

HOMO FICTUS E HOMO SAPIENS: OU PORQUE É QUE MOLL FLANDERS PODERIA ESTAR EM CAMBRIDGE

Ana Matoso

No ciclo de conferências proferidas em Cambridge, e publicadas sob o título *Aspects of the Novel* (1927), E. M. Forster começa por recordar alguns dos aspectos mais óbvios do romance, muitas vezes ignorados pelos aparatos críticos mais sofisticados dos especialistas e professores de literatura: ao contrário do que acontece com outras expressões artísticas, o objecto de imitação do romancista é necessariamente seres humanos, estejam estes disfarçados, ou não, sob outras formas, e.g. antropomórficas. Da constatação deste primeiro aspecto tão trivial quanto necessário decorre uma outra que, distanciando embora o romance das outras artes suas semelhantes, o aproxima da narrativa histórica: a constatação de que, salvo raras excepções, mal-sucedidas, tanto romancista como historiador pertencem à mesma espécie animal dos objectos que imitam, o que não se verifica necessariamente nas outras expressões artísticas. Esta afinidade biológica traz consigo uma afinidade psicológica, mais evidente no caso do romancista, que tem sobre o narrador da História a vantagem de ser simultaneamente criador e narrador, o que se traduz num conhecimento absoluto das «vidas secretas» das suas personagens. Ao contrário do método do historiador, que «representa as acções dos homens e os seus caracteres apenas na medida em que estes podem ser deduzidos das próprias acções» (*Aspects*, 55), o romancista não

está obrigado a conjecturar sobre a «vida privada» das suas personagens: ele representa os caracteres directamente a partir da sua fonte, ou seja, das suas mentes.

Se estas duas espécies aliadas se distinguem, não é pelo facto trivial, muitas vezes invocado pelos especialistas da literatura nas suas considerações sobre a natureza da ficção, de terem constituições distintas — uma tem um corpo, a outra é um aglomerado de manchas escuras no papel — ou porque os generais dos romances se comportem de modo muito diferente do dos seus homólogos históricos. Tal acontece porque, enquanto os primeiros «são pessoas cujas vidas secretas são visíveis, ou podem ser visíveis; nós somos pessoas cujas vidas secretas são invisíveis» (*idem*, 70).

Por este motivo, ao mostrar aquilo que é invisível, ou meramente deduzível, no relato histórico — as mentes das pessoas —, dando-nos a ilusão da perspicácia e do poder clarividente da omnisciência, do conhecimento absoluto dos conteúdos mentais dos outros, Forster afirma que o romance é, neste sentido não-aristotélico, mais verdadeiro do que a História: permite ir para além da evidência dos factos (ou acontecimentos) e aceder aos estados privados de pessoas com uma confiança que raras vezes, ou mesmo nunca, encontram paralelo nas nossas vidas quotidianas, em que esta relação de inti-

midade ou de conhecimento é inevitavelmente intermitente. Ao acentuar esta assimetria entre as duas espécies, esta diferença de grau de conhecimento das outras mentes, Forster pretende mostrar as limitações da arte da ficção de Henry James, tal como apresentada pelo seu discípulo, o crítico literário Percy Lubbock, em *The Craft of Fiction* (1921). Se, para Henry James e o seu discípulo, o valor do ‘facto da arte’ é uma coisa tão dificilmente mensurável, avaliada ou mesmo tornada pública como a visão do seu autor, que regras poderão ser aplicadas, com precisão, na construção ou na interpretação de romances, cujo conteúdo é tão pouco manejável ou apreensível como a vida mental do seu criador, essa «gigantesca teia de aranha suspensa... na câmara da consciência», na famosa metáfora do mestre? (Henry James, «The Art of Fiction», 52.) A resposta avisada de James é que não há regras «exactas e precisas», nem para escrever nem para avaliar romances, porque a única responsabilidade que pode ser imputada a um romance e, por conseguinte, à mente do seu criador, é a de que seja interessante. Não importa o quão sofisticada seja, ou se venha a tornar, a crítica literária, não conseguirá abolir o único teste que segundo James permite aferir do valor intrinsecamente subjectivo das obras literárias e mostrar simultaneamente o modo rarefeito como arte e moral se cruzam: o teste primitivo do gosto. Este teste assenta no axioma de que:

Nenhum bom romance pode resultar de uma mente superficial; isto afigura-se-me um axioma que, para o artista de ficção, é suficiente para cobrir todo o campo moral. O único dever que à partida devemos imputar a um romance, sem incorrer na acusação de estarmos a ser arbitrários, é o de que seja interessante. («The Art of Fiction», 49).

