Tradução

A MEMÓRIA, O *HOMUNCULUS* E

A ARTE DA FICÇÃO

Gianfranco Pecchinenda*

Tradução de Irene Rossetto Giaccherino e Lucas Amaral de Oliveira**

De acordo com certa interpretação teórica – que, inclusive, está também difundida entre muitos estudiosos das ciências sociais e que, aqui, busco combater por considerá-la prejudicial e enganosa –, a literatura, as obras de ficção e um pouco de toda a arte em geral se caracterizariam por sua falta de “finalidade prática”. Trata-se de um tipo de interpretação que, ao longo do tempo, deu vida a visões da realidade e também a teses de caráter mais ou menos elaboradas, de incertas origens românticas, que me parecem essencialmente falsas.

Seria necessário, ao contrário, partir da seguinte consideração: a história nos ensina que apenas nas sociedades que conseguiram se organizar de modo a produzir certo bem-estar material e, digamos, certa prosperidade coletiva, exclusivamente nelas, as obras de arte e de ficção foram valorizadas e apreciadas enquanto tais, isto é, como objetos de mercado, suscetíveis de serem comprados ou vendidos, mas cujo valor é absolutamente independente de qualquer utilidade prática.

É isso porque, ao contrário daquilo que sustentam nossos ingênuos intérpretes supracitados, a arte é um produto que caracteriza e faz autenticamente humanos aqueles seres que, de um ponto de vista evolucionista, conseguiram superar a pura e simples condição de sobrevivência. O fato de que a arte exista em toda a parte – distintas sociedades conheceram e desenvolveram seus diversos gêneros de

Recebido para publicação em 09/12/2012.

Aceito para publicação em 14/12/2012.

* Atualmente, é professor de Sociologia dos Processos Culturais e Comunicativos na Universidade de Nápoles “Federico II”. Entre suas publicações mais importantes, estão: *Il Foglio e lo Schermo* (2004); *Videogiochi e cultura della simulazione* (2003); *Culture erranti* (2002); *Dell’identità* (1999); *La memoria consumata* (1996); *La memoria e i silenzi* (1992). O presente ensaio, ainda inédito, representa o núcleo de um livro que está sendo produzido e que abordará a relação entre literatura, memória e identidade, a partir de uma perspectiva sociológica.

** Alunos do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade de São Paulo

modo substancialmente similar – deveria ao menos nos fazer entender com maior clareza sua extraordinária função adaptativa do ponto de vista da seleção natural.

Uma adaptação surpreendente, e não menos útil que a obsidiana, o silício, a organização familiar ou a invenção da escritura. “Porque a arte – como sustenta o refinado intelectual mexicano Jorge Volpi –, em especial a arte de ficção, ajuda-nos a predizer os comportamentos dos outros e a conhecer a nós mesmos, o que pressupõe uma grande vantagem frente às espécies menos conscientes de si”. Na prática, “a arte não é apenas uma prova da nossa humanidade: nós somos humanos graças à arte”¹.

O mesmo vale para a literatura e, mais em geral, para a ficção. Os mecanismos cerebrais por meio dos quais nós nos aproximamos da realidade são substancialmente idênticos àqueles que utilizamos no momento em que elaboramos ou apreciamos uma obra de ficção. Não percebemos simplesmente nosso ambiente: nós o recriamos, o manipulamos e o reordenamos, continuamente, na obscura interioridade de nossos cérebros – não apenas como testemunhas, mas como artesãos da realidade. Reconhecer o mundo e inventá-lo são dois mecanismos paralelos dificilmente distinguíveis, inclusive do ponto de vista puramente cerebral.

A FALÁCIA DO SENSO COMUM

Todavia, como notava em seu tempo Karl Popper, a força do senso comum tende a sustentar a falaz ideia segundo a qual nosso cérebro – que ele definiu como “mente recipiente” –, frente aos confrontos com o mundo exterior, comporta-se como um tipo de vaso “vazio e neutro” a ser preenchido com conteúdos (estes também paradoxalmente neutros) provenientes do assim chamado mundo exterior.

