

História e ficção: dos usos do fingir à política de semantização

History and fiction: from the uses of pretending to the semanticization policy

Warley Alves Gomes¹

¹ Possui graduação em História pela Universidade federal de Minas Gerais (2010) e mestrado em História pela Universidade federal de Minas Gerais (2013). Atualmente desenvolve pesquisa de doutoramento em História pela Universidade Federal de Minas Gerais. Especializou-se na área de História das Américas, com ênfase na História da Literatura Latino-americana a partir das perspectivas da História das Ideias e da História Intelectual. Atua principalmente através da utilização e análise de fontes ficcionais para a compreensão aprofundada de realidades históricas. E-mail: warleyalvesgomes@yahoo.com.br

RESUMO:

O artigo busca aprofundar as relações entre História e ficção a partir do cruzamento entre categorias de funcionamento dos dois campos, jogando luz a aspectos poucas vezes refletidos sobre o campo historiográfico. Conjugando elementos de teóricos da História – como Hayden White e Frank Ankersmit – com autores que buscam refletir sobre o ficcional – Wolfgang Iser, Luiz Costa Lima e Jacques Rancière –, desemboca-se em uma reflexão sobre a História e a ficção que dialoga com concepções contemporâneas da ciência. A partir de um resgate do ficcional, recusa-se tanto uma abordagem exclusivamente cientificista da História, bem como uma perspectiva demasiado relativista.

Palavras-chave: História; ficção; teoria da História.

ABSTRACT:

This article aims to probe the relationships between History and fiction as of the intersection between functioning categories concerning both fields highlighting some aspects rarely been reflected in the historiographic field. Combining History's theorist elements - as Hyden White and Frank Akersmith - with some other formulated by authors that reflected about the fictional - as Wolfgan Iser, Luis Costa Lima and Jacques Racière - this article seeks to comes out in a reflection that dialogues with contemporary conceptions about the Science.As of a rescue to the fictional, we denies an exclusively scientificist approach to the History, just as too relativist one.

Keywords: History; fiction; theory of History

Parte I: Os usos do fingir: história e ficção

Analisar as relações entre História e ficção é sempre um desafio para o pesquisador, especialmente para os historiadores que, na contemporaneidade, tiveram que lidar com a polêmica desde que Hayden White publicou seu *Metahistória*², bem como o artigo *O texto histórico como artefato literário* em meados dos anos 1970, comparando – e praticamente equivalendo – a produção historiográfica à literatura. De lá pra cá muito se foi discutido e houveram diversos avanços nas pesquisas relacionadas ao conflituoso contato entre a história e a ficção. Por parte dos historiadores, estes passaram a ser menos ingênuos em relação à suposta objetividade de suas pesquisas e passaram a valorizar mais a escrita do texto, bem como a subjetividade contida em suas produções. A partir do momento em que White colocou um ponto de interrogação sobre o estatuto científico do texto histórico, os historiadores – não sem muitas discussões e questionamentos – passaram cada vez mais a afastar a historiografia das outras ciências. O aspecto representativo – enquanto construtor de representações do passado – e narrativo da disciplina foi ganhando força, enquanto os aspectos objetivos e científicos passaram a ser associados a uma perspectiva positivista e retrógrada.

A autocrítica dos historiadores em relação a sua produção foi bastante profícua ao estabelecer novos métodos de análise – a história cultural, em meados dos anos 1980, valorizando as práticas e representações sociais foi fundamental nesse processo –; ao valorizar outros aspectos da produção historiográfica – a escrita, antes relegada a segundo plano, agora reconhecida como uma das etapas de produção do conhecimento histórico, assim como a pesquisa em arquivos e as interpretações das fontes; ao valorizar o contato da

² WHITE, Hayden. *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX*. São Paulo: EDUSP, 1992.

história com outras áreas do conhecimento – o campo da análise do discurso, o campo dos estudos literários etc.; ao possibilitar a abertura para novas fontes – as ficções,³ por exemplo.