A resposta de Lubbock enfatiza, por outro lado, o processo criativo do leitor de romances, que só tem início quando este começa a tratar o objecto que tem pela frente, não como um pedaço de

vida, composto de factos arbitrários, mas como um candidato a obra de arte, cujo estatuto depende essencialmente da unidade entre forma e conteúdo. O tema de um romance, a sua intenção, deverá ser de tal modo laboriosamente condensado que possa ser «expresso em dez palavras que revelam a sua unidade» (*Craft*, 24), e fica claro que esta unidade ideal só se alcança mediante o respeito pela prescrição antiga que o seu mestre James elege como divisa da arte de compor romances: a de que o autor deverá falar o menos possível por conta própria. O autor deverá assim desaparecer por detrás de um centro de visão (preferencialmente a mente de uma única personagem) que o substitua e comande inequivocamente a narrativa ao oferecer a sua interpretação das acções que de outro modo seriam arbitrárias, ou ininteligíveis, porque desprovidas de intenção. Acentuando a necessária unidade temática e formal que possibilita a reconstrução da intenção autoral por parte do leitor-criador, isto é, do sentido encriptado pelo autor invisível e inaudível na obra literária, Lubbock corrobora assim a justeza do veredicto do seu mestre quando este afirma, num dos seus prefácios à edição de Nova Iorque, que *Paz e Guerra* [*sic*] é um «monstro sem forma nem estrutura».

De acordo com James, só libertando *Guerra e Paz* dos seus «bizarros elementos do acidental e do arbitrário» é que aquela massa disforme — demasiado parecida com o caos da vida — poderia convidar à contemplação estética. De acordo com Lubbock, segundo o qual Tolstoi escrevera dois romances num só, sem disso se aperceber (a *Ilíada* e a *Eneida* condensadas num mesmo livro, e ainda por cima sem um final), apenas uma mudança de método por parte do autor poderia fazer jus ao seu génio inventivo e produzir uma obra com uma inequívoca intenção estética. Só abandonando as teses sobre a guerra, as «exasperantes digressões» e interferências autorais que constituem, numa típica afirmação do ideal de ‘impessoalidade’ modernista, um «terrível crime que trai o sagrado ofício do romancista»

(James, 46), bem como a inconsistência composicional dos diferentes pontos de vista através dos quais a narrativa aparentemente progride sem nunca *mostrar* o seu sentido, só assim *Guerra e Paz* poderia vir a tornar-se uma instância da «arte da ficção».

O ideal consumado nas obras de romancistas como Henry James e Gustave Flaubert — as quais, pelo facto de nelas o tema se encontrar «absolutamente fixo e determinado», não permitindo «encontrar mais do que um único sentido» (Craft, 34), não deixam o leitor na dúvida exegética que assinala o fracasso da ficção, da arte de construir imagens acabadas — é tanto mais surpreendente quanto se conclui que o método de representação que distingue a mera narrativa de factos da ficção é a dramatização da vida mental do seu autor. Tal existência mental nunca deverá ser descrita de modo directo, mas mostrada indirectamente através dos modos de narração dramático (ou cénico) e pictórico (ou panorâmico). É na alternância entre estes dois modos de narração, que permite mostrar os caracteres através da acção, mas também através da narração indirecta, que se constitui o que Lubbock apenas pode descrever — e aqui já não surpreendentemente — através de metáforas pictóricas: a arte de fazer de um romance um espelho no qual o leitor possa contemplar as imagens que o autor laboriosamente construiu a partir de algo tão inefável quanto a sua experiência pessoal da vida.

Não importa que todo o vocabulário crítico de Lubbock seja assumidamente inadequado para designar o modo como a imagem (ou a ilusão) da vida que o romance *mostra* depende das noções de estrutura, unidade e forma, ou que os romances de Henry James sejam o modelo de todos os romances. Tão-pouco interessa explorar aqui a hipótese de que a discussão em torno de modos de apresentação — o directo e o indirecto — possa ser entendida como procedente da célebre, e ainda influente, distinção de Bertrand Russell entre descrição e conhecimento por *acquaintance*.