O senso comum – sustentava mais precisamente Popper – deve ser sempre considerado como o ponto de partida de nosso conhecimento do mundo. Ele fornece as bases sobre as quais foram edificadas, e ainda hoje o são, as mais difusas teorias filosóficas do conhecimento. No entanto, apesar de reconhecer nele a centralidade “prática” – que é um aspecto extremamente importante para os propósitos de nosso discurso –, o senso comum e todas as suas teorias não podem ser aceitos acriticamente de um ponto de vista sociológico.

A teoria do senso comum – escreve Popper – é simples. Se você ou eu queremos conhecer alguma coisa ainda não notada no mundo, nós devemos abrir os

1 VOLPI, Jorge. *Leer la mente: el cerebro y el arte de la ficción*. Madrid: Alfaguara, 2011. p. 15.

olhos e olhar ao redor. E devemos endireitar os ouvidos e escutar os rumores, especialmente aqueles feitos por outras pessoas. Assim, nossos vários sentidos são as fontes do nosso conhecimento – as fontes ou as entradas da nossa mente.

Em muitas ocasiões – como já dito –, Popper adora definir tal paradigma como *teoria da mente-recipiente*. E a tese mais importante dessa teoria é fundamentada na ideia de que o homem aprende tudo, ou pelo menos boa parte, “por meio do acesso da experiência a partir de nossas aberturas sensoriais, de modo que toda experiência consiste em informações recebidas por nossos sentidos”. Popper sustenta que a teoria da mente-recipiente seja substancialmente errônea e enganosa, além de ser ingênua em todas as suas possíveis versões. Em suma, a teoria do conhecimento do senso comum, tal como a descrevemos, apresentaria os seguintes erros fundamentais: a) há um conhecimento no sentido subjetivo do termo, que consiste em disposições e expectativas; b) há também um conhecimento no sentido objetivo, conhecimento humano esse que consiste em expectativas linguisticamente formuladas sujeitas à discussão crítica. A teoria do senso comum – e as teorias do conhecimento que se baseiam nela – não consegue ver que a diferença entre tais modalidades do saber é de significação mais ampla.

Na verdade, não se pode deixar de reconhecer, ainda que se repousando apenas sobre uma primeira e superficial reflexão, como todo o nosso conhecimento seja, em realidade, impregnado de teoria desde o princípio. Não se pode deixar de reconhecer – como diria Popper – que “todo o conhecimento humano é sempre de caráter conjectural”.

FICÇÃO E EVOLUÇÃO

Então, o primeiro ponto crucial é exatamente o seguinte: todo o nosso conhecimento é substancialmente de tipo *conjectural*. A isso, segue-se que, se nosso cérebro, a um determinado ponto de nossa história evolutiva, alcançou um nível tal de desenvolvimento, engrandecendo-se de forma até desproporcional em relação ao resto do corpo, foi para nos proporcionar uma capacidade de reagir melhor e de maneira mais imediata às ameaças externas. Em outras palavras, nós nos tornamos especialistas no ato de gerar conhecimento de caráter conjectural cada vez mais confiável. Esse foi o mecanismo que tornou efetivamente possível um enorme e imprevisível *salto evolutivo*, que nenhuma outra espécie aperfeiçoou com tamanha intensidade e que, a certo momento, nos permitiu observar a nós mesmos e nos convenceu de que, em alguma parte de nossa interioridade, existe

um centro, um *eu* que nos estrutura, controla-nos, torna-nos aquilo que somos. O ego teria surgido, nessa medida, como uma espécie de *homunculus*².

Nesse sentido, a arte, sobretudo a arte da narração e da ficção, teria representado o instrumento evolutivo necessário pelo qual o homem se dotou para, assim, gerar e gerenciar um conhecimento de caráter conjectural. Tentemos agora ver de que forma isso ocorreu.

A narração – como se sabe – é o modo principal por meio do qual os seres humanos organizam e constroem suas relações com a temporalidade³ e – por intermédio de sua “gramática” – é o modo que possibilita a criação de uma “realidade” ou de um “mundo” *possível* e não necessariamente exato, objetivo, verdadeiro ou verificável empiricamente.

