



Nau Literária
crítica e teoria da literatura em língua portuguesa
PPG-LET UFRGS ISSN 1981-4526
<http://seer.ufrgs.br/nauliteraria>
Vol. 14 N. 01 2018
Literatura

O contrato ficcional: Liames entre obra, leitor, realidade e ficção

José Eduardo Gonçalves dos Santos

Resumo: Ensaio, no texto que ora se apresenta, discussões relativas ao contrato ficcional, de modo a abordar as referências que permeiam tal conceito e suas implicações ao estudo e à compreensão do texto literário. Trazendo à baila das reflexões, ainda, discussões referentes à realidade e à ficção e como tais pontos, na constituição da obra literária, tornam-se porosos.

Palavras-chave: Contrato ficcional; Obra Literária; Realidade; Ficção.

Abstract: I assay, in the text proposed herewith, discussions concerning fictional contract, in order to address references that permeate this concept and its implications the study and the understanding of literary text. Bringing up the reflections and discussions regarding the reality and the fiction and as such points, in the constitution of the literary work, become porous.

Keywords: Fictional contract; Literary Work; Reality; Fiction.

Você vai começar a ler o novo romance de Italo Calvino, *Se um viajante numa noite de inverno*. Relaxe. Concentre-se. Afaste todos os outros pensamentos. Deixe que o mundo a sua volta se dissolva no indefinido. É melhor fechar a porta; do outro lado há sempre um televisor ligado.

Se um viajante numa noite de inverno, Italo Calvino, 1979.

Se os mundos ficcionais são tão pequenos e ilusoriamente confortáveis, por que não criar mundos ficcionais tão complexos, contraditórios e provocantes quanto o mundo real?

Seis passeios pelo bosque da ficção, Umberto Eco, 1994.

A obra literária, desde seu início, começa por estabelecer um “contrato ficcional” com os seus leitores, abrindo a possibilidade da aceitação imediata, da não aceitação ou da aceitação pausada: “em construção”. Ora, é assim, pois, que o narrador de *Se um viajante numa noite de inverno* inicia por solicitar ao seu leitor a cumplicidade na concentração, o afastamento dos pensamentos que perpassam a leitura, a construção do contrato como

possibilidade de melhor fruir na obra lida. Esta que, por saber que não se afasta completamente da realidade em que se inscreve, busca construir uma realidade em linhas de busca constante do seu leitor: nos modos de ler, no caminho do afastamento e da diluição do mundo ao seu entorno. Calvino, então, cria uma obra complexa e permeada pela provocação: na fresta do que Eco viria sugerir anos mais tarde, na construção da leitura de ficção que trouxesse à baila das reflexões o contínuo entre a vida na ficção e a vida empírica, ambas em suas realidades. Afinal, a construção do contrato ficcional – em linhas de filtro amador – busca trazer o leitor ao *locus* da aceitação dos limites entre o mundo real e o mundo, também real, que a obra edifica.

Ainda assim, é preciso que se diga: o contrato entre obra e leitor não exclui a capacidade de contemplação crítica, não se tratando de uma ação *en passant*, de modo que o leitor aceite todas as colocações da obra como verdade legítima ao mundo empírico. O contrato, antes de tudo, se inicia quando o leitor encontra na obra ecos de provocações e de ampliação do seu entorno social, posto que, como função possível do texto ficcional, pode-se listar a de desvelar as práticas que orientam – em linguagem – as ações humanas. Logo, para que ampliada e complexificada seja a realidade dentro do discurso ficcional, é preciso que ela mobilize um desconforto ao trazer ao sentido “ocular” – com todas as repercussões aos sentidos “corpóreos” outros – uma leitura de mundo que vá além deste, que amplie a capacidade de reflexão do “estar” no mundo do seu leitor: para que ele possa compreender que uma obra, que se inicia por lhe chamar diretamente – ou não –, tem – entre tantos outros *fitos* – o de construir uma ampliação acerca da verdade circunscrita nas práticas sociais referenciadas.