A História e a ficção: dos atos de fingir à construção de representações

Como dito anteriormente, após os textos de Hayden White o campo historiográfico colocou em xeque sua cientificidade baseada em uma objetividade que não seria mais possível de ser constatada com precisão. A partir dos anos 1980, principalmente a partir das produções de Roger Chartier, a noção da História como uma representação do passado ganhou cada vez mais força. Assim, considerou-se a historiografia como um campo no qual distintas interpretações sobre o passado são elaboradas, sendo que estas muitas vezes se reforçam ou se contrapõem. Autores como Frank Ankersmit destacaram a superprodução historiográfica nas últimas décadas e afirmaram a impossibilidade de se estabelecer métodos rigorosos em uma pesquisa histórica.⁴ Ankersmit chega mesmo a problematizar a utilidade pragmática da pesquisa histórica:

[...] não creio que a historiografia seja útil ou que ela tenha alguma desvantagem reconhecível. Não quero com isso dizer que ela é inútil, mas sim que o questionamento quanto à utilidade ou desvantagens da historiografia é impróprio – um “erro de categoria”, conforme a expressão de Ryle. A História e a consciência histórica pertencem, junto com a poesia, literatura e pintura entre outros, à cultura, e não se pode fazer perguntas significativas quanto à utilidade da cultura.⁵

³ O conceito de ficção será tratado de maneira mais detida ao longo deste artigo. Por hora, estamos considerando “ficções” a partir do senso comum, como obras que não se vinculam diretamente ao “real”.

⁴ ANKERSMIT, Frank R. Historiografia e pós-modernismo. *Topoi*, Rio de Janeiro, vol.2, n.2, p.113-135, 2001.

⁵ Idem, p.115-116.

Citamos o trecho aqui apenas para que o leitor tenha consciência dos elementos que vamos elencando no texto: os pares História-ficção; representação; interpretação. Todos esses elementos irão se articular em um dado momento do artigo.

Voltemos a Hayden White. O autor afirma:

[...] de um modo geral houve uma relutância em considerar as narrativas históricas como aquilo que elas manifestamente são: ficções verbais cujos conteúdos são tanto *inventados* quanto *descobertos* e cujas formas têm mais em comum com os seus equivalentes na literatura do que com os seus correspondentes nas ciências.⁶

A aproximação entre História e literatura a partir da concepção da primeira como “ficção verbal” é muito evidente no texto de White. No entanto, o texto de White, para além de diversas contradições encontradas em seu conteúdo,⁷ apresenta um problema de fundo muito mais sério: ele aproxima a História da literatura ao tratar os tropos de discurso – metáfora, metonímia, sinédoque e ironia – como elementos ficcionais. Assim, ele trata estruturas narrativas presentes em qualquer discurso – os tropos – como típicas da literatura – e, obviamente, compartilhadas pela História – e observa nelas o elemento ficcional em si. A análise de White apresenta pouca precisão entre os termos História, ficção e literatura, o que contribuiu para que o debate que se seguiu e as interpretações elaboradas por historiadores mantivessem essa confusão. Essa é, no entanto, uma distinção importante: história, ficção e literatura são diferentes entre si, apesar de apresentarem elementos em comum.

⁶ WHITE, Hayden. *Trópicos do Discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: EDUSP, 1994, p.96.

⁷ A mais perceptível contradição provavelmente é entre a relação entre o historiador e seu público e a maneira como isso interfere nos modos de construção das narrativas históricas.

A distinção entre literatura e ficção é mais compreensível: nem toda ficção é literária e nem toda literatura é ficcional, pelos modos como o senso comum as compreende. Exemplo: um filme é ficcional, mas não é literatura. A ficção de fato se manifesta em filmes, músicas, danças, apresentações teatrais etc. Por outro lado, cartas, autobiografias, diários podem ser consideradas obras literárias não-ficcionais.⁸

A relação entre a História e a ficção é um pouco mais complexa. Começar a análise pela ficção – que é muito mais obscura para os historiadores – facilita a compreensão do funcionamento do texto histórico em um segundo momento.

Uma das teorias sobre o ficcional mais consistentes é a proposta por Wolfgang Iser. O autor busca romper com a oposição entre o real e o falso para propor a relação tripla entre real-fictício-imaginário. Assim a ficção se constituiria por uma dupla transgressão: a irrealização do real e a realização do imaginário. O autor busca se contrapor à associação feita entre o ficcional com o falso, a mentira, eliminando sua conotação negativa.

Como se daria essa relação tripla? Segundo o autor, o fictício se apropriaria do real, transgredindo-o e imputando-lhe uma carga reflexiva que a princípio este não tem; ou quando um determinado evento – histórico ou não – adquire um sentido metafórico no texto ficcional. Um exemplo disso é o papel metafórico que a queda de Getúlio Vargas desempenha em *O Arquipélago*,⁹ última parte da série *O tempo e o vento*, escrita por Érico Veríssimo, associada à decadência do personagem Dr. Rodrigo Cambará, um dos protagonistas da série. A queda de Vargas – evento histórico real – passa a simbolizar a morte de Rodrigo Cambará – e, concomitantemente, o fim de uma era política no Brasil –,

⁸ Existe uma discussão de até que ponto gêneros ancorados na realidade social não podem conter elementos ficcionais. Consideramos que isso ocorre, mas não fazem com que tais obras sejam percebidas, compreendidas e classificadas como ficcionais. Como este artigo irá mostrar, a ficção está presente em qualquer discurso – e mesmo prática social – cotidiano.