No contexto desta discussão sobre modos distintos de falar sobre pessoas, interessa salientar que a lição jamesiana estabelece para Lubbock o modo correcto de transformar o particular (a experiência pessoal) na imagem universal (a arte), o acidental (a natureza) no necessário (a forma): a autodramatização. Este método, através do qual o romancista exemplar (i.e. Henry James) mostra o impacto da experiência na mente de uma personagem, exige por parte do autor a descrição, ou o bom gosto, de não se intrometer no seu teatro, a não ser nas raras ocasiões em que a necessidade assim o obriga — para transformar, por exemplo, um gesto potencialmente arbitrário e sem sentido num gesto potencialmente artístico e com sentido —, sendo que, mesmo nestes casos de intromissão nas mentes das suas criaturas, o autor deverá fazê-lo no espírito — e com a técnica — jamesiano: *indirectamente*, para não estragar a ilusão de verdade.

É, pois, a partir deste modo de dramatizar a experiência de uma consciência que Lubbock avalia a técnica com que todos os romances são modelados, e não surpreende que, apesar de reconhecer os méritos de projectos como os romances de Tolstoi, o veredicto final sobre o gigante russo seja negativo: *Guerra e Paz* não tem estrutura nem forma. Ao contrário do livro bem urdido, que faz coincidir forma e conteúdo num todo inextricável, o romance de Tolstoi não resulta do laborioso trabalho de estruturação do tal tema «idealmente condensável em dez palavras».

Por privilegiar a intromissão apologética de propósitos morais em detrimento do modo de narração indirecto — a essência da arte de atribuir sentido às ‘fantasmagorias’, ou impressões pessoais da vida, de que os romances são compostos —, pela profusão dos elementos arbitrários que confundem arte e vida, ficção e autobiografia, poesia e história, Lubbock, aplicando as regras da sua arte da ficção, é obrigado a concluir que *Guerra e Paz*, não obstante ter sido rescrito várias vezes, não é um bom romance.

Em contraste com a pontuação negativa atribuída a Tolstói pelos críticos mais sensíveis às anomalias formais dos seus romances, Forster defende que é precisamente neste «método de representação equívoco», explorado exemplarmente em *Guerra e Paz*, na utilização de vários pontos de vista em detrimento de um foco de consciência central, que reside uma das grandes qualidades deste romance, e dos romances em geral.

Pese embora a sua relutância em afirmar a relevância da crítica literária para o conhecimento da literatura, uma vez que apenas podemos avaliar romances como avaliamos os nossos amigos, isto é, pelo grau de afecto que sentimos por eles, e pese embora não se aplicar na refutação do argumento de Lubbock sobre a falta de unidade dos romances de Tolstói (implicitamente aceite-o), Forster tenta ainda assim oferecer algumas boas razões para a sua predilecção por obras imperfeitas como *Guerra e Paz* e para a sua indiferença pelas criações perfeitas de Henry James. Se toda a perícia que James coloca ao serviço da busca pelo efeito estético apenas resulta na criação de personagens encantadoras, mas fatalmente mutiladas e artificiais — «deformidades artísticas» —, o ‘anti-formalismo’ de Tolstói, pelo contrário, tem a vantagem de esbater a única diferença relevante entre personagens e pessoas, i.e., uma diferença entre tipos de justificação para o conhecimento das outras mentes.

A mudança de ponto de vista e de estilos com que Tolstói, por exemplo, transforma as campanhas napoleónicas na Rússia num romance, imperadores e generais históricos em caracteres umas vezes menos secretos, outras vezes mais imperscrutáveis, é sintoma da expansão e contracção da percepção humana, que encontra eco na percepção da vida quotidiana, em que umas vezes somos mais ineptos na compreensão das «vidas secretas» dos outros e, outras vezes, demonstramos maior argúcia e poder de clarividência. É nesta oscilação que se aproximam as duas espécies primas que Forster jocosamente

