Expression and Meaning
Cambridge Univ. Press
1979

John R. Searle

Expressão e Significado

Estudos da teoria dos atos da fala

Tradução
ANA CECÍLIA G. A. DE CAMARGO
ANA LUIZA MARCONDES GARCIA

P. E. T.
...nto de Filosofia
SBD-FFLCH-USP
225493

Martins Fontes
São Paulo 1995

estruturais que devem gerar os fenômenos a serem explicados. Sou incapaz de me convencer de que qualquer um desses paradigmas seja apropriado para o problema em questão. O problema parece-me ser um tanto semelhante aos problemas da análise epistemológica da percepção, em que se procura explicar como um sujeito de percepção reconhece um objeto com base em estímulos sensoriais incompletos. A questão de como sei que ele me fez um pedido, se ele apenas me fez uma pergunta acerca de minhas habilidades, pode ser análoga à questão de como sei que era um carro se tudo que pude perceber foi um clarão passando por mim na estrada. Se assim é, a resposta para nosso problema não pode ser "Tenho um conjunto de axiomas a partir dos quais se pode deduzir que ele fez um pedido" nem "Tenho um conjunto de regras sintáticas que geram uma estrutura profunda imperativa para a sentença que ele emitiu".

CAPÍTULO 3

O ESTATUTO LÓGICO DO DISCURSO FICCIONAL

I

Acredito que falar ou escrever numa língua consiste em realizar atos de fala de uma espécie bem particular, chamados "atos ilocucionários". Eles incluem os atos de fazer enunciados, fazer perguntas, dar ordens, fazer promessas, desculpar-se, agradecer e assim por diante. Acredito também que há um conjunto sistemático de relações entre os significados das palavras e sentenças que emitimos e os atos ilocucionários que realizamos na emissão dessas palavras e sentenças[1].

Entretanto, para quem admite uma concepção como essa, a existência do discurso ficcional levanta um problema de difícil solução. Podemos colocá-lo na forma de um paradoxo: como é possível que as palavras e outros elementos tenham, numa história de ficção, seus significados ordinários e, ao mesmo tem-

po, as regras associadas a essas palavras e outros elementos, regras que determinam seus significados, não sejam cumpridas? Como é possível considerar que, na história "Chapeuzinho Vermelho", "vermelho" signifique vermelho e, ao mesmo tempo, as regras que relacionam "vermelho" a vermelho não estejam em vigor? Essa é apenas uma formulação preliminar de nossa questão, e teremos de enfrentá-la de maneira mais vigorosa antes mesmo de obtermos uma formulação mais cuidadosa. Antes, porém, é necessário fazer algumas poucas distinções elementares.

A distinção entre ficção e literatura. Algumas obras de ficção são obras literárias, outras não. Hoje em dia, a maioria das obras literárias são ficcionais, mas de modo algum todas são ficcionais. A maioria das histórias em quadrinhos são exemplos de ficção, mas não são literatura. *In Cold Blood* e *Armies of the Night* qualificam-se como literatura, mas não são obras de ficção. Porque a maioria das obras literárias são ficcionais, é possível confundir a definição de ficção com a definição de literatura, mas a existência de exemplos de ficção que não são literatura e exemplos de literatura que não são ficção basta para demonstrar que se trata de um erro. Mesmo que não houvesse tais exemplos, ainda seria um erro, porque o conceito de literatura é diferente do conceito de ficção. Assim, por exemplo, "a Bíblia como literatura" indica uma atitude teologicamente neutra, mas "a Bíblia como ficção" é uma expressão tendenciosa[2].

Nas considerações que se seguem, tentarei analisar o conceito de ficção, mas não o de literatura.

De fato, no mesmo sentido em que analisarei a ficção, não acredito ser possível analisar a literatura, por três razões interligadas.

Em primeiro lugar, não há nenhum traço ou conjunto de traços que todas as obras literárias tivessem em comum e pudessem constituir condições necessárias e suficientes para que algo fosse uma obra literária. Para usar a terminologia de Wittgenstein, a noção de literatura é uma noção por semelhança de família.

Em segundo lugar, creio (embora não tente demonstrar aqui) que "literatura" é o nome de um conjunto de atitudes que assumimos perante uma porção de discurso, e não o nome de uma propriedade interna dessa porção de discurso, embora as razões pelas quais assumimos as atitudes que assumimos são evidentemente, ao menos em parte, determinadas pelas propriedades do discurso, não sendo inteiramente arbitrárias. Em termos aproximados, cabe ao leitor decidir se uma obra é literária, cabe ao autor decidir se ela é uma obra de ficção.