⁹ VERÍSSIMO, Érico. *O Arquipélago*, vol 1 a 3. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

bem como o encerramento do romance. Por sua vez, a morte do Dr. Rodrigo Cambará foi elaborada a partir de reflexões do próprio Érico Veríssimo após o autor sofrer de um ataque cardíaco antes de terminar a série¹⁰. Floriano, escritor e filho do Dr. Rodrigo Cambará, é o personagem da obra que mais se aproxima de Érico Veríssimo, ainda que o autor não se reconheça plenamente nele. Finalmente, a cidade de Santa Fé, onde se ambienta a maior parte da série, funciona como metáfora para o estado do Rio Grande do Sul. Todos esses elementos demonstram a apropriação e transgressão do real, sua irrealização.

A realização do imaginário vai pelo caminho inverso. Para Iser o imaginário é algo difuso, disperso, fluido, sem objeto de referência e se instala na diferença frente às impressões passadas. Quando de sua transgressão o fictício lhe atribui uma determinação que a princípio este não tem: o imaginário ganha uma coerência, articulada em princípio meio e fim – a história contada ou um personagem projetado, com suas características físicas e psicológicas – e ocorre sua materialização em um tipo de suporte – revista, livro, filme, quadro, desenho.

Segundo Iser, essa dupla transgressão ocorre a partir de três atos de fingir: seleção, combinação e autodesnudamento do ficcional. A seleção seria a escolha de elementos da realidade social a serem introduzidos na obra ficcional. Estes elementos podem ser eventos históricos, personagens reais, atributos físicos, sentimentos etc. Para Iser, é na seleção que podem ser identificados elementos que evidenciam as intenções de um produtor de ficção. A partir das escolhas do autor, é possível notar elementos que comprovem uma determinada mensagem a ser passada ao público. No entanto, fazendo uma pequena retificação na interpretação de Iser, parece ser mais correto captar a intenção autoral no segundo ato de fingir: a combinação dos elementos

¹⁰ A informação está contida no texto “Crônica biográfica”, escrito por Flávio Aguiar e encontrado em qualquer um dos três volumes da edição citada de *O Arquipélago*.

selecionados. Apenas quando os elementos selecionados se articulam, a história ou a personagem ganham coerência, e se torna possível interpretar a mensagem autoral.

Na imbricação entre seleção e combinação, encontra-se a capacidade da ficção de *desautomatização* do cotidiano. Essa *desautomatização* é caracterizada pela imputação de uma carga reflexiva e/ou simbólica em determinados elementos da composição ficcional. Assim, um piscar de olhos ou um simples olhar adquirem múltiplos significados que vão muito além de seu uso convencional. Essa *desautomatização* vincula-se à capacidade de metaforização da ficção e pode ser expressa através de vários elementos, desde a confrontação de um personagem frente a outros em uma história¹¹, até a construção de fluxos de consciência e outras técnicas narrativas, como o jogo de imagens em um filme ou em uma poesia.

Por fim, o autodesnudamento do ficcional refere-se à evidência do jogo entre real e ilusão encontrado em uma ficção. De uma maneira óbvia, todos sabemos que Superman é um personagem ficcional pelo conhecimento tácito de que nunca nenhum homem voou e não há nenhuma comprovação da existência de alienígenas hominídeos com poderes especiais. No entanto, nem sempre esse autodesnudamento é tão óbvio e, em algumas obras observa-se um sofisticado grau de complexidade nas relações entre o real, o fictício e o imaginário.¹²

Wolfgang Iser afirma que a ficção constitui-se como um tipo de microuniverso particular, sem qualquer relação com o mundo concreto. Esta é

¹¹ Um bom exemplo é o caso do personagem Thomas Jerome Newton no romance *O homem que caiu na terra*, escrito por Walter Tevis e publicado originalmente em 1963. Através do protagonista – um alienígena que chega à Terra vindo de um planeta destruído pelas guerras – várias questões sobre as relações humanas são colocadas em reflexão: a questão sexual; a solidão; a ambição; o conhecimento; a fragilidade etc. Temas mais amplos, como a preservação dos recursos naturais e da corrida armamentista também estão presentes.