Assim, compreender os toques e trocas entre ficção e realidade é de fulcral importância para assinalar o lugar de um contrato entre leitor e obra, haja vista aquela partir do mundo tal qual vemos para construir um “admirável mundo novo”, em linguagem, sem entrar naquilo que poderia se compreender apenas como imitação do real. Imitar, aliás, não é uma atividade privilegiada no ato da criação: esta palavra traz, subjacente ao seu campo semântico, a ação da construção sócio-historicamente situada. Nessa esteira de pensamento encontramos Doležel (1997, p. 77), para quem as teorias miméticas têm relacionado com considerável dificuldade a obra literária ao mundo real, na busca de encontrar referentes diretos entre a construção literária e o mundo que a entorna: “toda ficção, incluindo as mais fantásticas, são interpretadas no tanto que se referem a um ‘universo de discurso’ e apenas

um, o mundo real”¹. Como alternativa à vinculação unificada, o supracitado Doležel parte da perspectiva de “mundos possíveis”, multiplicando a possibilidade de compreensão da obra literária e encarando com necessária ampliação da inscrição do discurso literário como artefato cultural, que também inaugura seu mundo, partindo deste ou de mundo outros que têm neste uma “aresta” possível. Conceitualmente, Doležel assim a escreve:

Os mundos possíveis são conjuntos de estados de coisas possíveis. A característica mais importante do modelo dos mundos possíveis são suas legitimações de possíveis não realizados. [...] Ainda que Hamlet não seja um homem real, é um indivíduo possível que habita o mundo ficcional da obra de Shakespeare. (1997, p. 79)

Ou que assinala sua posição pela construção da ficcionalidade mediada pela linguagem, sem diretamente dever ao mundo vivido uma referência concreta: as personagens fictícias não fazem parte da “fronteira” entre real e literário, são pensados para permanecer no lugar da ficção.

Ora, ainda que compreendamos que o mundo ficcional não seja um devedor direto do mundo empírico, de modo a aceitar as construções possíveis, pela linguagem, na ficção, temos que ter – também – a compreensão efetiva de que o que é dado como realidade é intermediado pela linguagem: criado pela linguagem. Eco, ao narrar um fato resolvido e encerrado no mundo ficcional, com repercussões e credibilidade de acontecimento empírico, provoca-nos na direção dos limites entre o que se entende por “mundo real” e por “ficção”:

Poderíamos, por exemplo, definir ficção como uma narrativa em que as personagens realizam certas ações ou passam por certas experiências e na qual essas ações e paixões transportam a personagem de um estado inicial para um final. Contudo, poderíamos aplicar a mesma definição também a uma história séria e verdadeira. (ECO, 1994, p. 127)

Logo, a compreensão de “mundos possíveis”, ainda que problematize a questão do real em face do ficcional, parece-me não dar conta da questão entre um ponto e outro, haja vista a flutuação que o conceito traz para a resolução de uma problemática tão complexa: criar mundos outros, encerrando – assim – a questão de modo a se pensar nos não limites de mundos construídos.

Seguindo na esteira de se pensar os limites do real e do ficcional, para trazer o leitor a assinalar o contrato ficcional, encontramos Pavel (1997). Na teia de suas colocações, encontra-se a concepção de ser o texto literário artefato cultural e que, portanto, ainda que traga para si colocações do mundo empírico, o faz de modo a torna-las ficcionais. Logo, a porosidade entre a ficção e a realidade, no discurso literário, deve ser observada do ponto de vista contextual e flexível, de modo a construir um maior refinamento de nossa percepção.

¹ Livre tradução, com a finalidade de unificar, em linguagem, o ensaio que ora se apresenta.