Em terceiro lugar, as obras literárias e as não literárias distribuem-se num contínuo. Não só por não haver limites nítidos entre elas, mas por não haver limite de qualquer espécie. Assim, Tucídides e Gibbon escreveram obras de História, que podem ou não ser consideradas obras literárias. Os contos de Sherlock Holmes, escritos por Conan Doyle, são claramente obras de ficção, mas é uma questão de opinião a de saber se devem ou não ser incluídas na literatura inglesa.

A distinção entre discurso ficcional e discurso figurado. É claro que, assim como as regras semânticas

são, no discurso ficcional, alteradas ou sustadas, de uma maneira que ainda nos cabe analisar, também no discurso figurado as regras semânticas são alteradas ou sustadas de alguma maneira. Mas também é claro que o que se dá no discurso ficcional é algo bastante diferente, e independente, das figuras de linguagem. Uma metáfora pode ocorrer tanto numa obra não ficcional como numa obra de ficção. Só para dispormos de um jargão, digamos que o uso metafórico de expressões é "não literal" e que as emissões ficcionais são "não sérias". Para evitar um mal-entendido óbvio, não se pretende que o uso desse jargão implique que escrever um poema ou um romance de ficção não seja uma atividade séria; pretende-se que, se o autor de um romance nos conta, por exemplo, que está chovendo, isso não o comprometa seriamente com a tese de que está realmente chovendo no momento em que escreve. É nesse sentido que a ficção é não séria. Vejamos alguns exemplos: se digo agora "Estou escrevendo um artigo sobre o conceito de ficção", essa observação é, ao mesmo tempo, séria e literal. Se digo "Hegel é uma carta fora do baralho no jogo filosófico"[a], essa observação é séria, mas não literal. Se digo, iniciando uma história, "Era uma vez um rei muito sábio, que vivia num reino longínquo e tinha uma filha muito bela...", essa observação é literal, mas não séria.

a. No original, *Hegel is a dead horse on the philosophical market* (literalmente: Hegel é um cavalo morto no mercado filosófico). (N. do T.)

O objetivo deste capítulo é explorar a diferença entre emissões sérias e emissões ficcionais; não é explorar a diferença entre emissões literais e figuradas, que é uma distinção independente da primeira.

Uma última observação antes de começar a análise. Para tratar de todo assunto, dispomos de certas frases feitas que nos permitem parar de pensar sobre nossos problemas antes de solucioná-los. Assim como sociólogos e outros estudiosos das mudanças sociais julgam que, recitando expressões como "a revolução das expectativas crescentes", podem abster-se do dever de pensar, também é fácil parar de pensar sobre o estatuto do discurso ficcional por obra da repetição de clichês como "suspensão da descrença" ou expressões como "mimese". Tais noções contêm nosso problema, mas não sua solução. Num certo sentido, o que quero dizer exatamente é que a descrença é o que não suspendo quando leio um autor sério de elocuções não sérias, como Tolstói ou Thomas Mann. Minhas antenas de descrença são muito mais sensíveis quando dirigidas para Dostoiévski do que quando dirigidas para o *San Francisco Chronicle*. Em outro sentido, quero efetivamente dizer que "suspendo a descrença", mas o problema é dizer exatamente como e exatamente por quê. Platão, perfilando um erro muito comum, julgava que a ficção consistia em mentiras. Por que seria incorreta uma tal concepção?

P. E. T.
Departamento de Filosofia

SBD / FFLCH / USP

II

Comecemos por comparar duas passagens, escolhidas ao acaso, para ilustrar a distinção entre ficção e não-ficção. A primeira, um caso de não-ficção, extraída do *New York Times* (15 de dezembro de 1972), foi escrita por Eileen Shanahan:

> Washington, 14 de dezembro – Um grupo de membros dos governos federal, estaduais e municipais rejeitou hoje a idéia do presidente Nixon de que o governo federal fornecesse ajuda financeira que possibilitasse aos governos locais reduzir impostos sobre propriedades.

A segunda é extraída de um romance de Iris Murdoch chamado *The Red and the Green*, que começa assim:

> Mais dez dias gloriosos longe dos cavalos! Era no que pensava o segundo-tenente Andrew Chase-White, recentemente comissionado no ilustre regimento King Edward's Horse, enquanto vagueava contente por um jardim dos subúrbios de Dublin, numa tarde ensolarada de domingo, em abril de 1916[3].

