlia ressaltam o *agón* e *alea* no texto de Macedo, pois a imitação do real supra-ficcionalizado da morte de Marta, trazida novamente à história por Júlia, é a chave do conflito e das imprevisibilidades do romance *Sem Nome*, com espaços de jogo entre o texto e o público leitor.

Além disso, o fictício de Júlia, ao jogar com o imaginário de Viana através do elemento carta-relatório, é o que abre caminho para a mudança de personalidade dela. Ao final da trama (fictício) de Macedo, a protagonista se torna, por consciência de sua própria mentira, mais madura e historicamente posicionada em relação à sua profissão e às mudanças desde o Salazarismo. Também abre caminho para uma tomada de decisão de Viana, que, libertado da culpa, reconcilia-se consigo mesmo e com seu país, abandonando a vida diaspórica que ele próprio se impingiu durante três décadas.

5 CONCLUSÃO

Mimicry e *ilinx*, postas como *games* que acionam a interação entre o fictício e o imaginário dentro da perspectiva construída por Júlia, engendram o jogo maior, aquele que o próprio romance estabelece com seus leitores, sustentando assim o *agón* do conflito, que terá de ser desenrolado ao longo da trama de *Sem Nome*, e a *alea* da imprevisibilidade da mesma.

Se o conflito, ou nó da narrativa, se mostra pelo encontro de Júlia com Viana no aeroporto de Londres, e pela confusão de identidades entre ela e a desaparecida Marta, a imprevisibilidade, sustentada ao longo do livro por Macedo, está em descobrir o que Júlia fará ao conhecer a história de Viana e de sua amante, e como conduzirá essas informações a partir da “pseudo” investigação que faz sobre o sumiço da ex-militante, culminando com as reviravoltas e conseqüências que a carta-relatório pode ter sobre os personagens envolvidos.

Nesta ficção de Júlia, encaixada propositadamente na ficção macediana, podemos perceber que, não raro, somos ou nos comportamos como Viana: o fictício que nos é dado abre portas ao imaginário que nos permite aceitar as desconformidades diante na narrativa maior de nossas vidas. De fato, uma “mentira” (ou ultrapassagem do mundo real para o mundo do como se), consciente ou inconscientemente, permite-nos continuar, dando-nos sustentação psicológica e emocional para as coisas sobre as quais não temos domínio e que não podemos mudar.

Evidentemente que nosso interesse no episódio da carta-relatório de Júlia não beira as fronteiras da psicanálise ou do psicologismo, mas olhar de forma mais atenta esse momento da narrativa mostra o quão aproximados estamos dos personagens “inventados”, já que, tanto quanto eles, que só existem nos livros e por causa deles,

precisamos também, para existir, da literatura: é uma experiência que regula e dá parâmetros para o comportamento e a auto-interpretação na vida real. Como leitores, vamos arquitetando uma *gestalt* através das lacunas e negatividades do texto (o jogo entre fictício e imaginário é também uma categoria desse tipo), e como seres humanos vamos construindo sentido para nós mesmos através das ficções. Karl Erik Schollhammer (1999) reforça esse posicionamento, dizendo que:

[...] a leitura de ficção possibilita um autoreconhecimento não só da densidade subjetiva do leitor individual, mas também da modelagem histórica e cultural específica do seu imaginário, e, por fim, da sua constituição mediante a representação como 'sujeito' social numa perspectiva antropológica mais ampla (SCHOLLHAMMER, 1999, p. 118).

Nos comportamos como Júlia, como Viana, como Marta, como Ventura, como Fróis, etc., e eles próprios são arquitetados a partir de modelos da vida real, que, uma vez transpostos para o mundo da ficção, transcendem. É essa a perspectiva que a literatura nos abre: com ela podemos transcender as coisas concretas, de tal maneira que não nos seria possível fazer sem a companhia de uma história.

REFERÊNCIAS

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Nacional, 1973.

_____. O direito à literatura. In: _____. *Vários escritos*. 3. ed. rev. e ampl. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

COLOMER, Teresa. La enseñanza de la literatura como construcción de sentido. *Lectura Y Vida*, Buenos Aires, año 22, n° 1, p. 6-23, 2001.

ISER, Wolfgang. Teoria da Recepção: reação a uma circunstância histórica. In: ROCHA, Cezar de Castro (org.). *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1999, p. 19-33.

_____. O fictício e o imaginário. In: ROCHA, Cezar de Castro (org.). *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1999a, p. 65-77.

_____. O jogo. In: ROCHA, Cezar de Castro (org.). *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1999b, p. 107-115.

_____. Debate. In: ROCHA, Cezar de Castro (org.). *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1999c, p. 131-145.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

SCHOLLAMMER, Karl Erik. Fundamentos da Estética do Efeito: uma leitura. In: ROCHA, Cezar de Castro (org.). *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1999, p. 117-130.

ⁱ Atente-se que nem todo tipo de escrito pode ser lido como literatura, daí o uso de “L” (maiúsculo) - Literatura, e não no sentido de uma classificação entre boa e má literatura, literatura de alto ou baixo nível, cânone e literatura trivial, o que englobaria certamente um juízo de valor excludente e ideologizante de uma certa estrutura social, discussão que não nos interessa no presente artigo.

ⁱⁱ Karl Erik Schollhammer, durante o VII Colóquio UERJ realizado em 1996, em sua palestra expositiva, e após a explanação de Iser no mesmo evento sobre as categorias do fictício, imaginário e do jogo, critica a infinitude do jogo.