Portanto, ao se considerar as relações entre ficção e realidade, bem como aludir ao fato das lacunas na construção de mundos possíveis, fecha-se a questão do ser o texto literário portador de “mentiras” ou de “ilusões”, em relação ao real que o entorna. Assim, por um lado, a criação literária, ao instituir seus mundos, compactua diretamente com estes e o faz de modo a não negá-los, a ter no processo de ficcionalização um alargamento; por outro, a realidade, no interstício literário, não necessita de comprovação de existência no mundo real ou de se compreender uma dada personagem na sua inscrição histórica referencial, haja vista serem, ambas, construídas pela linguagem.

Iser (1997) – profícuo autor no que tange às discussões entre realidade, ficção, obra e leitor – realiza uma tessitura conceitual, de modo a desvelar o lugar da “mentira” na construção do discurso literário. No supracitado autor, a questão é posta como um equívoco, uma vez que a obra literária toca no mundo que incorpora sem criar afirmativa, ou seja, sem “mentir”. É no texto de Iser que a tônica do ficcional é ampliado, inclusive, para a poesia. Logo, em suas acepções, as ficções literárias incorporam uma realidade identificável, realizando uma modificação imprevisível, sendo – assim – a ficção uma transgressão da realidade, a fim de criar uma sensibilidade do “estar no mundo”, por meio do universo construído: sem negligenciar a realidade da qual parte o texto literário, compreendendo a ficção literária como uma necessidade humana. Vejamos:

A ficção e o ficcionalizar impõem uma dualidade, e a natureza dessa duplicidade dependerá do contexto: as mentiras e a literatura são distintos produtos finais do processo de duplicação, e cada uma sobrepassa os limites da realidade contextual ao seu modo. (ISER, 1997, p. 44)²

Nesse sentido, ao se deparar com uma obra literária, o leitor saberá que o que ali se lê não é posto como mentira, ainda que não parta da obra para ações concretas no mundo em que vive: o leitor firma com o texto literário um contrato de consideração do ficcional, a fim de encontrar as verdades organizadas no cerne da obra e saber que se trata de uma visão de mundo e que, ainda que não se concorde com elas, são irrefutáveis: graças as suas filiações não referenciais e pouco pragmáticas, no que diz respeito ao empirismo cotidiano. Por isso,

as ficções não são o lado irreal da realidade nem, desde logo, algo oposto a realidade, como quer considerar nosso “conhecimento tácito”; são antes condições que tornam possíveis a produção de mundos, de cuja realidade, em seu modo, não se pode duvidar. (ISER, 1997, p. 45).

² Traduções livres, do texto de Iser, conforme apresentado na nota 3.

Observa-se aqui a menção aos “mundos possíveis”, o que pode possibilitar uma reminiscência à conceptualização de Doležel (1997). Destaco, entre os dois pensamentos, uma diferenciação nodal: em Iser tem-se a criação de mundos possíveis com a mediação e a consideração deste, de modo que a linguagem operacionaliza mundos outros sem se desvincular do que aqui se tem, no ato da ficcionalização. Em Doležel, como visto há pouco, os mundos possíveis são construídos como modo de possibilitar uma compreensão do texto dotado de autonomia e de uma amplitude frente ao real, numa sinalização de que as personagens históricas são únicas e de que as personagens históricas ficcionalizadas são amplamente outras (Cf. DOLEŽEL, 1997, p. 80). Ora, tal perspectiva pode rasurar a visão de que, mesmo os discursos historicamente aceitos como “verdades”, são constituídos pela linguagem e que, portanto, portam marcas arbitrárias em sua constituição: excluindo e adicionando informações em conformidade com as percepções ideológicas de cada historiador e de cada sociedade. Assim, quando se pensa no contrato ficcional, o conceito segundo Iser se faz de maior relevância, tendo-se em vista a necessária percepção da obra como ampliadora do mundo, mesmo construindo outros tantos “admiráveis”.