Segundo uma sugestiva intuição de George Steiner, *o tempo*, em particular a percepção humana do *tempo futuro* (“a capacidade de discutir fatos que poderiam acontecer no dia seguinte ao próprio funeral ou em um milhão de anos no espaço interestelar”), seria uma característica surgida relativamente tarde na evolução da linguagem humana. O que me parece de maior interesse é que o mesmo vale para o subjuntivo e para os modos contrafactuais ligados aos tempos futuros.

Apenas o homem – escreve Steiner –, tanto quanto podemos conceber, dispõe dos meios para modificar o próprio mundo por intermédio das *orações subordinadas condicionais*, gerando expressões do tipo: “se Cesar não tivesse ido ao Monte Capitolino aquele dia...”. Parece-me que essa “gramatologia” imaginária e formalmente incomensurável dos futuros verbais, subjuntivos e dos modos “optativos”⁴ tenha desempenhado um papel indispensável, tanto ontem como hoje, para a sobrevivência e para a evolução do *animal linguístico*⁵.

A partir de tais considerações, o eixo da pesquisa contemporânea pareceria evidenciar um tendencial deslocamento de uma orientação de caráter predominantemente ontológico para uma orientação fundada, sobretudo, em processos relacionais e comunicativos; isto é, uma pesquisa orientada não mais em direção

2 PECCHINENDA, Gianfranco. *Homunculus: sociologia dell'identità e auto narrazione*. Nápoles: Liguori, 2008.

3 Consultar, sobretudo, a obra de Paul Ricoeur.

4 Do latim *optativus*, que exprime desejo. Trata-se do modo de conjugação verbal frequente em algumas línguas indo-europeias antigas. Sua função central é exprimir uma vontade ou a esperança de algo. Nas línguas que o possuem, a esse modo verbal se opõem o que conhecemos como indicativo (ou seja, o modo da ação real) e subjuntivo (o modo com valor de ação prospectiva). Segundo alguns dicionários, o modo *optativo* é o qualificativo de modo verbal existente no grego, por exemplo, e que exprime desejo e potencialidade.

5 STEINER, George. *Grammatiche della creazione*. Milão: Garzanti, 2003. p. 11.

à análise descritiva e formalizada de determinados *modos de ser*, mas sim em direção a uma análise narrativa das *intenções do ser* no âmbito de uma realidade conjugada “no subjuntivo” ou, ainda, em direção a um modo gramatical cujas formas – como explicou muito eficientemente Jerome Bruner – “são utilizadas para denotar uma ação ou um estado assim como são concebidos (e não como um fato) e, por isso, usadas para exprimir um desejo, uma ordem, uma admoestação, ou ainda um evento contingente, hipotético ou previsto”⁶.

A assim chamada *subjuntivização*⁷ da realidade implicaria, por sua vez, a produção de um universo de referência no qual temos que lidar não mais com certezas estáveis, mas sim com possibilidades humanas hipotéticas, ou seja, com aquelas que são denotadas pelos *optativos*, ou melhor, pelos modos gramaticais de desejo que *abrem o cárcere da necessidade fisiológica e das leis mecânicas*. De acordo com uma feliz expressão de Milan Kundera, trata-se de colocar no centro das atenções não tanto a dita *realidade*, mas a *existência*. Esta não é necessariamente limitada ao que de fato se realizou, mas se torna “o próprio campo das possibilidades humanas, de tudo aquilo em que o homem pode se transformar, de tudo aquilo que ele é capaz”⁸.

A passagem desses àqueles temas, tão delicados quanto fascinantes, atinentes à relação entre “*ficção e realidade*”, é extremamente breve. Isso acontece, com muito mais força, ao convocar à mesa uma mente atinada e sábia do calibre de Jorge Luis Borges para refletir, por meio de suas palavras, sobre o fato de que:

Se pensarmos numa personagem histórica do passado, como, por exemplo, Alexandre Magno, e se pensarmos numa personagem literária como Macbeth, não estaríamos pensando neles de maneira distinta. Vale dizer que, a longo prazo, todos os seres tornam-se memória, não apenas os seres de carne e osso, mas também os da literatura. Nós mesmos, aliás, depois da nossa morte, seremos tão reais ou irreais como o são os personagens literários. No caso das pessoas famosas, elas podem tornar-se tal até mesmo em vida, ou seja, podem ser imaginados pelos outros. Não há dois modos diversos de se imaginar um personagem [...], e o fato de que um tenha sido criado com as palavras e outro existido em carne e osso não pressupõe uma diferença: devemos imaginar ambos de modo idêntico.