A primeira coisa a ser notada em ambas as passagens é que, com a possível exceção da palavra *vagueava* do romance da sra. Murdoch, todas as ocorrências das palavras são literais. Os dois autores estão falando (escrevendo) literalmente. Nesse caso, onde estão

as diferenças? Comecemos por considerar a passagem extraída do *New York Times*. A sra. Shanahan está fazendo uma asserção. A asserção é um tipo de ato ilocucionário que se submete a certas regras semânticas e pragmáticas bastante específicas. São as seguintes:

1 – A regra essencial: quem faz uma asserção se compromete com a verdade da proposição expressa.
2 – As regras preparatórias: o falante deve estar preparado para fornecer evidências ou razões da verdade da proposição expressa.
3 – A proposição expressa não deve ser obviamente verdadeira para ambos, falante e ouvinte, no contexto da emissão.
4 – A regra da sinceridade: o falante compromete-se com a crença na verdade da proposição expressa[4].

Note-se que a sra. Shanahan arca com a responsabilidade pela observância de todas essas regras. Se não observar qualquer uma delas, diremos que sua asserção é defectiva. Se não cumprir as condições especificadas nas regras, diremos que o que disse é falso, errado ou incorreto, ou que ela não dispõe de evidências suficientes daquilo que disse, ou que disse algo irrelevante, pois todos nós de algum modo já o sabíamos, ou que mentia, pois realmente não acreditava naquilo. São essas as maneiras como as asserções podem caracteristicamente ser malsucedidas, quando o falante não se põe à al-

tura dos padrões estabelecidos pelas regras. As regras estabelecem os cânones internos da crítica das emissões.

Observe-se, por outro lado, que nenhuma dessas regras se aplica à passagem da sra. Murdoch. Sua emissão não é um compromisso com a verdade da proposição de que, numa tarde ensolarada de domingo, em abril de 1916, um tenente chamado Andrew Chase-White, recentemente comissionado em uma unidade militar chamada King's Edward Horse, vagueava por seu jardim e pensava que teria mais dez dias gloriosos longe dos cavalos. A proposição pode ser ou não verdadeira, mas a sra. Murdoch não tem qualquer compromisso com sua verdade. Além disso, como não está comprometida com sua verdade, não tem o compromisso de ser capaz de fornecer evidências de sua verdade. Pode haver ou não evidências da verdade da proposição, e a sra. Murdoch pode dispor ou não dessas evidências. Mas tudo isso é irrelevante para seu ato de fala, que não a compromete com a posse de evidências. Não havendo compromisso com a verdade da proposição, não vem ao caso que já estejamos ou não informados de sua verdade; à autora não se imputará insinceridade se, de fato, em nenhum momento acreditou que realmente havia, naquele dia, em Dublin, um tal personagem que pensava em cavalos.

Agora chegamos ao nó da questão: a sra. Shanahan está fazendo uma asserção, e asserções definem-se pelas regras constitutivas da atividade de asserir; mas que tipo de ato ilocucionário pode estar a sra. Murdoch realizando? Especificamente, como

esse ato poderia ser uma asserção, se ela não tem compromisso com nenhuma das regras típicas das asserções? Se, como aleguei anteriormente, o significado da sentença emitida pela sra. Murdoch é determinado pelas regras lingüísticas associadas aos elementos da sentença, se tais regras determinam que a emissão literal da sentença é uma asserção e se, como tenho insistido, ela está fazendo uma emissão literal da sentença, então o ato deve certamente ser uma asserção; mas ele não pode ser uma asserção, já que não observa as regras específicas e constitutivas da asserção.

Comecemos por considerar uma resposta errada a nossa questão, uma resposta que de fato muitos autores propuseram. De acordo com essa resposta, a sra. Murdoch, ou qualquer outro escritor de romances, não realiza o ato ilocucionário de fazer uma asserção, mas o ato ilocucionário de contar uma história ou escrever um romance. Segundo essa teoria, um relato de jornal contém uma classe de atos ilocucionários (enunciados, asserções, descrições, explicações) e a literatura de ficção contém outra classe de atos ilocucionários (escrever histórias, romances, poemas, peças de teatro, etc.). O escritor ou falante de ficção tem seu próprio repertório de atos ilocucionários, que estão no mesmo plano que os atos ilocucionários de tipo padrão (fazer perguntas, fazer pedidos, fazer promessas, fazer descrições, etc.), mas se acrescentam a eles. Creio que essa análise é incorreta. Não reservarei muito espaço à demonstração de que é incorreta, porque prefiro utilizar o espaço para apresentar uma explicação alternativa; mas, para ilustrar

