

APONTAMENTOS PARA RELAÇÕES INTERARTES: A LITERATURA, O TEATRO E O CINEMA A PARTIR DA OBRA *A PERSONAGEM DE FICÇÃO*.

Raissa Gregori Faria Neves (UNB)¹

André Luís Gomes (UNB)²

Resumo: Anatol Rosenfeld, Antonio Cândido, Decio de Almeida Prado e Paulo Emilio Salles Gomes reuniram seus ensaios sobre a personagem de ficção no teatro, no cinema e na literatura em uma mesma obra, *A Personagem de Ficção*, publicada em 1968, buscando assim estabelecer fronteiras e pontes entre as diferentes linguagens. Em um tempo em que as linguagens artísticas se caracterizam por hibridismos, o presente artigo visa rever as categorias de análise propostas pelos críticos acima citados e entender em que medida elas nos ajudam a entender as fronteiras e os fundamentos de cada linguagem em seus propósitos e poéticas ou em que medida já foram superadas.

Palavras-chave: Literatura; Teatro; Cinema; Ficção; Personagem.

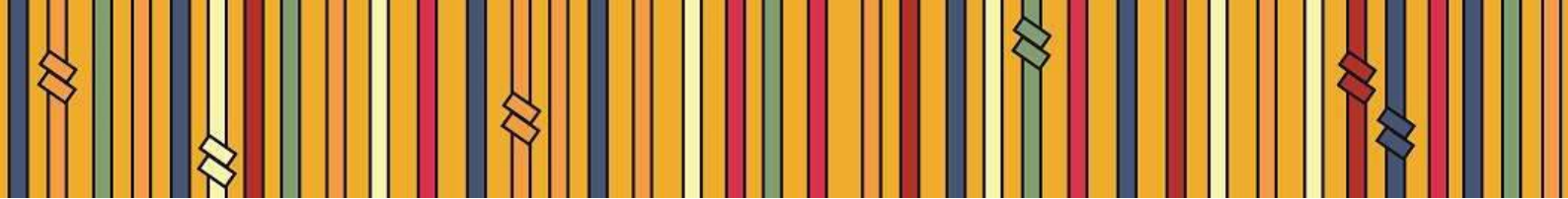
1. A Poética de *A Personagem de Ficção*.

O livro *A personagem de Ficção*³ escrito a oito mãos por quatro dos maiores pensadores das ciências humanas brasileiros é central no estudo das diferentes linguagens artísticas. Propõe paradigmas para uma poética da Literatura, do Teatro e do Cinema. O conjunto de textos do livro é articulado por um elemento comum, a personagem de ficção, e cada autor explana sobre a personagem na linguagem que lhe compete. O propósito de debate é a própria condição de existência deste livro, em que a interdisciplinaridade está no tema e na composição, ainda que seu arcabouço conceitual se estruture a partir da Literatura como um ponto de vista privilegiado. *A Personagem de Ficção* é uma obra que nos permite o acesso para a problematização das diferentes linguagens, configurando-se como um estudo de poética que conversa diretamente com as obras de seu tempo. Em que medida esta poética crítica ainda vigora diante das poéticas artísticas contemporâneas é o que o presente artigo visa compreender.

1 Graduada em Filosofia (USP), Mestranda em Literatura e Outras Artes (UNB), exerce a profissão de atriz e docente de interpretação. Contato: raissagregori@gmail.com.

2 Professor Doutor em Literatura (UNB), coordenador do grupo de pesquisa LIAME - Literatura Artes e Mídias e do evento Quartas Dramáticas, além de diretor do Grupo de Quartas de teatro.

3 O livro, publicado em 1968 como título inaugural da coleção *Debates* da editora Perspectiva, é a reprodução do Boletim 284 da Faculdade de Filosofia Ciência e Letras da Universidade de São Paulo de 1964. Tal boletim foi resultado das atividades do Seminário Interdisciplinar, coordenado pelo professor Antonio Candido sobre o que ele comenta, “iniciativa pela qual procuro dar aos cursos a meu cargo o caráter de inter-relação com outros pontos de vista, indispensáveis ao estudo da Teoria Literária.” (2000, p.5). Candido assina o ensaio. São coautores: Anathol Rosenfeld, Décio de Almeida Prado, Paulo Emilio Salles Gomes.



A Personagem de Ficção compreende quatro artigos que dialogam entre si: *Literatura e Personagem*, de Anatol Rosenfeld, *A Personagem do Romance*, de Antonio Candido, *A Personagem no Teatro*, de Décio de Almeida Prado e *A Personagem Cinematográfica*, de Paulo Emílio Sales Gomes. Em toda a obra as discussões sobre a personagem servem de impulso para a discussão sobre o verdadeiro no ficcional e sobre as especificidades das linguagens.