6 BRUNER, Jerome. *La mente a più dimensioni*. Roma: Laterza, 2003. p. 33-34.

7 No original, *congiuntivizzazione*.

8 KUNDERA, Milan. *L'arte del romanzo*. Milão: Adelphi, 1988. p. 68.

Esse é um tema muito caro, como é sabido, a outras figuras de grande envergadura da literatura do início do século XX; basta pensar em Miguel de Unamuno e Luigi Pirandello, dois dos principais autores daquele original e verdadeiro manifesto artístico segundo o qual a ideia de ficção narrativa deveria ser considerada um dispositivo mais adequado para atenuar a mais efêmera das possíveis fronteiras entre realidade e ilusão artística, assim como um instrumento de investigação não apenas filosófico-existencial, mas inclusive histórico e sociológico.

Eu digo – escrevia o grande Don Miguel de Unamuno, já no longínquo ano de 1927 – que nós, os autores, os poetas, nós nos criamos e recriamos também quando escrevemos uma história, quando inventamos, quando damos vida às pessoas que pensamos existirem em carne e osso, para além de nós. O meu Alfonso XIII de Bourbon e de Habsburgo-Lorena, o meu Primo de Rivera, o meu Martínez Anido, o meu conde de Romanones não são tanto criações minhas, isto é, partes de mim mesmo, quanto o são o meu Augusto Pérez, o meu Pachico Zabaldie, o meu Alejandro Gomez e todas as outras criaturas dos meus romances? Todos nós que vivemos principalmente da leitura e para a leitura não podemos separar os personagens históricos dos personagens poéticos e ficcionais⁹.

E, da mesma maneira, escritores como Camus, Borges ou Rulfo, no ato de narrar-se e no desdobramento que fazem de si em suas obras, sobrevivem como seres de ficção de si mesmos, transformando-se, de criaturas que foram, em personagens que depois perdurarão ali. Como recordava o mesmo Don Miguel de Unamuno, o fato de dizer que Don Quixote e Sancho Pança têm mais realidade histórica que o próprio Cervantes e que não foi Shakespeare o criador de Macbeth, Hamlet, Rei Lear, Falstaff e Otello, mas foram todos esses que criaram o escritor, tudo isso parece não querer entrar na cabeça daqueles que estudaram a história sem um mínimo de senso histórico. Ademais – fazendo referência especial a uma ideia de Pirandello de que partilho com veemência –, à noção de que os seres assim chamados “de ficção” poderão talvez ser menos *reais* que os homens históricos, empíricos e fisiológicos, mas mesmo assim serão mais *verdadeiros* ou, como diríamos hoje, mais *verosímeis*, Unamuno acrescentava ainda: “Os heróis daquilo que chamamos ficção, todos os homens arquetípicos e criadores – ninguém cria

9 UNAMUNO, Miguel. *Como se hace una novela*. Buenos Aires: Alba, 1927. p. 18-19.

mais de um herói de ficção –, não vivem daquilo que se chama realismo, mas sim de sua própria verdade: a verdade que se afoga no realismo”¹⁰.

O HOMUNCULUS NEUROFISIOLÓGICO

Também os exemplos decorrentes da relação entre a literatura e as ciências, como a neurobiologia e a neurofisiologia do cérebro, podem ser extremamente úteis para confirmar essa tese. Inspirando-se na obra de Oliver Sacks e no famoso neurofisiologista russo Alexander Luria, ao contrário, é possível argumentar que, de todas as ciências, a neurologia é talvez a que mais se aproxima da literatura: ambas lidam com a percepção e seus problemas, suas nuances e cores.