¹² A título de curiosidade, recomendamos a leitura do romance *Nove noites*, de Bernardo Carvalho. Nesta obra o autor faz um interessante jogo entre a história do antropólogo francês Buell Quain, a própria experiência do autor e a ficção.

uma consideração contraditória com sua própria teoria, visto que o mesmo afirma que durante o ato de seleção, parcelas da realidade são imprimidas à construção ficcional. Sendo que o real encontra-se na ficção – e a ficção no real – como seria possível considerá-la um mundo à parte do real? Luiz Costa Lima busca responder a esta pergunta relacionando a ficção à mimesis. A teoria elaborada pelo brasileiro apresenta muitos pontos em comum com a de Iser e se diferencia basicamente pela aplicação da mimesis. Segundo Costa Lima, Iser não se utiliza da noção de mimesis devido à associação desta com a imitação, consequência da recepção do conceito aristotélico na Europa. Para Costa Lima, mais que imitação, a mimesis compreendida por Aristóteles dizia respeito à representação. Essa representação se daria por uma homologia funcional e não pictórica em relação ao objeto representado. Em outras palavras, a representação *funcionaria como* o objeto/realidade representado e não o imitaria exatamente igual. Voltando a *O tempo e o vento*, a história ali contada, ao representar a história do Rio Grande do Sul *funciona* como a mesma, ainda que apresente acontecimentos e personagens que nunca existiram na realidade concreta – o Capitão Rodrigo nunca existiu; a cidade de Santa Fé nunca existiu; os eventos vivenciados pelos personagens nunca ocorreram.

Respondemos à questão da ficção. Resta-nos a História. Como vimos, Hayden White colocou a relação entre a história e a imaginação na ordem do dia, mas considerava os tropos de discurso como os elementos ficcionais do texto histórico. Refutamos essa interpretação por considerar que os tropos do discurso não podem garantir a aproximação da História e da ficção por não estarem relacionados especificamente nem com a ficção, nem com a literatura ou com qualquer outro discurso produzido pelo ser humano.

Buscamos colaborar nesta questão, apropriando-se de alguns pontos das teorias de Wolfgang Iser e Luiz Costa Lima para pensar a historiografia. Basicamente, o ponto central aqui é refletir sobre a presença dos atos de fingir

no texto histórico. Isso já foi tratado em *O fingir historiográfico: a escrita da história entre a ciência e a ficção*¹³. A intenção é ampliar esse debate, levando em conta outros elementos que foram deixados de lado nos textos passados.

Consideramos que a ficção está presente no texto histórico, que também opera a partir dos atos de fingir. Observa-se, na construção de uma narrativa histórica a seleção de elementos e temas do passado como, por exemplo, *Os Bestializados*¹⁴, de José Murilo de Carvalho. Um aspecto da seleção já se encontra evidenciado no próprio subtítulo do texto: “O Rio de Janeiro e a república que não foi”. Trata-se de pensar as primeiras décadas da República tendo o Rio de Janeiro como cenário. Não as primeiras décadas em todos os seus aspectos, mas a partir de um principal: as relações entre as elites políticas, as classes populares e as questões sociais em uma república recém-fundada.

Temos aí não só a seleção de elementos – “povo”, república, elites, fontes históricas, temas propostos – mas, claro, a combinação entre eles. Temos, portanto, dois atos de fingir. Antes de passarmos ao terceiro ato de fingir, devemos nos fazer a pergunta: essa seleção e essa combinação podem ser feitas de qualquer maneira, ao simples desejo do historiador? Neste ponto vamos concordar com Carlo Ginzburg quem se posicionou de maneira contrária às teorias relativistas da História. O que nos interessa aqui é menos a dura recusa de Ginzburg ao relativismo histórico do que a vinculação que este realiza entre a retórica e a prova documental. Comparando a historiografia com um processo jurídico, Ginzburg afirma que na historiografia praticada por Tucídides e seus discípulos a prova documental articulava-se plenamente ao discurso do historiador. Sendo assim, na própria noção de retórica estava imbuída a prova. A tese de Ginzburg é válida por defender o vínculo do historiador às fontes

¹³ GOMES, Warley Alves. *O fingir historiográfico: a escrita da História entre a ciência e a ficção*. *Revista de Teoria da História*, Goiás, v.6, n.2, 2011, p.65-91.

¹⁴ CARVALHO, José Murilo de. *Os Bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

documentais. Assim, reforçamos que a seleção e a combinação dos elementos depende exclusivamente das possibilidades oferecidas pelas fontes disponíveis ao historiador. Este não pode “inventar” e “ordenar” os fatos de maneira a distorcer as informações fornecidas pelas fontes. Neste ponto, o historiador se distancia do autor de ficções *stricto-sensu*, que não possui limites para selecionar e ordenar suas narrativas. Trata-se de uma seleção e uma combinação controladas pelas fontes.