Necessário se faz, pois, tocar no pensamento de Segre (1985), para quem os limites entre ficção e realidade pintam um pensamento que compreende a narrativa como mobilização de personagens que, ainda que não sejam históricos, se assemelham aos históricos: confundindo-se com o “teatro da vida”. Logo, ao observar a recepção da ficção literária pelo seu público leitor, Segre afirma que esse vai buscar na obra aquilo que é previsível de se encontrar, legitimando o caráter impossível no surgimento de elementos, personagens e ações fantásticas – por exemplo – na leitura de textos em gêneros que prescindem desses acontecimentos. Para ele, a questão é a surpresa com que o surgimento desses elementos irá acontecer na obra, sendo as novidades nesse campo “combinações” mais que “criações”. Segue ele com o seu pensamento, tendo os elementos surpresas como necessidade do leitor, de modo que os textos que apresentam tais elementos cumprem uma função. Ora, ao incluir o leitor como aquele que vai legitimar os construtos de dada obra, Segre contribui, de modo efetivo, ao que se pode compreender como contrato ficcional, este dependendo de modo direto de sua escuta para se estabelecer e se tornar verdade. Vejamos um dos modos como o leitor, para Segre, vai aceitar o contrato estabelecido pela obra e, portanto, tornar os escritos verdadeiros:

É muito mais provável que o elemento surpresa fique separado do prazer e da mentira. O leitor já sabe que determinado texto lhe vá proporcionar certas doses de ficção, e justamente por saber está melhor preparado para gozá-la, quando se apresenta. (1985)³

De modo contextual, então, o leitor vai à obra e aceita o pacto que ela estabelece, a fim de se surpreender não apenas com a inserção de certos elementos, mas com o modo com que esses elementos são postos na obra. Ora, se por um lado assinala-se aqui a entrada do leitor e a construção de um contrato ficcional, por outro, elucida-se que toda obra inicia-se por estabelecer, direta ou indiretamente – com seu leitor –, esse contrato. No excerto posto em epígrafe neste texto, temos um exemplo do estabelecimento direto de um contrato ficcional, bem como se tem – agora de modo indireto – a assinalação em obras que aludem ao imaginário fantástico, de modo tal que o leitor – por medo ou por gosto – pode não firmar com esses textos o esperado contrato.

Voltando-se, então, ao conceito de contrato ficcional, temos em Pierre Macherey (1971) a alusão de que a obra literária não contém verdades, é ficção. Não obstante, enquanto “ilusão justificada”, precisa criar “ecos” verídicos, haja vista sua determinação, e ter esses ecos aceitos por seu leitor na fruição da obra como uma constante interpelação dos escritos literários para o mundo que o circunda. Desse modo, o supracitado Macherey contrapõe a noção de contrato com a de pacto, para quem a primeira leva a obra numa dialética problemática: dos modos de produção que a subjazem à vida do leitor, que a lê com a fé no discurso produzido pelo autor, à necessidade de observar as marcas ficcionais postas em verídica atuação social.

O termo pacto aponta as lacunas de se querer uma obra em caminhos de imitação e de que o autor irá produzir seu empreendimento em linguagem de modo fiel à realidade. Para substituir essa problemática, tem-se a noção de contrato: como atuação de porosidade entre o autor e o leitor, mediada pela obra que é ficção e que, portanto, transforma a realidade, criando sua própria verdade. Macherey, tendo sua atuação teórica perpassada pelos postulados marxista, compreende o artista como aquele que trabalha a ilusão, dando-lhe forma e chegando à ficção: revelando os limites da ideologia. Logo, o escritor deve se apresentar ao seu leitor como um trabalhador a realizar um empreendimento no campo da produção, um “trabalho em linguagem”. O que o faz problematizar as diferenciações entre os dois conceitos,

³ Texto sem paginação, haja vista o seu suporte de circulação: <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/libros/literatura/lect_teor%C3%ADa_lit_i/Ficcion_literaria.htm&gws_rd=cr&ei=uYWdV7SmCoaSwgSB47OYDg>, acesso em: 02 jul. 2016. Livre tradução, conforme posto na nota 2 deste ensaio.