Então, talvez seja oportuno lembrar que alguns dos trabalhos de Luria, especialmente suas análises dos dois famosos “casos biográficos”, contidos nos volumes de *Un mondo perduto e ritrovato*¹¹ e *Un piccolo libro una grande memoria*¹², têm contribuído de uma forma absolutamente original para entender as complexas relações entre neuropatologia e consciência de si. A espinha dorsal desses trabalhos, conduzidos na esteira das brilhantes intuições de seu mestre Lev Vygotsky, era constituída da ideia de que as funções mais básicas do cérebro e da mente não seriam de natureza puramente biológica, mas, ao contrário, seriam influenciadas pelas experiências, pela cultura, pelas relações com os outros e com o mundo ao seu redor. Essa abordagem representava, inclusive, um dos pilares do que havia sido chamado de uma verdadeira “ciência romântica”, em oposição à visão clássica da ciência da época, que acreditava que os eventos deveriam ser observados separadamente em suas partes, isolando elementos individuais, analisando-os dos mais simples aos mais complexos e formulando leis e categorias áridas e abstratas. Em contraste, a visão “romântica” não visava dividir a realidade, tampouco reduzir ou simplificar – generalizando – sua enorme riqueza ou suas qualidades individuais ou complexas. Para Luria, era de suma importância “preservar intacta a riqueza da realidade viva”, chegando a uma nova forma – muito sociológica – de pensar a natureza do ser humano.

Para esse fim, sobretudo nas obras citadas, os pacientes são apresentados em sua totalidade: a singularidade desses dois “romances neurológicos”, tal como se referiu Oliver Sacks em seu ensaio introdutório, “reside em seu estilo, na combinação de uma descrição rigorosa, analítica, com uma compreensão e

10 UNAMUNO, Miguel. Pirandello y yo. In: *Niebla*. Madrid: Catedra, 2010. p. 82-85.

11 LURIA, Alexander. *Un mondo perduto e ritrovato*. Roma: Riuniti, 1973.

12 LURIA, Alexander. *Un piccolo libro, una grande memoria*. Roma: Riuniti, 1972.

empatia profundamente pessoal com seus sujeitos”¹³. O primeiro ensaio trata das vicissitudes de L. Zasetkij, um homem ferido durante a Segunda Guerra Mundial por fragmentos de uma bala que lhe causaram um grande dano ao cérebro, especialmente na região occipitoparietal esquerda. Intercalando a voz narrativa do protagonista com digressões de caráter neuroanatômico, Luria consegue nos contar sobre a desagregação devastadora das funções cerebrais e mentais específicas do paciente, à qual corresponde uma fragmentação dramática que afeta sua identidade, de maneira a dilacerar praticamente todos os aspectos de sua vida. “*Na memória não há nada* – diz ele –, não consigo me lembrar de uma só palavra. Tudo o que resta na memória foi pulverizado, literalmente quebrado em partes isoladas, *sem nenhuma ordem*”. Seu eu e seu mundo anterior se perderam. Ao mesmo tempo, tendo em vista que seus lobos frontais estão intactos, ele está plenamente consciente de sua situação e é capaz de fazer os esforços mais determinados e engenhosos para melhorá-la.

Este livro – lembra ainda Sacks em sua obra – não teria sido possível sem tudo aquilo que escrevera o próprio Zasetkij. Por sua amnésia e afasia graves (que lhe impossibilitavam de ler ou lembrar-se daquilo que havia escrito), ele só podia juntar memórias e pensamentos tal como vinham, de forma aleatória e com as dificuldades e lentidões mais pungentes. Muitas vezes ele não conseguia nem mesmo lembrar ou escrever, e na melhor das hipóteses só conseguia escrever poucas frases por dia. No entanto, com perseverança e tenacidade incréveis, conseguiu escrever *três mil* páginas em um período de vinte anos, e depois – e este é o ponto crucial – colocá-las juntas e reorganizá-las, de modo a restaurar e reconstruir sua vida, realizando um conjunto significativo desses fragmentos¹⁴.

A forma como ele conseguiu, reconstruindo sua história, apropriar-se novamente do sentido de tudo aquilo que havia vivido, do significado de *sua própria* vida, é um exemplo extraordinário para a compreensão da relação entre a linguagem, a formação do “si-mesmo” e a autonarração.