baptiza de *Homo Fictus* e *Homo Sapiens*. É aqui também que o romancista revela que está a entrar no terreno do romance e a sair do terreno da História, a qual, apesar de se interessar pelos caracteres do seu objecto de representação tanto quanto o romancista, tem uma limitação (e aqui Forster concorda momentaneamente com Aristóteles): apenas pode deduzi-los a partir da evidência, isto é, das suas acções, gestos ou expressões faciais («aquilo que aconteceu»), e não directamente, a partir das suas mentes, como o romancista. É nesta oscilação da percepção que o romancista revela, por outro lado, que não está a imitar ideias, tipos ou a esculpir delicados simulacros de pessoas (as criaturas mutiladas que povoam as moradas estéticas de Henry James), mas a imitar pessoas, a tentar, como Tolstói reitera, «mostrar, não uma determinada figura, mas um homem». As mesmas pessoas que conhecemos no quotidiano e cujas «vidas secretas», apesar de o espectro do solipsismo assombrar as relações humanas — «porque o conhecimento absoluto é uma ilusão» (*Aspects*, 69) —, nos esforçamos por compreender sem duvidar da sua existência nem da possibilidade de as compreender ou de falar sobre elas, tal como acontece quando falamos sobre personagens, poemas, estátuas ou quadros.

É ao diluir, e não ao acentuar, diferenças entre modos de conhecer ou de descrever pessoas e personagens que o romancista demonstra assim estar a fazer aquilo que lhe compete: não sacrificar o homem à forma autónoma, ou à infável «imagem do tapete», de Henry James e de Percy Lubbock, ou a qualquer outra forma que a «arte da ficção» assuma.

A interpelação de Forster em favor do não-sacrifício do homem no altar da Beleza evoca a de Iris Murdoch, quando esta, recordando o ponto jamesiano que diferencia a arte da vida — a necessidade da forma —, recorda igualmente um aspecto importante, inerente à sua noção de arte como «imitação da natureza»: a liberdade absoluta do romancista para com os indivíduos

que cria acarreta também o dever de resistir à tentação de capturar na unidade da forma algo tão contingente e indomesticável como a experiência humana — e «combinar forma com respeito pela particularidade da vida é o modo mais elevado da arte da prosa» (Iris Murdoch, 286). Este dever de que Murdoch fala ao longo da sua obra filosófica — o de proteger a contingência das personagens, a essência da personalidade —, e que aponta para a natureza moral da disciplina exigida ao romancista na sua arte de «deixar os seus indivíduos ser», é referido por Tolstoi. Numa carta a um jovem aspirante a escritor, e após tecer uma crítica à descrição estática e fria das pulsões internas das suas personagens, Tolstoi oferece o seguinte conselho: «[V]ive as vidas das pessoas descritas, descreve em imagens as suas experiências internas e as próprias personagens farão o que devem fazer de acordo com as suas naturezas, i.e. um desenlace resultando da natureza e da situação das personagens inventar-se-á a si mesmo e materializar-se-á naturalmente» (*Tolstoy's Letters*, vol. II, 408).

Negligenciar a particularidade de cada personagem em prol da necessidade, ou da busca pelo efeito da forma acabada, produz descrições artificiais de pessoas (e.g. seres unos e autónomos) ou, nas palavras de Tolstoi, meras «imagens com uma legenda por baixo a dizer: 'isto é um homem'» (*idem, loc. cit.*). Neste sentido, tal resultado não é apenas um fracasso artístico — é também um fracasso moral. A advertência de Tolstoi a um jovem escritor para que viva «as vidas das pessoas descritas», revelando com isto «o mesmo *amor e atenção*» que estão na génese das pessoas na ficção — as quais não são nem imagens legendadas, nem avatares do seu criador —, é a advertência, tipicamente murdochiana, de que o feito de inventividade (e de amor) que consiste em criar personagens livres é do domínio da disciplina moral. Ele exige não só o esvaziamento da personalidade do autor (uma ideia próxima da «capacidade negativa» de que Keats fala numa carta célebre), como o dever de

resistir à adoração da necessidade, à tentação da forma autocontida e de fantasias e «ilusões egoístas», como as de um ego todo-poderoso. Por motivos similares, Tolstoi chama igualmente a atenção ao jovem escritor, numa outra carta, para a importância de revelar, no que concerne a «expressão» ou «reprodução» dos pensamentos das suas personagens, o que é único e característico da cada pessoa, os lapsos da linguagem comum, o incorrecto: «Gosto do que é chamado incorrecção, ou seja, do que é característico» (*Tolstoy's Letters*, vol. II, 417).