Logo no primeiro artigo *Literatura e Personagem* identificamos que o primeiro conceito a ser definido é o de *Ficção* e quais são os domínios de seu campo. Personagem e ficção se relacionam de modo íntimo e interdependente: é a personagem que em última instância realiza o ficcional e, dialeticamente, a ficção precisa da personagem para acontecer. Rosenfeld afirma que o caráter ficcional não se define por critérios de valoração, a definição do caráter ficcional se dá em termos ontológicos, lógicos e epistemológicos (2000, p.15). Vejamos cada um deles:

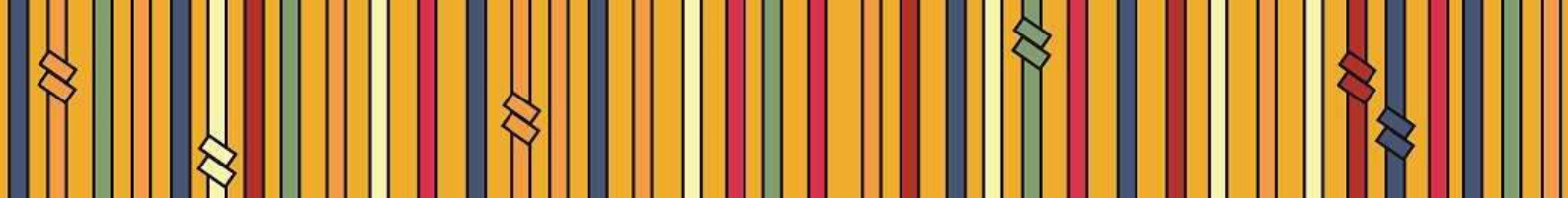
1- Ontológico: Os seres e mundo do ficcional não precisam corresponder a seres e mundo de existência fora do âmbito do ficcional, ou ainda, como nas palavras de Candido são “entes da ficção” (2000, p. 55).

Uma das diferenças entre o texto ficcional e outros textos reside no fato de, no primeiro, as orações projetarem contextos objectuais e, através destes, seres e mundos puramente intencionais, que não se referem, a não ser de modo indireto, a seres também intencionais (onticamente autônomos), ou seja, a objetos determinados que independem do texto (ROSENFELD, 2000, p.17).

A afirmação quer nos dizer que no texto de ficção algo que é da ordem da pura intenção do sujeito (seja o que escreve, seja o que lê), que não se relaciona com a realidade a não ser indiretamente, projeta um contexto objetivo. Ou seja, o texto da ficção possui um universo de ontologia próprio, seu caráter de existência prescinde de correspondência ao mundo ontologicamente determinado como real, ainda que guarde com ele uma relação de verdade nesta projeção. A relação de verdade, o que é verdadeiro na produção fictícia, é a eficiência com que esta recompõe um processo de projeção do real e seus efeitos, e não da efetividade do real. A verdade fictícia portanto não está na existência, mas na ilusão, o que constitui o segundo termo.

2 - Lógico: A verdade no interior de uma obra de ficção não deve corresponder à realidade, mas à verossimilhança, ou seja, a coerência com a possibilidade de realidade tal como ela é percebida. A verdade é uma certa lógica de operação da verdade. O que nos leva ao terceiro e último termo.

3-Epistemológico (a personagem): é a personagem quem de fato aciona o ficcional. A sensação de ficção só pode ser percebida pelo receptor através da personagem. O



universo da ficção proporcionado pela ilusão do real necessita da mediação de um canal antropomórfico:

A descrição de uma paisagem de um animal ou de objetos quaisquer pode resultar, talvez, em excelente “prosa de arte”. Mas esta excelência resulta em ficção somente quando a paisagem ou o animal (...) se “animam” e se humanizam através da imaginação pessoal (...) No fundo é isso que Lessing pretende dizer no seu *Laocoonte* ao criticar um poema descritivo por lhe faltar o que chama – segundo a terminologia do século XVIII – a “ilusão” (*Taeuschung*), ou seja, a impressão da “presença real” do objeto. Tal “ilusão” somente é possível pela colocação do leitor dentro do mundo imaginário, mercê do foco “personal” que deve animar o poema e que lhe dá caráter fictício. (ROSENFELD, 2000, p.27)

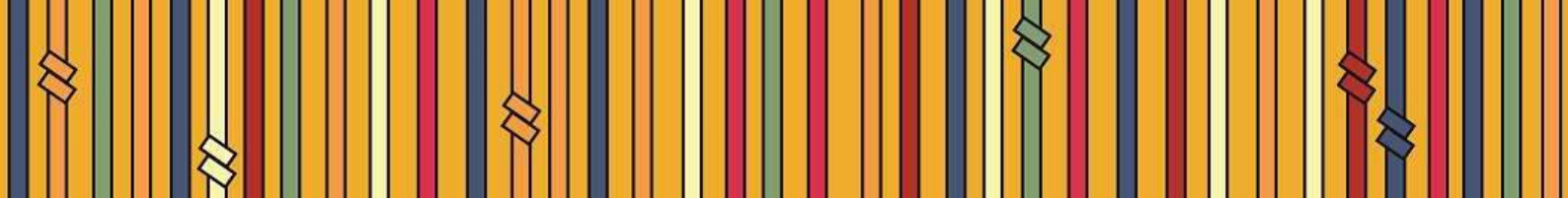
Rosefeld recorre ao *Laocoonte* de Lessing⁴ para defender que somente através do personagem que o texto se “anima”; é o personagem que introduz o leitor no universo da ficção e isso se opera através da ilusão que só a identificação com o humano, com o personagem pode proporcionar. Apesar de prescindir de valores estéticos para ser ficção é da ordem da poética o que permite acontecer a ficção, uma vez que a ficção depende da ilusão de realidade para se processar. Personagem, verossimilhança, ilusão, uma antiga receita para o ficcional.