a incorreção, mencionarei uma séria dificuldade, que qualquer um que deseje propor aquela explicação terá de enfrentar. De modo geral, o ato ilocucionário (ou os atos ilocucionários) realizado na emissão de uma sentença é função do significado da sentença. Sabemos, por exemplo, que uma emissão da sentença "John pode correr uma milha" é a realização de um tipo de ato ilocucionário, e que uma emissão da sentença "Pode John correr uma milha?" é a realização de outro tipo de ato ilocucionário, pois sabemos que o significado da forma sentencial indicativa é diferente do significado da forma sentencial interrogativa. No entanto, se as sentenças de uma obra de ficção fossem usadas para realizar atos de fala completamente diferentes daqueles determinados pelo significado literal que possuem, elas teriam de ter algum outro significado. Portanto, qualquer um de sustente que a ficção contém atos ilocucionários diferentes dos contidos na não-ficção compromete-se com a concepção de que as palavras não têm, nas obras de ficção, seus significados normais. Essa concepção é, pelo menos *prima facie*, impossível, já que, se fosse verdadeira, seria impossível para qualquer pessoa entender uma obra de ficção sem aprender novos conjuntos de significados correspondentes a todas as palavras e outros elementos contidos na obra; e, já que qualquer sentença pode ocorrer numa obra de ficção, um falante da língua, para ter a capacidade de ler qualquer obra de ficção, teria de aprender essa língua novamente, uma vez que cada sentença da língua teria um significado ficcional e um significado não-ficcional. Posso imaginar várias maneiras pelas

quais um defensor da concepção examinada poderia enfrentar essas objeções, mas como são todas tão implausíveis quanto a tese original de que a ficção contém uma categoria inteiramente nova de atos de fala, não tratarei delas aqui.

De volta à sra. Murdoch. Se o ato que realiza não é o de escrever um romance, por não existir um tal ato, o que faz exatamente na passagem selecionada? A resposta parece-me óbvia, embora não seja fácil formulá-la com precisão. Poder-se-ia dizer que ela está fingindo fazer uma asserção, ou agindo como se estivesse fazendo uma asserção, ou efetuando as operações de feitura de uma asserção, ou imitando o ato de fazer uma asserção. Não ponho preço muito alto em nenhuma dessas expressões, mas tratemos de "fingir", que vale tanto quanto qualquer outra. Quando digo que a sra. Murdoch está fingindo fazer asserções, é crucial distinguir dois sentidos bem diferentes de "fingir". Num sentido, fingir ser ou fazer alguma coisa que não se está fazendo é envolver-se numa espécie de fraude; mas, no segundo sentido, fingir fazer ou ser alguma coisa é envolver-se numa encenação, é agir *como* se estivesse fazendo ou fosse essa coisa, sem nenhuma intenção de enganar. Se finjo ser Nixon para burlar o Serviço Secreto e entrar na Casa Branca, estou fingindo no primeiro sentido; se finjo ser Nixon como parte de um jogo de charadas, isso é fingimento no segundo sentido. Ora, no uso ficcional das palavras, o que está em questão é o fingimento no segundo sentido. A sra. Murdoch está envolvida numa pseudo-encenação não fraudulenta, que consiste em fin-

gir relatar-nos uma série de eventos. Logo, minha primeira conclusão é: o autor de uma obra de ficção finge realizar uma série de atos ilocucionários, normalmente do tipo assertivo[5].

Ora, *fingir* é um verbo intencional: isto é, é um desses verbos que têm embutido em si o conceito de intenção. De fato, não se pode dizer que alguém fingiu fazer algo a menos que tenha tido a intenção de fazê-lo. Assim, nossa primeira conclusão conduz imediatamente à segunda: o critério para identificar se um texto é ou não uma obra de ficção deve necessariamente estar fundado nas intenções ilocucionárias do autor. Não há nenhuma propriedade textual, sintática ou semântica, que identifique um texto como uma obra de ficção. O que faz dele uma obra de ficção é, por assim dizer, a postura ilocucionária que o autor assume em relação a ele, e essa postura é definida pelas intenções ilocucionárias que o autor tem quando escreve ou compõe o texto, da maneira que seja.

Houve uma escola de crítica literária segundo a qual não se deveriam considerar as intenções do autor quando se examinasse uma obra de ficção. Talvez haja um certo nível de intenção com respeito ao qual essa concepção extraordinária seja plausível; talvez não se devam considerar as intenções últimas de um autor quando se analisa sua obra, mas, no nível mais básico, é absurdo supor que um crítico possa ignorar completamente as intenções do autor, pois simplesmente identificar um texto como romance, poema, ou mesmo como texto, já é afirmar algo sobre as intenções do autor.

Até aqui, ressaltei que um autor de ficção finge realizar atos ilocucionários que de fato não está realizando. Mas a questão que se impõe agora é: o que torna possível essa forma peculiar de fingimento? Antes de mais nada, é um fato bizarro, peculiar e surpreendente que as línguas humanas cheguem a admitir a possibilidade da ficção. Todavia, nenhum de nós tem dificuldade para reconhecer e entender as obras de ficção. Como isso é possível?