É neste modo de Tolstoi de criar o que para uns constitui imperfeições, ou de não as ocultar, de alargar o âmbito do estético, e tornar a ideia de um padrão de gosto baseado na percepção da beleza da forma (unidade) irrelevante para a compreensão dos seus romances, que consiste tanto para Forster como para Murdoch a mais elevada arte da prosa — a arte que, contra os princípios que orientam mesmo críticos tão subtis como Lubbock, os romances de Tolstoi exemplificam.

A ênfase que Forster coloca, à semelhança de Murdoch, neste aspecto está longe, por isso, de resultar, como pretenderam alguns académicos, provavelmente irritados com a sátira que o autor faz à figura do pseudo-académico, de um deliberado «processo de mistificação», que consiste em confundir o seu público com afirmações paradoxais ou triviais que nada dizem de relevante sobre a literatura e obedecem, não a critérios críticos rigorosos, mas a gostos pessoais arbitrários (E.F. Benson, 329-331). O cepticismo professo de Forster na teoria e crítica literárias nestas conferências — que curiosamente viriam a tornar-se, apesar das acusações de leviandade intelectual de que seriam alvo, numa das mais populares obras de teoria literária em língua inglesa da primeira metade do século XX — não me parece corresponder a uma mera provocação de um romancista a tentar justificar-se diante de um grupo de eminentes académicos de Cambridge.

Não se poderá entender a ênfase que Forster curiosamente coloca nas limitações da resposta

ou da atitude estética, que obriga a olhar educada e distanciadamente para o romance como uma obra de arte, com outras leis que não as que regem o quotidiano, e para as personagens como seres ‘reais’, não apenas porque são como nós e nós como eles, mas porque são convincentes ou bem construídas, se não a virmos motivada por outras razões que não sejam uma mascarada apologia dos seus romances, como pretende, no mesmo espírito jocoso do autor de *Aspects of the Novel*, Somerset Maugham. Ou melhor, como pretende uma das suas personagens, quando afirma nada mais ter aprendido com a leitura desta obra a não ser que o único modo de escrever romances é escrever como E. M. Forster.¹

A resistência em subordinar a literatura a uma teoria ou a uma leitura especializada e a determinação de Forster em convocar uma «resposta menos estética e mais psicológica» para a pergunta porque é que «sugerir que Moll Flanders está em Cambridge nesta tarde, ou nalgum outro lugar em Inglaterra, ou que esteve em algum lugar em Inglaterra, é desprovido de sentido?» (*Aspects*, 68) resultam de um pressuposto que nada tem de trivial ou arbitrário. Tal pressuposto, que orienta também as discussões de autores como Murdoch sobre arte e particularmente sobre a arte que também é por ela praticada, diz que a coisa mais importante que o romance revela, ou pode revelar, é que as outras pessoas existem. É a esta mesma revelação, cuja natureza moral poderá estar oculta pela familiaridade com que *percebemos* «o outro», seja este a realidade ou as outras pessoas, que podemos assistir com Pierre Bezukhov, em *Guerra e Paz*. Após proferir diante da fraternidade maçónica o seu polémico discurso sobre a necessidade da acção na conquista da virtude e do aperfeiçoamento moral do indivíduo e da sociedade, Pierre é confrontado nesse instante, e pela primeira vez na sua vida, com a infinita variedade de mentes à sua volta, mas também com a inevitabilidade — tanto mais dolorosa quanto «a sua principal necessidade consistia precisamente em transmi-

tir os outros a sua ideia com rigor, tal como ele a compreendia» — de que cada uma apreende a verdade ao seu modo (Tolstoi, *Guerra e Paz*, 204).