Michel de Certeau é outro autor que destaca o trabalho arquivista e investigativo na composição da narrativa histórica. Segundo o autor, o levantamento de fontes e o trabalho de arquivo do historiador são fases anteriores à composição da narrativa. Ainda que essa se ancore em uma metodologia específica, o resultado final é a *composição* de fatos históricos. Assim, o fato não é algo dado, mas sim o recorte de eventos observados no cotidiano e a atribuição de sentido a este recorte. Tomemos o 11 de setembro de 2001 como exemplo. Nesta data dois aviões sequestrados se chocaram contra o World Trade Center, em Nova York. Não existe nenhuma dúvida quanto a este acontecimento. No entanto, o choque dos aviões só se torna um fato histórico quando o historiador o dota de diversos sentidos que vão para além do evento físico em si: a identificação do mesmo com a data, dando-lhe um nome, “O 11 de setembro”; os diversos sentidos que o terrorismo tem no mundo contemporâneo; o evento como significativo de uma nova era nas relações internacionais etc. O historiador então transformaria algo físico em cultural¹⁵.

Consideramos também que ao construir o fato histórico e, portanto, atribuir sentidos a eventos ocorridos na natureza e no cotidiano, o historiador realiza algo próximo ao construtor de ficções: ele desautomatiza eventos passados e, conseqüentemente, o próprio presente. Isso porque o historiador, ao

¹⁵ Ou, dito de forma mais modesta, os historiadores, enquanto pertencentes a uma categoria profissional que produz fatos históricos, contribui para a dotação de sentidos do evento ocorrido.

construir representações sobre o passado, nunca deixa de colocar o próprio presente em perspectiva. O texto histórico é produzido com base na comparação – explícita ou implícita – entre passado e presente. Melhor dito, podemos concordar com Koselleck que o texto histórico é construído em relação a uma tensão entre as experiências passadas e seus resquícios, o presente no qual o texto é produzido, e as expectativas – tanto as pessoais do autor, quanto as expectativas sociais possíveis no tempo presente.

Explicitada a operação dos atos de seleção e combinação, presentes tanto nos textos ficcionais quanto nos historiográficos, uma diferença deve ser estabelecida em relação ao terceiro ato: o texto historiográfico, ao pretender se aproximar o máximo possível de um estatuto de verdade, restringindo-se a narrar apenas aquilo que um dia ocorreu, não realiza o *autodesnudamento* do ficcional, mas sim seu *ocultamento*. Assim, o texto historiográfico, ao invés de exibir seus elementos ficcionais, busca escondê-los. Esse ocultamento ocorre em distintos âmbitos, indo desde as notas de rodapé, passando pela bibliografia especializada, até o lugar institucional da profissão que, em última instância, reflete no lugar de fala autorizada – para contar a “verdade” do que um dia passou – do nome do autor transposto na capa do livro.

É importante ressaltar que toda esta operação que envolve os atos de fingir em ambos os estilos textuais não ocorre devido a um estado ontológico dos referidos discursos, mas sim por uma prática compartilhada por leitores e autores.¹⁶ Com isso queremos dizer que os distintos atos de fingir operados nos textos ficcionais e nos textos históricos não existem por si, mas antes são resultados de modos de construção do texto que se dão por concepções e práticas diferentes. Muitas vezes os autores desses discursos reproduzem estas práticas sem nem mesmo refletir sobre seus aspectos. Ainda que muitas vezes uma ficção seja evidentemente ficcional – seus personagens e eventos não

¹⁶ Destaca-se o fato de que todo autor é também um leitor.

resistem nem mesmo a uma checagem rápida com a realidade social –, um texto histórico poucas vezes o é – “ocultamento” do ficcional significa que a ficção está presente aí, mas escondida – e seu próprio autor pode, facilmente, concebê-lo sem levar em consideração seu estatuto fictício. Essa ingenuidade ou mesmo negação em relação à presença do imaginário e do ficcional no texto historiográfico não necessariamente compromete o resultado do trabalho final do historiador – o texto –, mas o pode impelir a defender uma postura de neutralidade impossível de ser concebida na prática e fácil de ser manipulada para fins ideológicos. Assumir o imaginário, a ficção e a subjetividade do trabalho do historiador não é de forma alguma colocar em risco sua profissão, mas antes um mecanismo para protegê-la de abusos cujos fins passam distante da produção do conhecimento – nunca desinteressado.