Em nossa discussão sobre o trecho da sra. Shanahan no *New York Times*, especificamos um conjunto de regras cuja observância faz da emissão da autora uma asserção (sincera e não defectiva). Julgo ser útil concebê-las como regras que relacionam palavras (e sentenças) ao mundo. Considerá-las como regras verticais que estabelecem conexões entre a linguagem e a realidade. Ora, sugiro que o que torna a ficção possível é um conjunto de convenções extralingüísticas, não semânticas, que rompem a conexão entre as palavras e o mundo estabelecida pelas regras acima mencionadas. Concebam-se as convenções do discurso ficcional como um conjunto de convenções horizontais que rompem as conexões estabelecidas pelas regras verticais. Elas suspendem os requisitos normais estabelecidos por essas regras. Tais convenções horizontais não são regras do significado; elas não são parte da competência semântica do falante. Dessa maneira, não modificam nem mudam o significado de nenhuma das palavras ou de outros elementos da língua. O que fazem é habilitar o falante a usar palavras em seus significados literais sem assumir os compromissos normalmente

exigidos por esses significados. Minha terceira conclusão é, portanto, a seguinte: as elocuções fingidas que constituem uma obra de ficção são possíveis em virtude da existência de um conjunto de convenções que suspendem a operação normal das regras que relacionam os atos ilocucionários ao mundo. Nesse sentido, para usar o jargão de Wittgenstein, contar histórias é realmente um jogo de linguagem à parte; para ser jogado, ele requer um conjunto distinto de convenções, embora essas convenções não sejam regras do significado; e o jogo da linguagem não está no mesmo pé que os jogos de linguagem ilocucionários, mas é parasitário em relação a eles.

A questão talvez fique mais clara ao contrastarmos a ficção com a mentira. Penso que Wittgenstein errou quando disse que mentir é um jogo de linguagem que deve ser aprendido como qualquer outro[6]. Penso que se trata de um erro porque mentir consiste em violar uma das regras reguladoras da realização dos atos de fala, e absolutamente nenhuma regra reguladora contém em si a noção de violação. Porque a regra define o que constitui uma violação, não é necessário antes aprender a seguir a regra e depois aprender a prática distinta de violar a regra. Mas, em contraste, a ficção é muito mais sofisticada do que a mentira. A alguém que não entendesse as convenções da ficção, que são distintas, pareceria que a ficção é apenas mentira. O que distingue ficção e mentira é a existência de um conjunto distinto de convenções que habilitam o autor a efetuar as operações de feitura de enunciados que sabe que não são verdadeiros, ainda que não tenha a intenção de enganar.

Discutimos a questão de saber o que torna possível para um autor usar literalmente as palavras e mesmo assim não assumir os compromissos previstos pelas regras associadas ao significado literal dessas palavras. Qualquer resposta a essa questão obriga-nos a formular uma outra: quais são os mecanismos pelos quais o autor invoca as convenções horizontais – que procedimentos ele segue? Se, como eu disse, o autor não realiza de fato atos ilocucionários, mas apenas finge realizá-los, como realiza o fingimento? É um traço característico do conceito de fingimento o fato de que alguém pode fingir que realiza uma ação complexa, de ordem superior, por meio da realização *efetiva* de ações menos complexas, de ordem inferior, que sejam partes constitutivas da ação complexa, de ordem superior. Assim, por exemplo, pode-se fingir bater em alguém por meio da execução efetiva dos movimentos de braço e punho característicos da ação de bater. A surra é fingida, mas os movimentos de braço e punho são reais. Analogamente, as crianças costumam fingir que dirigem um automóvel estacionado sentando-se no banco do motorista, girando a direção, movendo a alavanca do câmbio, etc. O mesmo princípio aplica-se à obra de ficção. O autor finge realizar atos ilocucionários por meio da emissão efetiva de sentenças. Na terminologia de *Speech Acts*, os *atos ilocucionários* são fingidos, mas o *ato de emissão* é real. Na terminologia de Austin, o autor finge realizar *atos ilocucionários* através da realização efetiva de atos *fonéticos* e *fáticos*. Os atos de emissão na ficção são indiscerníveis dos atos de emissão no dis-

curso sério, e é por essa razão que não há propriedade textual que identifique uma porção de discurso como uma obra de ficção. É a realização do ato de emissão com a intenção de invocar as convenções horizontais que constitui a realização fingida do ato ilocucionário.

A quarta conclusão desta seção é, portanto, um desenvolvimento da terceira: as realizações fingidas de atos ilocucionários que constituem a feitura de uma obra de ficção consistem na realização efetiva de atos de emissão com a intenção de invocar as convenções horizontais que suspendem os compromissos ilocucionários normais das emissões.