haja vista ter o contrato a interpelação semântica de trabalho e de acordo entre as partes, ao passo que o pacto dispõe de elucubrações que podem ou não ter pontos na tessitura textual. Assim, a noção de pacto

parece-nos abandonar o estudo das condições de produção duma obra, para abordar o da comunicação com os leitores. Na realidade, estes problemas surgem entrelaçados: não é possível, nem por um artifício de método pretensamente rigoroso, começar por fechar a obra em si mesma, para depois a libertar e a atirar para a vida. (MACHEREY, 1971, p. 69)

A obra, que não se desvincula da vida, acaba levando seus leitores à vinculação social e à compreensão de que não se encerram os escritos do texto nas linhas lidas. Antes, no contrato entre obra e leitor, tem-se a compreensão de que o lido permeará a formação reflexiva, dando condições de se tomar o livro como uma verdade em si que – não sendo absoluta – incide na percepção do leitor para além das páginas: a obra literária é um mundo em que cabe o que está neste e o que ainda não se disse sobre este.

É “passeando pelos bosques da ficção” que o leitor melhor se debruça sobre este mundo, haja vista a criação partir sempre para a ampliação e para problematizações que nos deixam em estado de contínua graça, ainda que sejam essas criações limitadas em si:

os mundos ficcionais *são* parasitas do mundo real, porém com efeito ‘pequenos mundos’ que delimitam a maior parte de nossa competência do mundo real e permitem que nos encontremos num mundo finito, fechado, muito semelhante ao nosso, embora ontologicamente mais pobre. (ECO, 1994, p. 91, grifo do autor)

Mais pobres, “mas mágicas”... as obras literárias nos levam ao “flanar” contínuo de suas organizações em linguagem: ora nos lançando ao mundo real, ora se bastando ao real que cria e que é aceito pelo leitor por meio de um contrato que versa, nos seus pontos organizacionais, a possibilidade de trocas. O leitor traz para a obra, além de toda a conjuntura social de sua inscrição, a sua bagagem leitora que permite fazer com que o texto seja mais bem aceito.

Assinalando a importância do leitor para a construção do contrato ficcional, Bezerra coloca como “imprescindível a figura do leitor para a confirmação do estatuto referido, estabelecendo uma dimensão não apenas epistemológica, mas, sim, antropológica da ficcionalidade” (2006, p. 129). O que, então, leva ao autor à acuidade de assinalar a construção da ficcionalidade por meios do imaginário, agindo como sendo um mundo real – mesmo não o sendo (Cf. BEZERRA, 2006). Reações, portanto, entre leitor e obra, realidade e ficção são operacionalizadas pelo autor que torna o imaginário e as construções míticas em

discurso literário, este que recebe o toque do real e que deixa claro que a realidade nele trabalhada é uma para além daquela tida como real dado no mundo empírico: é uma construção “parasita” da realidade.

Isto dito, voltamo-nos ao pensamento de Eco e nos deparamos com a seguinte colocação:

Quando entramos nos bosques da ficção temos de assinar um acordo ficcional com o autor e estar dispostos a aceitar, por exemplo, que o lobo fala; mas, quando o lobo come a Chapeuzinho Vermelho, pensamos que ela morreu (e essa convicção é vital para o extraordinário prazer que o leitor experimenta com a sua ressurreição). [...] Porque isso é o que acontece no mundo de nossa experiência. (ECO, 1994, p. 83)

Esta que acaba por sistematizar as tônicas centrais deste texto. Assinalo-as: i. as obras se iniciam por traçar com seu leitor o contrato – ora de modo explícito, ora de modo implícito – para trazer à tona as suas inscrições discursivas; ii. o real e o ficcional são trabalhados no texto de modo a corresponder e a ampliar os anseios de seu leitor, travando com a realidade um efeito e ir além e incorporando elementos inusitados e aceitáveis ao corpo textual, por se tratar de uma ficção; iii. o discurso ficcional não se organiza como falacioso, frente à verdade corrente, e, sim, como uma verdade escrita para desvelar as tônicas sociais, permeadas de jogos de interesse e de relações de poder.