Ainda assim, ao apontar para a presença da ficção no texto historiográfico, é preciso pensar que enquanto discursos provenientes de práticas distintas, ficção *stricto sensu* e História apresentam finalidades e métodos diferentes. A História não deve nunca esquecer de sua pretensão de verossimilhança, o que metodicamente a restringe a falar de coisas que um dia ocorreram, que não se repetem nunca, e a ser o mais objetiva possível no trabalho de consulta à documentação. O texto histórico não apresenta a liberdade metafórica presente na ficção porque *obrigatoriamente* tem a finalidade de contar aquilo que um dia ocorreu e, para fazer isso com maior êxito, deve ser o mais claro possível.

Coloquei “obrigatoriamente” em itálico porque a ficção, a partir da metáfora, também pode falar de eventos ocorridos durante um determinado momento histórico. O caso da história em quadrinhos *Maus* é um dos exemplos mais conhecidos, no qual nazistas são representados como ratos. No presente artigo, vamos trabalhar com uma obra de ficção não-literária que acreditamos bastante profícua para abordar a temática discutida.

Em 1985, dois anos após o início do processo de redemocratização na Argentina, foi lançado o filme *La historia oficial*. O filme conta a história de Alicia – professora de história – e seu marido Roberto – um empresário próximo aos militares – que resolvem adotar uma menina, que passa a ser chamada, após a adoção, de Gaby. Após algum tempo, Alicia começa a desconfiar que sua filha adotiva era, na verdade, filha de desaparecidos da Ditadura Militar, que havia acabado de terminar. Ao longo da trama, Alicia começa a investigar as possíveis origens de Gaby e a tomar consciência dos horrores da Ditadura.

Esta é, em linhas gerais e de maneira bastante resumida, a história do filme. Alicia, como dito, era professora de história. No início do filme ela é apresentada como uma professora autoritária cujas aulas se limitam apenas a reproduzir a história oficial contada nos livros. Em determinado momento do filme, Horacio Costa, um dos alunos de Alicia, contesta a versão oficial sobre a morte de Mariano Moreno¹⁷ e é expulso de sala. Após a expulsão do aluno, Alicia diz “Isso é uma classe de história, isso não é um debate”.¹⁸ A cena deixa claro a relação entre a história oficial e o autoritarismo. Esta concepção da história, pouco democrática, não se constrói a partir do debate, mas sim através da imposição de dados oficiais, supostamente neutros. Ressalta-se o fato de que o espaço da sala durante as aulas de Alicia é apresentado de maneira ordenada, com os alunos sentados em carteiras organizadas em fileiras e cujo direito de fala só é permitido após a solicitação dos alunos e a permissão da professora. Este espaço ordenado é contrastado com a suposta desordem do ambiente durante as aulas de Benítez, professor de literatura, caracterizadas pela encenação descontraída de clássicos da literatura.

¹⁷ Mariano Moreno (1778 – 1811) foi um dos principais idealizadores da Revolução de Maio que resultou na independência do Vice reino do Prata da Coroa Espanhola. As circunstâncias de sua morte em alto mar, durante uma missão diplomática na Grã Bretanha, baseadas na suspeita de envenenamento, seguem nebulosas e nunca foram confirmadas pela historiografia.

¹⁸ “Esto es una clase de historia, esto no es un debate”, no original.

É nesta relação simbólica que nossa análise irá se concentrar. Benítez é o professor que ministra aulas no horário anterior ao de Alicia. Enquanto as aulas de História estão baseadas em um autoritarismo que pouco espaço existe para o debate e a reflexão, poderíamos supor que as brincadeiras e o jogo de cena das aulas de Benítez podem ser interpretados como alegorias ao jogo entre real e imaginário e a encenação presentes nas ficções. A relação entre Benítez e os alunos são bastante positivas e pouco hierárquicas e é nelas que se constrói o espaço para a reflexão crítica e a contestação da ordem oficial. Benítez, após muitas discussões, também se torna um dos responsáveis por incitar em Alicia a reflexão crítica e a conscientização em relação aos problemas políticos pelos quais o país passava, bem como sobre quem seriam os pais de Gaby.¹⁹ Conforme Alicia adquire consciência sobre os últimos anos do país, ela começa a investigar a origem da filha e, conforme ela investiga a origem da filha, começa a mudar seu posicionamento em relação à História e a prática de ensino. Aos poucos, a história deixa de ser compreendida como uma reprodução dos dados oficiais e passa a ser um processo de investigação e reflexão, acatando interpretações divergentes de um mesmo evento.