Esses pontos ficarão mais claros ao considerarmos dois casos especiais de ficção, as narrativas em primeira pessoa e as peças teatrais. Eu disse que, na narrativa em terceira pessoa do tipo padrão, exemplificado pelo romance da sra. Murdoch, o autor finge realizar atos ilocucionários. Considere-se, porém, a seguinte passagem extraída de Sherlock Holmes:

> Foi no ano de 95 que uma conjunção de eventos, em que não preciso me deter, fez que o sr. Sherlock Holmes e eu passássemos algumas semanas numa de nossas maiores cidades universitárias, e foi durante esse período que nos aconteceu a pequena, mas instrutiva, aventura que passarei a relatar[7].

Nessa passagem, sir Arthur não está simplesmente fingindo fazer asserções, mas está *fingindo* ser John Watson, médico, oficial reformado da campanha do Afeganistão, fazendo asserções sobre seu amigo Sherlock Holmes. Ou seja, nas narrativas em primeira pessoa, o autor freqüentemente finge ser outra pessoa fazendo asserções.

Os textos dramáticos são um caso particular interessante da tese que defendo neste capítulo. No caso, quem finge não é tanto o autor, mas os personagens no curso da encenação real. Ou seja, o texto da peça conterá algumas pseudo-asserções, mas consistirá, em sua maior parte, numa série de instruções sérias aos atores, relativas a como fingir a feitura de asserções e a realização de outras ações. O ator finge ser alguém que ele realmente não é, e finge realizar os atos de fala e outros atos desse personagem. O dramaturgo representa as ações reais e fingidas, e também as falas dos atores, mas o que faz ao escrever o texto da peça é algo como escrever uma receita de fingimento, mais do que envolver-se diretamente numa forma de fingimento. Uma história de ficção é uma representação fingida de um estado de coisas; mas uma peça, isto é, uma peça encenada, não é uma *representação* fingida de um estado de coisas, mas o próprio estado de coisas fingido, já que os atores fingem *ser* os personagens. Nesse sentido, o autor da peça, de modo geral, não finge fazer asserções; ele dá instruções sobre como fingir, que os atores então seguem. Considere-se a seguinte passagem extraída de *The Silver Box*, de Galworthy:

> Ato I, Cena I: A cortina sobe na sala de jantar dos Barthwick, grande, moderna e bem mobilia-

da; as cortinas da janela cerradas. A luz elétrica está acesa. Na grande mesa redonda de jantar, há uma bandeja com whiskey, um sifão e uma cigarreira de prata. Passa da meia-noite. Ouve-se alguém tateando a porta, por fora. Ela abre-se repentinamente. Jack Barthwick parece despencar dentro da sala...
Jack: Olá! Cheguei em casa e... (*Desafiador.*)[8]

É esclarecedor comparar essa passagem com a da sra. Murdoch. Afirmei que a sra. Murdoch nos conta uma história; para tanto, finge fazer uma série de asserções sobre pessoas situadas em Dublin, em 1916. O que se visualiza quando se lê o trecho é um homem vagueando por seu jardim e pensando em cavalos. Quando Galsworthy escreve sua peça, porém, ele não nos fornece uma série de asserções fingidas sobre a peça. Ele nos fornece uma série de instruções sobre como as coisas devem realmente acontecer no palco quando a peça for encenada. Ao lermos o trecho de Galsworthy, visualizamos um palco, a cortina que levanta, o palco mobiliado como uma sala de jantar, e assim por diante. Ou seja, parece-me que a força ilocucionária do texto de uma peça é como a força ilocucionária de uma receita de bolo. É um conjunto de instruções sobre como fazer alguma coisa, no caso, sobre como encenar a peça. O elemento de fingimento intervém no nível da encenação: o ator finge ser um membro da família Barthwick fazendo tais e tais coisas e tendo tais e tais sentimentos.

III

A análise da seção anterior, se é correta, deve ajudar a resolver alguns dos enigmas tradicionais relativos à ontologia da obra de ficção. Suponhamos que eu diga: "Nunca houve uma sra. Sherlock Holmes, porque Holmes nunca se casou, mas de fato existiu uma senhora Watson, porque Watson de fato se casou, embora a sra. Watson tenha morrido não muito depois do casamento". O que eu disse é falso, é verdadeiro, não tem valor de verdade, ou o quê? Para responder, necessitamos distinguir não somente discurso ficcional e discurso sério, como fiz, mas também distingui-los do discurso sério sobre a ficção. Considerada como uma peça de discurso sério, a passagem acima certamente não é verdadeira, porque nenhuma dessas pessoas (Watson, Holmes, a sra. Watson) de fato existiu. Mas, considerada como uma peça de discurso sobre a ficção, o enunciado acima é verdadeiro, porque relata com exatidão as histórias conjugais dos dois personagens ficcionais, Holmes e Watson. Ela própria não é uma peça de ficção, pois não sou o autor das obras de ficção em questão. Holmes e Watson simplesmente nunca existiram, o que evidentemente não significa negar que existam na ficção e que se possa falar deles nessa qualidade.