O segundo “caso neurológico” retirado das pesquisas de Luria é uma biografia também “extrema”, que se opõe diametralmente à primeira. Šeraševskij (o protagonista deste segundo caso) é um *mnemonista*, um homem que se apresenta ao

13 SACKS, Oliver. Introduzione a Lurija. In: LURIA, Alexander. *Un piccolo libro, una grande memoria*. Roma: Riuniti, 1972. p. XIII.

14 SACKS, Oliver. Introduzione a Lurija. In: LURIA, Alexander. *Un piccolo libro, una grande memoria*. Roma: Riuniti, 1972. p. XV-XVII.

seu médico com uma hipertrofia particularmente exuberante da memória – que, fazendo um paralelo literário, poderia ser muito bem equiparado ao famoso *Funes* narrado por Borges. Também nesse caso, mais do que com um relatório clínico árido e abstrato, encontramos diante de uma interpretação humana daquilo que significa viver com uma mente que registra meticulosamente cada detalhe da experiência, sem ser capaz, contudo, de apreender de tal registo o significado, isto é, de “compreender seu sentido”. “Nessa medida – escreveu Jerome Bruner –, a essencialidade da narrativa humana de Luria está no espírito dos personagens de Kafka e Beckett, simbolicamente destituídos do poder de encontrar significados no mundo”¹⁵.

O argumento que Sacks propõe no final de sua apresentação a esse grande e subestimado estudioso é cheia de sentido: ele escreve que nessas obras está presente um “conceito geral” que se aplica a todos os seres humanos, mesmo se o aprendemos por intermédio da análise de casos extremos de caráter patológico. Pensando bem, trata-se da reproposta de uma velha lição que já nos foi transmitida, em sua época, por famosos pensadores como Sócrates, Freud ou Proust:

[...] que uma vida, uma vida humana, não é uma vida até que seja examinada; que não é uma vida até que seja realmente lembrada e assimilada; e que esta lembrança não é algo passivo, mas absolutamente ativo, uma construção ativa e criativa da vida de um indivíduo, uma descoberta e uma narração da verdadeira vida de um indivíduo. É profundamente irônico que – conclui Sacks –, nesses dois livros maravilhosos e complementares, seja o homem da memória, o *mne-monista*, a ter perdido sua vida, e, ainda, que seja o homem *amnésico*, destruído, que a tenha conquistada e reconquistada¹⁶.

Uma *identidade* se torna tal – poderíamos dizer como conclusão parcial desse discurso tão complexo quanto fascinante – por intermédio da autoconsciência, *se e somente se* se consegue transformar um material mais ou menos cru armazenado na memória (as *memórias* que de uma forma ou de outra se relacionam com a vida que se viveu) em uma história, *em nossa história*.

Porém, uma questão não menos relevante que, eventualmente, pode surgir a esse propósito refere-se, precisamente, à suposta veracidade das memórias

15 BRUNER, Jerome. Introduzione a Lurija. LURIA, Alexander. *Un mondo perduto e ritrovato*. Roma: Riuniti, 1973. p. X.

16 SACKS, Oliver. Introduzione a Lurija. In: LURIA, Alexander. *Un piccolo libro, una grande memoria*. Roma: Riuniti, 1972. p. XVII.

e – também não menos importante – aos critérios mais ou menos legítimos das “provas” que uma coletividade necessita para avaliar sua fiabilidade e autenticidade.

A autoconsciência individual é, de fato, um fenômeno caracterizado por intermitências e irregularidades. Os episódios individuais e circunscritos nos quais os seres humanos elaboram seu sentido de unidade do “si-mesmo”, religando os diferentes fenômenos autoconscientes, só podem ser explicados fazendo-se referência, como já mencionado, à questão da *narrativa* e da *autonarração*¹⁷. É inteiramente aceitável, a esse respeito, a seguinte definição:

A autoconsciência é uma espécie de discurso através do qual nossa mente procura reunir as diferentes experiências em que o nosso corpo se encontra (e se encontrou) envolvido para torná-las uma unidade. Nesse sentido, a autoconsciência é uma história que se constrói em nossa mente – com base nos conhecimentos que possui, nas regras da linguagem, nas palavras das quais dispõe, nas percepções do ambiente externo – e na qual, *de alguma forma*, encontram seu lugar as informações – a maioria ou, pelo menos, as disponíveis – que a mente possui¹⁸.