No decorrer dos textos são trabalhados aspectos formais do acontecimento da ficção nas diferentes linguagens, mas o livro não escapa de um “literaturocentrismo”. Décio de Almeida Prado afirma que através do diálogo e completada pelo ator, a personagem de teatro acontece em toda sua potência mimética da realidade. Ele diz que “tanto o romance quanto o teatro falam do homem - mas o teatro o faz através do próprio homem, da presença viva e carnal do ator.” (PRADO, 2000, p.85) insinuando assim sua crença na potência da especificidade da linguagem, mas em seguida diminui o teatro em relação à literatura, presumindo a incapacidade da linguagem teatral de atingir a interioridade das personagens⁵:

Como caracterizar, em teatro, a personagem? Os manuais de *playwriting* indicam três vias principais: o que a personagem revela sobre si mesma, o que faz, e o que os outros dizem a seu respeito. (...) No romance é possível apanhar esse “fluxo de consciência”, que alguns críticos apontam como “o aspecto mais característico da ficção no século vinte” (...), quase em sua fonte de origem, naquele estado

4 LESSING, Ephraim Gotthold. *Laocoonte, ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Tradução Seligmann-Silva, M., São Paulo: Iluminuras, 1998

5 Difícil se furtar a tomar uma posição diante da desvantagem apontada por Prado nesta citação. Não seria a encarnação viva da personagem no ator justamente a chave de acesso no teatro à interioridade da personagem, representando assim não uma desvantagem mas uma forma própria a linguagem, e, por isso sendo mesmo até uma vantagem da forma teatral? Contudo, problematizar a função do ator em relação à personagem seria tema para um novo artigo, o presente atém-se à personagem como pilar do sistema poético que suporta a concepção de ficção apresentada em *A personagem de ficção*.



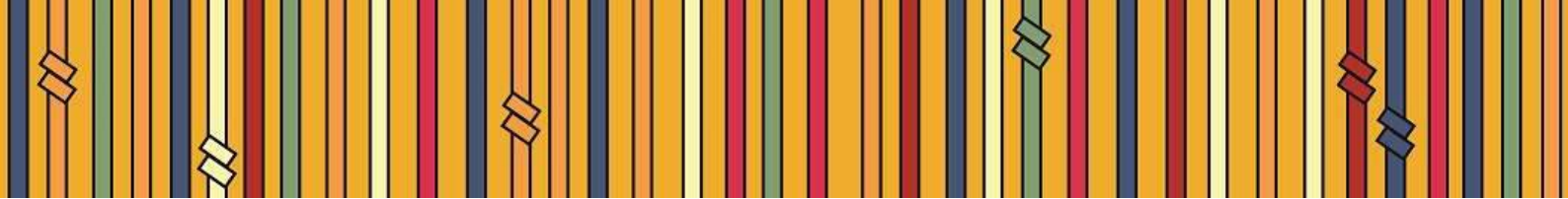
bruto, incoerente, fragmentário, descrito pelos psicólogos (...) No teatro todavia, torna-se necessário não só traduzir em palavras, tornar consciente o que deveria permanecer em semiconsciência, mas ainda comunicá-lo de algum modo através do diálogo, já que o espectador, ao contrário do leitor de romance, não tem acesso à consciência moral ou psicológica da personagem. Compreende-se pois que o teatro não seja o meio mais apropriado para investigar as zonas obscuras do ser. (PRADO, 2000, p.88)

Embora Prado se proponha a determinar a especificidade da linguagem teatral a Literatura é o domínio referencial estruturante e privilegiado. O único autor que aponta para um caminho diverso no conjunto de textos da obra é Paulo Emílio Salles Gomes. Gomes constrói um percurso curioso para o leitor de seu ensaio. Em um primeiro momento ele propõe adotar as categorias de análise dadas para o romance e o teatro por Candido e Prado, uma vez que a arte cinematográfica deveria, tradicionalmente, a estas linguagens seus referenciais de criação estética. Mas em seguida ele mesmo nega essa possibilidade, emancipando-se do terreno estético para atingir a especificidade da linguagem cinematográfica.

Fundamentalmente arte de personagens e situações que se projetam no tempo, é sobretudo ao teatro e ao romance que o cinema se vincula. A história da arte cinematográfica poderia limitar-se, sem correr o risco de deformação fatal, ao tratamento de dois temas, a saber, o que o cinema deve ao teatro e o que deve a literatura. O filme só escapa a esses grilhões quando desistimos de encará-lo como obra de arte e ele começa a nos interessar como fenômeno. Não é na estética, mas na sociologia que refulge a originalidade do cinema como arte viva do século. (GOMES, 2000, p. 105-106)

Paulo Emílio é o único autor entre os quatro a apontar para uma concepção em que as especificidades das linguagens artísticas estejam fora do campo poético, uma visão a qual pretendemos no presente artigo nos filiar e compreender à luz das novas poéticas, cujas incorporações de diferentes linguagens nas obras desafiam as velhas fronteiras artísticas. Tais poéticas que irrompem de modo mais sistemático a partir dos anos 70 e que se ligam ao seu contexto sociológico mais amplo, ao acirramento da lógica capitalista e conseqüente acirramento dos processos modernos da humanidade.