Considerada como um enunciado sobre a ficção, a emissão acima conforma-se às regras constitutivas da feitura de enunciados. Observe-se, por exemplo, que posso verificar o enunciado mediante remissão às obras de Conan Doyle. No entanto, não

cabe indagar se Conan Doyle pode verificar o que diz sobre Sherlock Holmes e Watson quando escreve os contos, pois não faz nenhum enunciado sobre eles, apenas finge fazê-lo. Porque o autor criou esses personagens de ficção, nós, por nosso lado, podemos fazer enunciados verdadeiros sobre eles, enquanto personagens de ficção.

Entretanto, como é possível para um autor "criar" personagens de ficção, por assim dizer, do nada? Para responder, voltemos à passagem de Iris Murdoch. A segunda sentença começa: "Era no que pensava o segundo-tenente Andrew Chase-White". Nessa passagem, Murdoch usa um nome próprio, uma expressão referencial paradigmática. Assim como a autora, na sentença como um todo, finge fazer uma asserção, nesse trecho ela finge fazer referência (outro ato de fala). Uma das condições para que a realização do ato de fala da referência seja bem-sucedida é que o objeto a que o falante se refere exista. Assim, fingindo fazer referência, a autora finge que há um objeto passível de referência. Na medida em que compartilhamos do fingimento, também fingimos que há um segundo-tenente chamado Andrew Chase-White morando em Dublin em 1916. É a referência fingida que cria o personagem de ficção e é o fingimento compartilhado que nos permite falar sobre o personagem da maneira como dele se fala na passagem sobre Sherlock Holmes mencionada acima. A estrutura lógica de tudo isso é complicada, mas não é opaca. Fingindo referir-se a (e narrar as aventuras de) uma pessoa, a sra. Murdoch cria um personagem de ficção. Observe-se que ela de fato

não se refere a um personagem de ficção, porque um tal personagem não existia previamente; na verdade, fingindo referir-se a uma pessoa, ela cria uma pessoa fictícia. Uma vez criado o personagem de ficção, nós, que estamos fora da história de ficção, podemos fazer efetivamente referência à pessoa fictícia. Observe-se que, na passagem sobre Sherlock Holmes mencionada acima, eu realmente me referi a um personagem de ficção (isto é, minha emissão satisfez as regras da referência). Eu não *fingi* referir-me a um Sherlock Holmes real; eu *realmente me referi* ao Sherlock Holmes fictício.

Outra característica interessante da referência ficcional é que normalmente nem todas as referências numa obra de ficção serão atos fingidos de referência; algumas serão referências reais, como a referência a Dublin, na passagem da sra. Murdoch, a referência de Conan Doyle a Londres, em Sherlock Holmes, ou a referência velada que Conan Doyle faz a Oxford ou Cambridge, sem nos dizer a qual delas, na passagem mencionada acima ("uma de nossas maiores cidades universitárias"). A maioria das histórias de ficção contém elementos não ficcionais: ao lado das referências fingidas a Sherlock Holmes e Watson há, em Sherlock Holmes, referências reais a Londres, à rua Baker e à estação Paddington; do mesmo modo, em *Guerra e Paz*, a história de Pierre e Natasha é uma história de ficção sobre personagens de ficção, mas a Rússia de *Guerra e Paz* é a Rússia real e a guerra contra Napoleão é a guerra real contra o Napoleão real. Qual é o teste para saber o que é ficção e o que não é? A resposta deriva de nossa dis-

cussão sobre as diferenças entre o romance da sra. Murdoch e o artigo da sra. Shanahan no *New York Times*. O teste para saber com que o autor se compromete consiste em estabelecer o que conta como um erro. Se nunca existiu de fato um Nixon, a sra. Shanahan (e todos nós) estamos errados. Mas, se nunca existiu de fato um Andrew Chase-White, a sra. Murdoch não está errada. Do mesmo modo, se Sherlock Holmes e Watson vão da rua Baker à estação Paddington por um trajeto geograficamente impossível, saberemos que Conan Doyle se enganou redondamente, embora não se tenha enganado redondamente se nunca existiu um veterano da campanha do Afeganistão que correspondesse à descrição de John Watson. Em parte, alguns gêneros ficcionais são definidos pelos compromissos não ficcionais envolvidos na obra de ficção. A diferença, digamos, entre romances naturalistas, contos de fada, obras de ficção científica e contos surrealistas é, em parte, definida pelo grau de compromisso do autor com a representação de fatos reais, tanto fatos específicos relativos a lugares como Londres, Dublin e Rússia, como fatos gerais relativos ao que as pessoas são capazes de fazer e a como é o mundo. Por exemplo, se Billy Pilgrim faz uma viagem ao planeta invisível Tralfamadore num microssegundo, podemos admiti-lo, por ser compatível com o elemento de ficção científica presente em *Slaughterhouse Five*; mas, se encontrarmos um texto em que Sherlock Holmes faz o mesmo, ao menos saberemos que esse texto é incompatível com o *corpus* dos nove volumes originais dos contos de Sherlock Holmes.