Digo *de alguma forma* porque essas histórias, amiúde, não são nem coerentes, nem verdadeiras, como no caso das explicações dadas pelos pacientes que sofrem de certas patologias cerebrais acerca do próprio comportamento. Narrar a si mesmo significa, nesse sentido, fornecer uma *coerência linguística* – e, portanto, uma identidade única de referência – às experiências que se encontram em nós no curso da existência.

SER COMO SE

É preciso, entretanto, tomar muito cuidado: se afirmamos que o *ego* não é outra coisa se não uma ficção produzida pelo cérebro, uma espécie de fantasia, acabamos por contornar o núcleo da questão. O *ego* é o que produz ordem e coerência à existência de cada um; ele estrutura nossa vida, de maneira a nos conceder uma identidade mais ou menos distinta; mesmo assim, não há lugar específico onde seja possível localizar esse fantasma esquivo, esse *homunculus* onipresente.

Assim, a questão pareceria pelo menos um pouco inquietante. Porém, tal afirmação não implica, necessariamente, que o *ego* (ou eu mesmo, enquanto estou

17 PECCHINENDA, Gianfranco. *Homunculus. Sociologia dell'identità e autonarrazione*. Nápoles: Liguori, 2008.

18 CIMATTI, Felice. *La scimmia che si parla*. Turin: Bollati Boringhieri, 2000. p. 217.

aqui sentado escrevendo este relatório) não exista, tampouco que a realidade não exista. A única Realidade que podemos conhecer é a realidade de nossa mente, uma realidade que percebemos e que, continuamente, reproduzimos. O ponto essencial de partida é o seguinte: o nosso *senso prático* (uma faculdade que, entre outras coisas, nos permitiu sobreviver e dominar o planeta como espécie) nos indica, de modo natural, que temos que nos comportar *como se* a realidade de nossa mente correspondesse, a todos os efeitos, à assim chamada Realidade (isto é, àquela considerada a única Realidade Verdadeira).

A ideia da *ficção*, em certo sentido, está toda aí: naquele *como se*. No *como se* que nosso cérebro aplica diariamente a fim de que nosso corpo se mova com senso prático no mundo, para que ele possa descobrir novas fontes de energia ou consiga escapar de predadores e inimigos; no *como se* que nos impede de tropeçar em cada momento, que nos mantém em equilíbrio e que evita que topemos com uma janela ou caiamos escada abaixo; enfim, no *como se* que nos permite nos relacionarmos com os espectros ambulantes dos outros.

Portanto, o *como se* que nos permite tolerar o universo imaginário de um romance é o mesmo *como se* que nos leva a crer que a Realidade seja assim forte e vigorosa como aquela em que vivemos. Se a ficção se assemelha à vida cotidiana é porque *a vida cotidiana também é uma ficção*. Uma ficção *sui generis*, moldada por uma ficção de segunda instância – considerando a ideia de que a realidade é Real –, mas que se mantém ainda ficção¹⁹.

Fundamentalmente, o que estou tentando argumentar é que o processo mental através do qual formamos uma ideia das pessoas reais com quem nos relacionamos diariamente, ou das pessoas Reais que conhecemos por meio das narrações de outros (em suma, a Realidade de todos os nossos semelhantes), é muito parecido (digamos paralelo, do ponto de vista cerebral) ao mecanismo pelo qual concebemos e consideramos pessoas inexistentes às quais podemos dar uma vida imaginária: dos heróis de quadrinhos àqueles dos contos de fadas, romances, teatros, filmes ou videogames. Em outras palavras, retomando o sempre apropriado (embora muitas vezes abusado) ditado shakespeariano: “Nós somos feitos da mesma matéria de que são feitos os sonhos”.