Ainda que no breve e último ensaio da obra Paulo Emílio abra essa brecha conceitual para uma nova concepção poética apoiada em outros domínios do saber, a referência à literatura ao longo de toda a obra de *A Personagem de Ficção* é imperativa e os preceitos ontológico, lógico e epistemológico da ficção definidos por Rosenfeld são tomados como premissa. A ilusão de realidade, a verossimilhança e o personagem que realiza a totalidade de ficção via identificação. Quatro aspectos centrais utilizados para

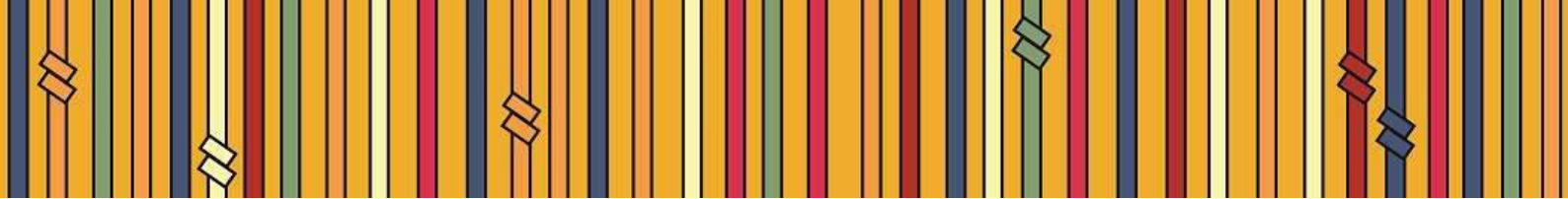


caracterizar a produção artística ficcional na literatura que correspondem perfeitamente ao sistema ficcional teatral de Stanislavski e ao cinema realista idealista de modelo Hollywoodiano, que correspondem ao universo do drama. Arte, ficção e drama colocam-se como conceitos praticamente inseparáveis na modernidade, desde o século XIX de Lessing, passando pelo século XIX e adentrando a cultura de massa e a indústria cultural no século XX. Entretanto, a partir dos anos 70, evocando a tradição das vanguardas históricas e lidando com a nova contribuição da *performance art*, começa a surgir no campo das artes cênicas experiências de ruptura com esta tríade de conceitos implicando na necessidade de renovação de tais categorias de representação teórica das artes.

2. Uma Nova Poética para as Novas Poéticas Contemporâneas.

Segundo Nestor Garcia Canclini: “Como saber quando uma disciplina ou um campo de conhecimento mudam? Uma forma de responder é: quando alguns conceitos irrompem com força, deslocam outros ou exigem reformulá-los.” (CANCLINI, 2003, p.17). A pergunta de caráter sociológico mais abrangente de Canclini, que se detém sobre os processos de formação identitária na América Latina a partir dos anos oitenta com a globalização, pode e deve ser estendida às poéticas artísticas contemporâneas. O conceito de híbrido que Canclini fará uso para a caracterização deste novos processos de formação identitária pode e deve ser aplicado às novas poéticas contemporâneas. Vamos à definição dada pelo autor: “Entendo por hibridização processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas.” (CANCLINI, 2003, p.19). É justamente este o movimento que opera nas novas expressões poéticas que surgem a partir dos anos 70, desafiando as categorizações tradicionais das linguagens numa formulação atualizada da dialética - instâncias a princípio distintas re combinadas para gerar novas formas.

Um autor central a nos fornecer o instrumental para discussão das transformações na arte do sistema que interliga drama, ilusão, personagem e ficção é Hans-Thies Lehmann em seu livro *O Teatro Pós-Dramático*, publicado pela primeira vez em 1999. Motivado pela tentativa crítica de voltar-se para a cena viva contemporânea e apreender formas teatrais que não se explicam mais pelo binômio Stanislavski/Brecht, o teatro pós-dramático se não chega a ser de todo refratário às categorias da poética literária, pelo menos opõe-se frontalmente ao *textocentrismo*, emancipando-se da literaridade e aproximando-se da velocidade e superficialidade da cultura em sua forma atual da modernidade (LEHMANN, 2000, p.17), gerando a necessidade de novas categorias de interpretação. A partir de Lehmann nos será possível verificar a hipótese de que as novas possibilidades de poéticas artísticas e também de categorias teóricas