Os teóricos da literatura tendem a fazer observações vagas sobre como o autor cria um mundo ficcional, um mundo do romance, ou coisas assim. Creio que estamos agora em condições de dar sentido a essas observações. Fingindo referir-se a pessoas e narrar eventos que as envolvem, o autor cria personagens e eventos ficcionais. No caso da ficção realista ou naturalista, o autor refere-se a lugares e eventos reais, mesclando essas referências com as referências ficcionais, tornando assim possível tratar a história de ficção como uma extensão de nosso conhecimento atual. O autor estabelece com o leitor um conjunto de acordos sobre o grau em que as convenções horizontais da ficção rompem as convenções verticais do discurso sério. Na medida em que o autor respeita as convenções que invocou, ou (no caso das formas revolucionárias de literatura) as convenções que estabeleceu, ele mantém-se dentro das convenções. No que diz respeito à *possibilidade* da ontologia, tudo é permitido: o autor pode criar qualquer personagem ou evento que queira. No que diz respeito à *aceitabilidade* da ontologia, a coerência é um ponto crucial. Entretanto, não há critério universal de coerência: o que é coerência numa obra de ficção científica não será coerência numa obra naturalista. O que deve contar como coerência será, em parte, função do contrato estabelecido entre o autor e o leitor a propósito das convenções horizontais.

Por vezes, o autor de uma história de ficção introduzirá nela emissões que não são ficcionais e nem fazem parte da história. Um exemplo famoso é

o de Tolstói, que começa *Anna Karenina* com a sentença: "Famílias felizes são todas felizes da mesma maneira, famílias infelizes são infelizes de maneiras próprias e diferentes". A meu ver, esta não é uma emissão ficcional, mas séria. É uma asserção genuína. Faz parte do romance, mas não faz parte da história ficcional. Quando Nabokov, no início de *Ada*, deliberadamente deturpa Tolstói dizendo "Todas as famílias felizes são mais ou menos diferentes; todas as famílias infelizes são mais ou menos iguais", indiretamente contradiz (e faz troça de) Tolstói. Ambas são asserções genuínas, embora a de Nabokov seja uma deturpação irônica de Tolstói. Tais exemplos levam-nos a fazer uma última distinção, entre obra de ficção e discurso ficcional. Uma obra de ficção não precisa consistir inteiramente, e em geral não consiste inteiramente, em discurso ficcional.

IV

A análise precedente deixa aberta uma questão crucial: por que tanta preocupação? Ou seja, por que associar tanta importância e esforço a textos que contêm atos de fala em grande parte fingidos? O leitor que acompanhou minha argumentação até aqui não ficará surpreso ao ouvir que não creio que haja uma resposta simples, ou mesmo única, a essa questão. Parte da resposta teria de remeter ao papel crucial, freqüentemente subestimado, que a imaginação desempenha na vida humana, e ao papel igualmente crucial que os produtos compartilhados

da imaginação desempenham na vida social do homem. E um dos aspectos do papel que esses produtos desempenham deriva do fato de que atos de fala sérios (isto é, não ficcionais) podem ser transmitidos por textos de ficção, mesmo que o ato de fala transmitido não esteja representado no texto. Quase todas as obras de ficção importantes transmitem uma ou mais "mensagens", que são transmitidas *pelo* texto mas não estão *no* texto. É só nos contos infantis do tipo dos que concluem com "e a moral da história é...", ou nos autores tediosamente didáticos, como Tolstói, que encontramos efetivamente uma representação explícita dos atos de fala sérios, cuja transmissão é o propósito (ou o propósito principal) do texto ficcional. Os críticos literários vêm recorrendo a elementos *ad hoc* e pontuais para explicar como um autor transmite um ato de fala sério através da realização dos atos de fala fingidos que constituem a obra de ficção, mas não há, até hoje, nenhuma teoria geral dos mecanismos por meio dos quais essas intenções ilocucionárias sérias são transmitidas por elocuções fingidas.