Ora, se por um lado a obra literária é caminho para compreensão do mundo, este não deixa de ser – também – caminho para compreender a obra que nasce na fresta possível desse, criando mundos admiráveis e evidenciando a relação perigosa e articulada entre as personagens que o constitui. Exemplos recentes não nos faltam, tanto na ficção literária quanto na ficção cinematográfica, esta que – quando visa remontar um fato em sua fidelidade – sabe que a construção narrativa não dá conta do evento tal e qual, acabando por sinalizá-lo e escrevê-lo no campo da materialidade ficcional, inserindo elementos outros e, mesmo assim, não falseando os fatos acontecidos: cria-se outro evento, ainda que vinculado diretamente àquele ocorrido, um evento recortado à visão do diretor, do roteirista, de quem o narrou para escrever o roteiro. Quem não o narrou, contudo, poderia ter trazido uma informação outra, que poderia mudar o curso da obra. É assim, então, que – mesmo quando se objetiva uma fidelidade ao fato narrado – não se alcança em sua totalidade, posto que “nenhum relato histórico pode suportar tais ‘efeitos de realidade’” (ECO, 1994, p. 128), “efeitos” construídos no lugar que ocupar cada autor na elaboração do artefato cultural: “baseado em fatos reais”.

“Escrito a partir de”, além do “baseado em fatos reais”, são marcas textuais que levam o leitor a compreender que a obra experienciada tem uma vinculação com o real, mas não se organizará em sua fidelidade. No campo da criação ficcional, os paratextos exercem essa função de demarcar a atuação de um texto como sendo uma obra que irá construir um mundo em linguagem, a sua própria verdade, na sua visão de mundo. Alguns escritores, cientes da representação que exercem diante do real, demarcam de modo direto o seu “fingir”: “O poeta é um fingidor” (PESSOA, 1972). Outros, contudo, seguem na criação ilusória de um mundo inaugural, o que de fato é: um mundo que se inaugura por meio do trabalho escrito, trabalho em linguagem que – se não é suficiente para se demarcar como uma obra literária – faz-se suficiente para trazer o seu leitor ao campo das problematizações e das reflexões sociais. Nessa medida, então, fecha-se a questão do contrato ficcional na compreensão de sê-lo um acordo tácito entre obra e leitor, com a mediação do autor – por meio da linguagem –, no trabalho contínuo de construção ficcional na porosidade com o real, ora na sua ampliação, ora no seu desvelamento.

Referências

- BEZERRA, Antony. *Uma inserção de Tortilla Flat e de Esteiros na história do romance*. 2006. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Pernambuco, Pernambuco.
- CALVINO, Italo. *Se um viajante numa noite de inverno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1979.
- DOLEŽEL, Lubomír. Mímesis y mundos posibles. In: GARRIDO DOMÍNGUEZ, A.. *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arcos, 1997.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- ISER, W. La Ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias. In: GARRIDO DOMÍNGUEZ, A.. *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arcos, 1997.
- MACHEREY, Pierre. *Para uma teoria da produção literária*. Lisboa: Estampa, 1971.
- PAVEL, T. Las Fronteras de la Ficción. In: GARRIDO DOMÍNGUEZ, A.. *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arcos, 1997.
- PESSOA, Fernando. *Fernando Pessoa - Obra Poética*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar, 1972.

SEGRE, C. *La ficción literaria*. Disponível em:
<http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/libros/literatura/lect_teoría_lit_i/Ficción_literaria.htm
>. Acesso em: 02 jul. 2016.