Assim, consideramos que *La historia oficial*, além de ser uma narrativa ficcional que seleciona e combina elementos que nos permitem refletir sobre diversos temas relacionados aos dramas pós-ditatoriais, também permite a reflexão sobre o que é o campo historiográfico e sobre o que é o campo ficcional, a partir do ponto que possibilita o contraste entre uma “história neutra” e uma “história investigativa” e levando em consideração o fato de que o professor de Literatura – normalmente associada à ficção, embora não seja equivalente à ela – é um personagem central no processo de desautomatização da realidade experienciada por Alicia. Com isso não queremos dizer que o roteirista e o

¹⁹ Ana, um amiga de Alicia que voltou do exílio, é outra personagem responsável pela conscientização política de Alicia.

diretor tinham plena consciência da operação historiográfica ou do fingir ficcional, mas sim que o filme, enquanto ficção com significativo potencial metafórico, abre espaço para esta reflexão.

Parte II: A política da ficção e a política da História

Jacques Rancière define a política como a “constituição de uma esfera de experiência específica na qual se postula que certos objetos são comuns e se considera que certos sujeitos são capazes de designar tais objetos e de argumentar sobre seu tema”²⁰. Segundo o autor, a política reconfigura aquilo que ele define como “partilha do sensível”, que é a “distribuição e redistribuição de espaços e de tempos, dos lugares e das identidades, da palavra e do ruído, do visível e do invisível”²¹. Assim, a atividade política coloca em cena novos atores, grupos e demandas que antes ficavam ofuscados da esfera pública, transformando as sensibilidades coletivas.

Rancière então apresenta sua teoria sobre a “política da literatura”, afirmando que a literatura faz política enquanto literatura ao intervir no recorte desses espaços e tempos, dos visíveis e invisíveis, da palavra e do ruído, intervindo nas relações entre práticas, formas de visibilidade e modos de dizer que recortam a realidade. A literatura faz política à medida que seleciona palavras de diferentes sentidos do vocabulário e as reagrupa em um texto coeso (ou não), dando a este conjunto de palavras diversas possibilidades de sentido que serão preenchidos pelos leitores. Parece válido considerar que, para além da literatura, existe também uma “política do ficcional”, presente em filmes,

²⁰No original: “[...] constitución de una esfera de experiencia específica donde se postula que ciertos objetos son comunes y se considera que ciertos sujetos son capaces de designar tales objetos y argumentar sobre su tema”. RANCIÈRE, Jaques. *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2011., p.15. Tradução nossa.

²¹ “[...]distribución y esa redistribución de los espacios y los tempos, de los lugares y las identidades, de la palabra y el ruído, de lo visible y lo invisible[...]. Rancière, Jacques. *Idem*, p.16.

músicas, quadros, apresentações teatrais etc. Não se trata aqui de cair no chavão do “tudo é político” na medida em que tudo pode ter um uso político, mas sim de pensar que cada obra realiza política na medida em que a disposição de palavras e imagens fazem sua própria partilha do sensível, realocando espaços, temporalidades e imagens e rearticulando práticas sociais.

Aqui trabalhamos com o filme *La historia oficial*. A mensagem política contida nele é óbvia demais e dispensa a necessidade de debater a existência de seu evidente conteúdo político. Tomemos como exemplo a obra do jovem Jorge Luis Borges quando ainda em 1923 escreveu a poesia vanguardista *Fervor de Buenos Aires*:

Las calles

Las calles de Buenos Aires
ya son mi entraña.
No las ávidas calles,
incómodas de turba y de ajetreo,
sino las calles desgastadas del barrio,
casi invisibles de habituales,
enternecidas de penumbra y de ocaso
y aquella más afuera
ajenas de árboles piadosos
donde austeras casitas apenas se aventuran,
abrumadas por inmortales distancias,
a perderse en la honda visión
de cielo y de llanura.
Son para el solitario una promesa
porque millares de almas singulares las pueblan,
únicas ante Dios y el tiempo
y sin dudas preciosas.
Hacia el Oeste, el Norte y el Sur
se han desplegado – y son también la patria – las calles:
ojalá en los versos que trazo
estén esas banderas²².