O pressuposto implícito na concepção do romance como a forma artística cujo grau de sucesso se encontra mais intimamente relacionado com a qualidade (moral) da atenção disciplinada e *amorosa* do seu autor (e do seu leitor) à existência das outras pessoas pretende situá-lo fora da falácia romântica, que estipula que a «literatura tem de ser jogo desinteressado (a produção de coisas autocontidas) ou ser didáctica e contribuir para a educação (a afirmação discursiva de verdades)» (Murdoch, 281). Chama também a atenção para a *vexata quaestio* das teorias da ficção e em particular das teorias do «make-believe»: *como podemos sentir temor ou piedade por objectos não existentes como personagens ficcionais sem que tal seja irracional?*

Na sua abordagem ao aspecto principal do romance, o objecto de imitação do romancista (as pessoas), Forster consegue, consciente e deliberadamente ou não, evitar criar o problema inerente às teorias da ficção. O escritor sugere que para falar de generais russos, Moll Flanders e de outras pessoas dos romances que podem bem ser, apesar do «erro de lógica» ou da «falta de gosto» confundidas com pessoas de carne e osso, não é desejável dar a resposta que se aprende nos manuais: a resposta estética. Apesar de correcta, porque Moll Flanders não está *de facto* naquele momento em Cambridge, nenhum argumento estético ou, para todos os efeitos, nenhum argumento *intensional*, mesmo se mais sofisticado do que aquele que Forster invoca, poderia ser deduzido para demonstrar a alguém que pensou reconhecer Moll Flanders no meio dos professores de Cambridge que ela não tinha compreendido *Moll Flanders*, isto é, que não tinha compreendido que a existência de Moll Flanders só pode ser inferida a partir de *Moll Flanders*, de Daniel Defoe. Forster, como já aludido, oferece outra espécie de razões, de natureza psicológica, embora não necessariamente psicológicas.

A lição de Forster vem relembrar que, para entender um pouco melhor os motivos por que conseguimos genuinamente interessar-nos pelas personagens dos romances, revestindo-as de valor e preocupando-nos com os seus destinos de uma forma que normalmente reservamos apenas para outras pessoas, não adianta afirmar que Moll Flanders não pode estar em Cambridge nem que o general Kutuzov da História não é o general Kutuzov de *Guerra e Paz*. Tal como não adianta afirmar que os estados psicológicos do *Homo Sapiens* diferem em espécie dos estados psicológicos do *Homo Fictus* e que só assim, dissociando-os do mundo dos factos e da verdade, poderemos correctamente compreendê-los, isto é, esteticamente. Por outras palavras, a sátira de Forster ao profissional de literatura resulta da intuição de que, no que diz respeito ao nosso convívio com personagens literárias, ser «sofisticado», «suspendendo crenças ou descrenças», não ajuda muito à compreensão da natureza das ficções nem do papel que estas ocupam nas nossas vidas. Tal como postular que os percursos de pessoas fictícias são diferentes dos percursos de pessoas reais, ou que as suas motivações obedecem a outras regras que não as das pessoas reais, não esclarece a razão por que as descrições dos conteúdos mentais do *Homo Fictus* e as do *Homo Sapiens* estranhamente não diferem em espécie (uma impossibilidade lógica), mas antes no grau de conhecimento que deles podemos ter. Apesar de não possuírem glândulas, e de não serem por isso passíveis de uma definição estritamente científica, os agentes dos romances tendem a comportar-se nas mesmas linhas que os seus homólogos reais, cujos conteúdos mentais são, aliás, curiosamente tão resistentes a definições científicas quanto os seus ‘primos’ mais transparentes ou eloquentes. Obras como *Guerra e Paz*, ostensivamente indiferentes aos imperativos de não-contaminação entre os dois mundos, entre questões de crença e descrença, demonstram assim para Forster por que razão «nenhum romancista inglês chega aos calcanhares de Tolstoi» (*Aspects*, 26).

Transformar romances ou tragédias em ade- reços de jogos de faz-de-conta, em ocasiões para activar a imaginação e fingir que se está a sentir emoções por objectos *meramente* fictícios não explicará ou, quando muito, apenas descreverá, por que motivo as lágrimas que vertemos pelos destinos trágicos de personagens fictícias são *necessariamente* tão amargas quanto as lágrimas que vertemos por personagens de carne e osso. Do mesmo modo que celebrar o «faz-de-conta» como uma «experiência mágica», que nos poupa às consequências desagradáveis de passar pela experiência na «vida real» (Walton, 68), poderá não esclarecer a razão pela qual — sem ser necessário recorrer a dados da psicologia — quando estamos a assistir a uma partida de xadrez jogada por duas personagens no palco do teatro, a partida que Adelheid e o Bispo jogam, por exemplo, estarmos para todos os efeitos a ver alguém a jogar *realmente* uma partida de xadrez, e não a *fingir* que está a jogar uma partida de xadrez, como também poderia de resto acontecer. A mesma partida de xadrez, frisa Wittgenstein, com princípio, meio e fim, e dois jogadores, a que já assistimos, ou não, na vida real. Este argumento elíptico com o qual Wittgenstein chama a atenção para o modo como reconhecemos, ou compreendemos, jogos fictícios como a partida de xadrez da obra dramática de Goethe (cf. Wittgenstein, *IF*, I, §365), recebe uma outra formulação, menos condensada, e centrada no aspecto que, segundo Forster, mostra de uma forma importante que descrições de *Homo Sapiens* e descrições de *Homo Fictus* são necessariamente semelhantes:

As personagens de um drama suscitam a nossa simpatia, são como as pessoas que conhecemos, muitas vezes como as pessoas que amamos ou odiamos: as personagens da segunda parte do *Fausto* não suscitam de todo a nossa simpatia! Não nos sentimos como se as conhecêssemos. Desfilam perante nós como pensamentos, não como seres humanos.

Cultura e Valor, 47e.

Neste contexto, ser leitor-crítico, empenhado em manter a devida distância estética, criando aparatos críticos cada vez mais refinados de modo a descrever por que *Moll Flanders* não pode encontrar-se naquela sala, significa provavelmente ignorar a única regra do jogo da ficção que realmente conta: a de que, num certo sentido, é *necessário* confundir arte e vida, amontoados de palavras no papel e pessoas providas de organismos, descrições do que é o caso e descrições do que não é o caso. E sem esta atitude («erro de lógica», para alguns, posição filosófica, para outros), que consiste em atribuir um sentido e

valor a objectos que não se limitam a suscitar o nosso interesse e curiosidade, ou a absorver-nos, mas também a emocionar-nos de um modo que outros objectos — e.g. um lenço ou um alfinete — dificilmente emocionarão sem que com isso não se levante a suspeita de que poderemos estar a comportar-nos de um modo irracional, talvez não conseguíssemos entender o que estes objectos são. Não conseguiríamos provavelmente entender porque tais objectos ficcionais não *significam* apenas do modo como frases ou textos *significam*, mas do modo como as outras pessoas *significam* (Stanley Cavell, 198).

NOTA

- 1 Li ‘The Craft of Fiction’, do Mr. Percy Lubbock, do qual aprendi que a única forma de escrever romances era escrever como Henry James; depois disso, li ‘Aspects of the Novel’, do Mr. E. M. Forster, do qual aprendi

que a única forma de escrever romances era escrever como Mr. E. M. Forster. (S. Maugham, *Cakes and Ale*, citado «Introduction», *Aspects of the Novel*, p. xxv).

REFERÊNCIAS

- E.F. Benson, «A Literary mystification», *E. M. Forster: The Critical Heritage*, Philip Gardner (ed.), London, Boston: Routledge & Kegan Paul, 1984.
- Stanley Cavell, *Must We Mean What We Say?, A Book of Essays*, Cambridge: Cambridge UP, 2002.
- E. M. Forster, *Aspects of The Novel*, Oliver Stallybrass (ed.), Frank Kermode (intro.), London, New York: Penguin Books, 2005.
- Henry James, «The Art of Fiction» (1884), *Literary Criticism. Essays on Literature, American Writers, English Writers*, New York: Literary Classics of the United States, 1984.
- Percy Lubbock, *The Craft of Fiction*, T. Nagar: Tutis Digital Publishing, 2007.
- Iris Murdoch, *Existentialism and Mystics: Writings on Philosophy and Literature*, London: Chatto & Windus, 1997.
- Lev Tolstói, *Tolstoy's Letters, vol. II*, R. F. Christian (ed. e trad.), New York: Charles Scribner's Sons, 1978.
- , *Guerra e Paz*, Nina Guerra e Filipe Guerra (trad.), Lisboa: Editorial Presença, 2005.
- Kendall Walton, *Mimesis as Make-Believe. On The Foundations of the Representational Arts*. Cambridge: Harvard UP, 1990.
- Ludwig Wittgenstein, *Vermischte Bemerkungen*, G. H. von Wright (ed.), Alois Pichler (rev.), Peter Winch (trad.), *Culture and Value*, Oxford: Blackwell Publishing, 1998.