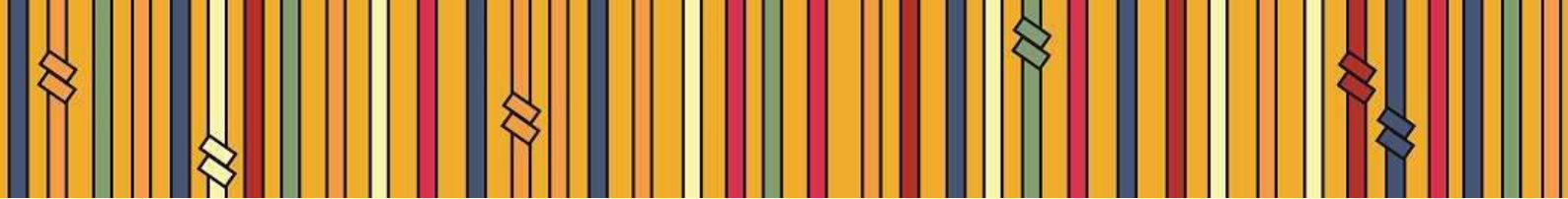


interpretativas podem vir do teatro por questões menos estéticas do que históricas, e que hoje as fronteiras artísticas se encontrem muito mais na esfera da economia de sua produção do que no instrumental da criação, que parece emancipar-se cada vez mais de fronteiras e achar suas inovações justamente na recorrência a outras estéticas.

A obra *A Personagem de Ficção*, escrita em 1968 se situa no momento exatamente anterior ao recorte proposto por Lehman de análise a partir dos anos 70. O teatro pós-dramático compreendido como a compilação de diferentes artistas sobre os quais se debruça (LEHMANN, 2011 p. 28-29) aponta para uma nova tendência que rompe com o esquema estruturante da ficção que encontramos em Rosenfeld. A cena, principalmente teatral, se prestará a romper com o drama de uma maneira diversa à saída que se opera na crítica brechtiana. A crítica ao sistema dramático operada no teatro épico de Brecht estaria histórica e esteticamente presa ao que se refere a ele através da sua negação e também por não romper com a totalidade do universo ficcional, ainda que (inter) rompa com o processo de identificação do receptor. Na poética pós-dramática a ruptura acontece via a impossibilidade do drama, da totalidade representativa mimética, da apresentação de um todo ficcional:

Totalidade, ilusão e representação de mundo estão na base do modelo “drama”, ao passo que o teatro dramático, por meio de sua forma, afirma a totalidade como modelo do real. O teatro dramático termina quando estes elementos não mais constituem o princípio regulador, mas apenas uma variante possível da arte teatral. (LEHMANN, 2011, p.26)

Assim Lehmann conceitua um novo tempo na cena teatral que corresponde aos novos tempos, não como uma ruptura absoluta, mas apenas como uma variável que desloca a totalidade de uma compreensão anterior do mundo e das artes. Lehmann esclarece porque escolhe a terminologia *pós-dramático* em detrimento de *pós-moderno*. O termo *pós-moderno* a princípio apresentaria a vantagem de enredar terminologia artística com sociológica, contudo ele não alcança o cerne do novo fenômeno artístico e, portanto, sociológico, uma vez que tal fenômeno corresponde a processos que rompem com a totalidade do *drama* e não da *modernidade*. Ao partir da cena teatral, Lehmann se inscreve numa tradição maior que pensa as transformações do modo de percepção na contemporaneidade e, ao afirmar que “o modo de percepção que se desloca: a percepção simultânea e multifocal substitui a linear-sucessiva” (Lehmann, 2000 p.17) dialoga com outros teóricos do hoje e seus processos de atualização da modernidade em suas diversas nomenclaturas, como Agamben e o *Contemporâneo*, Jameson e o *Capitalismo*

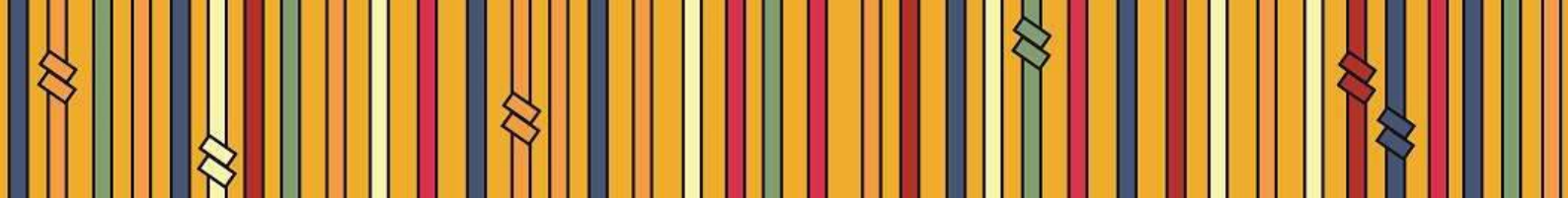


Tardio e Lipovetsky que, como Lehmann, evoca o pós-moderno para abandoná-lo em detrimento da terminologia *Hipermodernidade*:

O neologismo pós-moderno tinha um mérito: salientar uma mudança de direção, uma reorganização em profundidade do modo de funcionamento social e cultural das sociedades democráticas avançadas. (...) Ao mesmo tempo, porém, a expressão pós-moderno era ambígua, desajeitada, para não dizer vaga. **Isso porque era evidentemente uma modernidade de novo gênero a que tomava corpo, e não uma simples superação daquela anterior.** Donde as reticências legítimas que se manifestaram a respeito do prefixo pós. E acrescente-se isto! Há vinte anos, o conceito de pós-moderno dava oxigênio, sugeria o novo, uma bifurcação maior; hoje, entretanto, está um tanto desusado. O ciclo pós-moderno se deu sob o signo da descompressão cool do social; agora, porém, temos a sensação de que os tempos voltam a endurecer-se, cobertos que estão de nuvens escuras (LIPOVETSKY, 2004, p.52, grifos nossos)

Uma modernidade de novo gênero, que já não se entusiasma com os feitos do progresso e não se orienta por grandes utopias, cuja expressão do Capital orienta-se muito mais pelo desenfreio do consumo do que pelas determinações da produção, em que as disciplinas se afrouxam no mesmo ritmo da perda da fé revolucionária, uma *hipermodernidade*, como denominará Lipovetsky, será o berço de uma arte que exprime os aspectos de seu tempo. A perda de um sentido totalizante, que já caracterizava o moderno é hiperlativizada na nova forma histórica da modernidade mais consumista, cujo próprio modo de percepção se desloca acompanhando um novo modo de conhecimento do mundo mais fragmentário, menos literal, mais veloz, mais superficial (LEHMANN, 2000, p.17), uma percepção também mais consumista e que nem por isso perde em habilidade de criticar a si mesma.

Neste contexto em que o panorâmico toma conta e o disciplinar se arrefece em detrimento do multi, do inter, do supradisciplinar, as diferenças entre as linguagens apontam muito mais para as condições de circulação dos “produtos” artísticos, ou seja, pela sua forma de consumo do que por barreiras estéticas, e, talvez, justamente por isso a questão esteja se resolvendo no campo do teatro onde a falta de vocação para a comercialização o empurraria a negar os artificios da indústria cultural. Ainda segundo Lehmann, no teatro a recepção e a produção devem ser simultâneas, significando que produtores e receptores devem compartilhar um tempo de vida em comum o que acirra a desvantagem do teatro em termos econômicos, cujo produto não palpável é de difícil circulação (2011, p.17). Se a potência comercial das artes cênicas fica prejudicada desde a sua essência, o teatro emancipa-se das regras da cultura de massas pois nunca chegará



mesmo à indústria cultural, permanecendo como quase única possibilidade de existência do teatro ser “alternativo”:

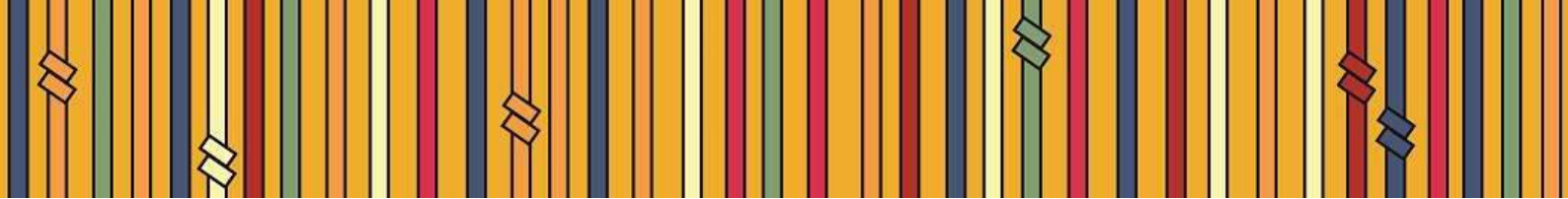
O teatro não mais constitui um meio de comunicação em massa (...) Diante da pressão exercida pelo estímulo das duas forças conjuradas, a da velocidade e a da superficialidade, o discurso teatral aproxima-se delas e se emancipa da literalidade. (LEHMANN, 2017, p.17)

A incorporação do que nega parece ser elemento decisivo na caracterização do pós-dramático. A fragmentação, a emancipação da literalidade, a incorporação da superficialidade, da velocidade da confusão de um mundo que o pós-dramático problematiza em cena são recursos estéticos comuns que já foram denominados pelo que se caracterizou teatro pós-moderno. Mas estas novas condições estéticas não se caracterizam por estarem após a modernidade, que não se extinguiu, apenas se adensou, mas sim após a estrutura do drama que ainda vigora como referencial:

O adjetivo “pós-dramático” designa um teatro impelido a operar para além do drama, em um tempo “após” a configuração do paradigma do drama no teatro. Ele não quer dizer negação abstrata, mero desvio do olhar em relação à tradição do drama. “Após” o drama significa que este continua a existir como estrutura - mesmo que enfraquecida, falida - do teatro “normal””. (LEHMANN, 2011, p.33)

O professor e pesquisador das artes cênicas Fernando Villar é outro autor que procura uma nova terminologia para nomear processos artísticos do contemporâneo. Em um artigo deste mesmo ano, 2017, escrito para a revista da MIT - Mostra Internacional de Teatro de São Paulo, destinado a dialogar diretamente com a realidade viva da cena contemporânea, ao se deter sobre o trabalho do artista belga Alain Platel, Villar defende o uso do termo *híbrido*, de Canclini, aplicado às artes. Destarte, Villar amplia a discussão de Lehmann no interior do teatro para práticas artísticas que se prestam a interdisciplinaridade cada vez mais radical:

Para Roland Barthes, “é precisamente esse desconforto com classificação que permite o diagnóstico de uma certa mutação”, indicando o início efetivo da interdisciplinaridade – que é desenvolvida “quando a solidariedade das velhas disciplinas é derrubada” e plenamente concretizada no encontro de “um novo objeto e uma nova linguagem” (1977, 155). (...) Interdisciplinaridade ultrapassa a multidisciplinaridade que congrega diferentes disciplinas sem promover trocas ou diálogo entre as mesmas (...) As artes contemporâneas demandam impulsos por outras categorizações, mas também denunciam a falibilidade de demarcações autoritárias, sobre



disciplinas, sobre interdisciplinaridades, sobre artes. Entretanto, ignorar esta moldura conceitual de artes híbridas significaria desconhecer uma chave principal que caracteriza uma miríade de poéticas contemporâneas contundentes, como a de Platel. (VILLAR, 2017 p.5-6)

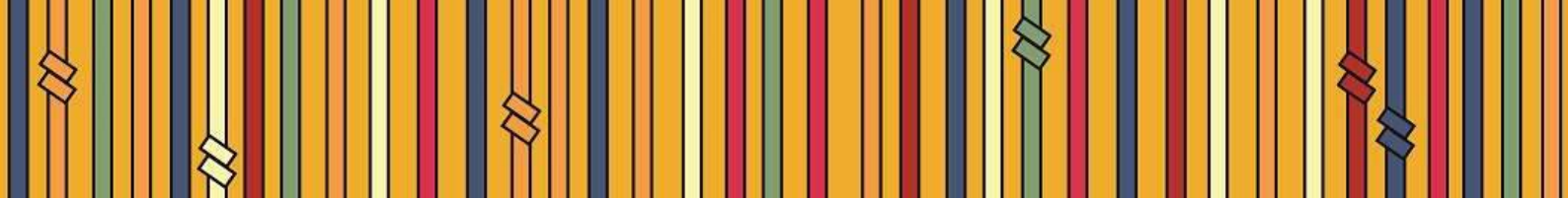
Com Lehmann somos levados ao que está após o drama, com Barthes e Villar ao que está além do multidisciplinar. Em ambos os casos o esquema totalitário da ficção apresentado por Rosenfeld na obra *A Personagem de Ficção* é colocado em cheque. As novas poéticas ditas híbridas ou pós-dramáticas rompem com a visão totalizante de mundo e de obra, fragmentam ou até prescindem da figura da personagem (para espelharem a fragmentação do sujeito no mundo hipermoderno). Mas conseguirá este rompimento abalar também as estruturas da ficção? Como se sustenta, neste quadro, o ficcional? As formulações de Lehmann para poética teatral expandidas aqui, via radicalização da interdisciplinaridade, às demais linguagens artísticas, abalam diretamente dois dos componentes centrais da definição do ficcional por Rosenfeld: o lógico - a verdade da obra não mais implica em verossimilhança - e o epistemológico - o personagem não é mais o realizador da ficção como catalisador antropomórfico referente a uma totalidade ilusória.

A existência da ficção, entretanto, ainda procede para caracterização do universo autônomo das artes e ainda está implicada no fazer artístico. Fazer arte ainda é, mesmo sem uma totalidade da obra ou do personagem, fazer ficção.

3. A Vigência da Ficção no Contexto Poético Contemporâneo.

Embora os aspectos lógicos e epistemológicos tenham se esmaecido diante da recusa contemporânea do drama e, conseqüentemente do enfraquecimento da função da personagem, o aspecto ontológico da ficção, como pensado por Rosenfeld, é mantido e radicalizado nas poéticas vigentes contemporâneas. Ainda que se desconstrua a narrativa a até que se exploda a fábula, que se fragmente personagem e sujeito, que a obra não se feche numa totalidade e afirme seu caráter processual e não mimético da realidade, a ficção sempre prescindirá da correspondência imediata ao existente, afirmando sua esfera autônoma de ficção.

É precisamente esta não correspondência imediata que configurará a ficção como processo privilegiado de conhecimento do homem, pois reproduz a realidade em seus processos em como ela afeta o “receptor”, o ser vivente da realidade; podendo reconstruir o real em seu modo operativo (criativo) e não em sua factualidade, nos dando a conhecer o mundo esteticamente, através da impressão sensível, tal como acontece na própria vida. Diz Rosenfeld sobre a personagem na ficção:

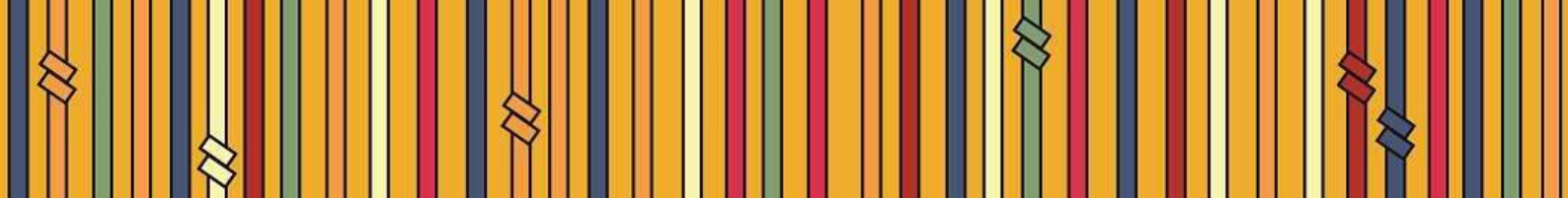


Antes de tudo porém, a ficção é o único lugar em termos epistemológicos em que os seres humanos se tornam transparentes à nossa visão, por se tratar de seres puramente intencionais sem referência a seres autônomos; de seres totalmente projetados por orações. E isso a tal ponto que os grandes autores, levando a ficção ficticiamente às suas últimas consequências, refazem o mistério do ser humano, através da apresentação de aspectos que produzem certa opalização e iridescência, e reconstituem, em certa medida, a opacidade da pessoa real.
(ROSENFELD, 2000, p.35)

A ficção permanece como universo ontológico à parte, mas pensar a ficção é pensar o contrário do à parte: como ela se relaciona com o mundo, sua representação do real sua interpretação do que lhe é contemporâneo. O ficcional independe da verdade, pois será verdade na medida em que fabula seu tempo, em que exprime as inquietações de seu tempo e assim o “representa”. A Ficção assim erige inabalável em sua condição ontológica, é domínio do conhecimento em que não é preciso ser real para dizer o real:

No fundo, em termos lógicos e ontológicos, a ficção define-se nitidamente como tal, independentemente das personagens. Todavia, o critério revelador mais óbvio é o epistemológico, através da personagem, mercê da qual se patenteia - às vezes mesmo por meio de um discurso especificamente fictício - a estrutura peculiar da literatura imaginária. (ROSENFELD, 2000, p.27)

A dimensão ontológica como formulada por Rosenfeld resiste às inovações dos híbridos e do pós-dramático e sua condição de verdade agora se conecta à crítica de seu tempo, em uma radicalização do moderno e não no ultrapassar do mesmo. Lehmann, com Villar, também recorre a Barthes para nos fazer entender este novo panorama “se na modernidade, segundo Roland Barthes, cada texto levanta o problema da sua possibilidade - sua linguagem alcança o real? - na prática radical a encenação também problematiza seu status de realidade aparente” (LEHMANN, 2011 p.19). A apreensão da realidade portanto, seja ela qual seja, é a verdadeira questão do fictício e verdadeira razão de ser deste domínio do conhecimento humano autônomo à realidade factual. Se o “caráter de inter-relação” (CANDIDO, 2000, p.5) pretendido pelo professor Antonio Candido em seu Seminário Interdisciplinar sobre a personagem de ficção parece tímido diante do que reivindica parte relevante da arte contemporânea, entre artistas, obras, grupos e crítica, se as fronteiras e os limites comparativos entre linguagens não é mais para onde devemos jogar as luzes de nossa compreensão e sim para como elas se hibridizam; se, como sugeriu Paulo Emílio, a recorrência à sociologia e à análise da circulação da arte é chave para entender os limites de suas fronteiras; ainda sim a arte é



ficção, se faz mentira para se fazer verdade e em uma reconciliação com Rosenfeld terminamos evocando Goethe, concluindo o presente artigo como ele, Rosenfeld, conclui o seu: “Através da arte, disse Goethe, distanciamos-nos e ao mesmo tempo aproximamos-nos da realidade”. (ROSENFELD, 2000, p.49)

Referências bibliográficas

AGAMBEM, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinicius Nicastro Honesto. Chapecó, Editora Argos, 2009

CANDIDO, Antonio., GOMES, Paulo Emílio Salles., PRADO, Décio de Almeida e ROSENFELD, Anatol. *A personagem de ficção*. São Paulo, Perspectiva, 2000.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas*. São Paulo, Edusp, 2003.

CARVALHO, Sérgio de. Apresentação in: LEHMANN, Hans-Thyes. *O teatro pós-dramático*. Trad. de Pedro Sussekind, São Paulo, Cosac Naify, 2011.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo, Paz e Terra, 1996

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo ou a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevalco. São Paulo, Ática, 1997.

LEHMANN, Hans-Thyes. *O teatro pós-dramático*. Trad. de Pedro Sussekind, São Paulo, Cosac Naify, 2011.

LIPOVETSKY, Gilles. *Tempos hiper-modernos*. Trad. Mário Vilela. São Paulo, Ed. Barcarolla, 2004

QUEIROZ, Fernando Antonio Pinheiro Villar de. *Esta dança é para todos, em um mundo que também o deveria ser. Avante, mundão, caminhemos!* In: *CARTOGRAFIAS. MITsp. Revista de Artes Cênicas*. São Paulo, N. 4, 2017.