A verdade é que nós, seres humanos, somos reféns de nossas ficções. E não é porque estão cheias de mentiras que as ficções nos atraem; seria melhor dizer que *mesmo aquelas mentiras pertencem ao domínio da Realidade*. Quando lemos as aventuras de um cavaleiro errante, de uma mulher adúltera ou de um homem que

19 VOLPI, Jorge. *Leer la mente: el cerebro y el arte de la ficción*. Madrid: Alfaguara, 2011. p. 19 e ss.

se vê transformado de repente em uma barata horrível, nossa mente sabe que se encontra ante um cenário irreal; porém, ao mesmo tempo, ela procura esquecê-lo, “suspender a dúvida”, pelo menos pelo período que perdura a leitura (ou sua eventual representação). Dito de outra forma, a evolução transformou nosso cérebro em uma máquina de produzir futuros; e tal máquina reage da mesma forma, seja diante da realidade, seja diante da ficção.

Até não muito tempo atrás, a empatia era vista com certa desconfiança; hoje sabemos – graças aos estudos sobre os chamados neurônios-espelho – que a empatia é um fenômeno onipresente nos seres humanos (e em muitos outros animais superiores). Esses neurônios, localizados nas áreas motoras do cérebro, fazem-nos imitar os movimentos que cruzam nosso caminho como se fôssemos nós mesmos a realizá-los. E, ao fazê-lo, não apenas reconhecemos os atores que nos cercam, mas buscamos também prever e antecipar seus comportamentos; em primeira instância, para nos proteger deles e, em longo prazo, para compreendê-los a partir de suas ações.

É a partir dessa perspectiva que é possível compreender melhor de que maneira a ficção realiza essa função essencial para nossa capacidade de adaptação: não só nos ajudando a prever nossas próprias reações a situações hipotéticas, mas também nos forçando a representá-las em nossas mentes – para repeti-las e reconstruí-las – e, a partir daí, para perceber e vislumbrar o que poderíamos sentir se as experimentássemos realmente. Uma vez feito isso, não demoramos a reconhecer-nos nos outros, porque, de certa forma, naquele momento, já *somos os outros*.

Sobre tal questão – que, é claro, mereceria uma investigação mais aprofundada –, encontramos ainda, para concluir, outro importante tema que é necessário assinalar quando se reflete sobre essas delicadas temáticas atinentes à relação entre memória-realidade-ficção: *é preciso contar para ser* – como lembra Jonathan Franzen –, e contar significa reconstruir o passado, inventá-lo, criá-lo e recriá-lo na escrita.

E significa *mentir*, também!²⁰ Porque “o discurso humano nunca pode dispensar a mentira. Talvez, esta tenha nascido da necessidade mesma da ficção narrativa, da necessidade complexa de dizer a coisa que não é”. Em nossas gramáticas, os subjuntivos, os condicionais, os optativos e as proposições que começam

20 Consultar, por exemplo: MANGUEL, Alberto. *Todos los hombres son mentirosos*. Barcelona: RBA Libros, 2008. Também: PECCHINENDA, Gianfranco. *La verità è finzione. Manguel e il grande dubbio della modernità*. Disponível em: <http://www.quadernidaltritempi.eu/rivista/numero29/bussola/q29_bo1.htm>.

com “se” tornam possível uma oposição à realidade, radicalmente humana e indispensável²¹.

O vivido temporal é uma questão de ótica interna. A memória ordena nossas experiências no tempo, da mesma forma como um pintor ordena o espaço em perspectiva: lembrar significa organizar em categorias o mundo que nos circunda, e não existe nenhuma maneira para poder descrever o passado sem mentir. Contar o passado significa transformá-lo; se não se quer correr o risco de transformá-lo, ora, então nem sequer vale a pena tentar contá-lo. Mas, mesmo aqui, como no caso de Borges, é suficiente deixar intervir um autor do calibre de Isaac Singer, que podemos utilizar como ilustração: “Quando um dia passa, ele deixa de existir. O que resta? Nada mais do que uma história. Se as histórias não fossem contadas ou os livros não fossem escritos, então o homem viveria como os animais: sem passado e sem futuro, em um presente cego”.

Logo, é preferível escrever, *mentir*, tudo para poder contar e transmitir aos nossos contemporâneos e às gerações futuras as histórias mais autênticas e exemplares daqueles que foram, e que reconhecemos ainda serem, no bem e no mal, nossos *pais*, nossa *memória*.

21 STEINER, George. *Errata: una vita sotto esame*. Milão: Garzanti, 1997. p. 88.