Como pode ser notado, a poesia de Borges não apresenta qualquer

²² BORGES, Jorge L. *Fervor de Buenos Aires*. Espanha: Ultramar S.A., 1974, p.9.

sentido político aparente. Muito diferente do filme *La historia oficial*, o poema *Las calles* busca limitar-se às impressões de um narrador que enaltece os antigos bairros de uma Buenos Aires que muito havia se transformado nas reformas ocorridas entre o final do século XIX e o início do XX. No aspecto literário, o poema insere-se no movimento Ultraísta argentino, do qual Borges participou. O objetivo do movimento, como o próprio nome indica,²³ era adequar-se literariamente aos movimentos vanguardistas europeus, tais como o Ultraísmo espanhol, o Futurismo etc. Assim, nota-se na poesia de Borges a falta de rimas, do romantismo presente nas poesias de finais do século XIX e as ruas como um dos temas fundamentais de representação. Se a poesia de Borges não apresenta a política como tema, ela realiza política ao estabelecer uma partilha do sensível em sua composição. Esteticamente, a falta de rimas é uma ruptura em relação às poesias do século XIX, estabelecendo uma diferenciação nas práticas de escrita e de leitura, ou seja, que ela apresenta uma nova sensibilidade ao fazer a poesia ser vista, lida e compreendida de forma diferente. No aspecto do sentido do poema, o narrador busca tornar visível uma Buenos Aires que estava ameaçada de desaparecer para dar lugar a ruas movimentadas (“ávidas calles”), ao representar a tranquilidade dos bairros, construindo uma oposição entre estes e as ruas modernas e ao vincular estes bairros com a pátria. Todos estes elementos, ainda que não apresentem uma intenção política demarcada, realizam política ao disputar a distribuição de espaços e temporalidades, de visibilidades e de sentimentos, de lugares e identidades na partilha do sensível coletivo.

Em última instância, “No las ávidas calles/ incómodas de turba y ajetreo”, apresenta – para além da intenção autoral, complicada de ser deduzida – uma visão negativa da presença de multidões no espaço público. Importante

²³ O movimento de vanguarda poética argentino da década de 1920, conhecido como *Ultraísmo*, retirou seu nome do ultraísmo espanhol.

ressaltar que a Buenos Aires do início do século XX foi marcada não só pela modernização de suas ruas, mas também, dentre muitas outras coisas, pelo aumento populacional derivado da imigração massiva de europeus²⁴. A questão da imigração e do crescimento populacional levaram a um espaço público mais plural, no qual a presença do estrangeiro, do desconhecido, do “Outro”, trouxera o conflito, mas também a tolerância e à busca por práticas democráticas de aceitação e assimilação desse “Outro”. O poema de Borges representa não só a nostalgia por uma Buenos Aires que se perdia, mas também uma dificuldade em aceitar os efeitos da modernização, principalmente aqueles que significavam a ocupação massiva das ruas e a convivência com o “diferente”. Assim, conclui-se que a obra de Borges não é em si política, mas apresenta seu modo de fazer política ao selecionar e combinar palavras que apresentem uma visão de mundo que busca fazer uma nova distribuição do sensível, ainda que esta não tenha sido a intenção do autor.

Os temas apresentados no poema de Borges perpassam por questões muito presentes na América Latina de finais do século XIX e início do século XX, principalmente nos que tocam às relações entre a modernização ocorrida no período e os polos civilização/barbárie – que levava à problemática da presença das camadas populares no cenário político e social e a necessidade de educá-las a partir de novos padrões sociais e tecnológicos. Nesse sentido, a obra *Ariel*, escrita pelo uruguaio José Enrique Rodó é um excelente exemplo. Como apontado por Antonio Mitre²⁵, a preocupação central na obra de Rodó foi justamente a de chamar a atenção para a necessidade de se educar uma população que começava a ocupar o espaço público no final do século XIX. Em

²⁴ SARLO, Beatriz. *Una nueva modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Editora Nueva Visión, 1988, p.17-18.

²⁵ MITRE, Antonio. Fenômenos de massa na sociedade oligárquica: o despertar da modernidade em *Ariel* de Rodó. In: MITRE, Antonio. *O dilema do centauro*. Ensaios de teoria da história e pensamento latino-americano. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p.103-121.

Ariel vemos um Próspero, semelhante ao criado por Shakespeare em sua peça *A tempestade*, falando para seus discípulos sobre a necessidade de se cultivar uma cultura “espiritualista”, “desinteressada” e pautada em valores europeus – mas cientes de seu lugar como latino-americanos – ao invés de seguir o utilitarismo anglo-saxão.

A obra claramente demonstra sua intenção de pensar a América Latina como a continuação de uma cultura iluminista europeia em oposição ao utilitarismo presente na cultura estadunidense que, cada vez mais, circulava por todo o continente. Essa é a interpretação mais precisa da obra, que o próprio autor reforçava. Neste artigo queremos chamar a atenção para outra questão que pode ser observada em *Ariel*: a apropriação de Shakespeare significava mais que uma valorização da cultura europeia, e sim uma valorização da ficção como um meio de refletir sobre a realidade social. Embora, a princípio, esta pareça ser uma constatação óbvia, a intenção é mostrar aqui que ela apresenta elementos que vão muito além do superficial.

Ainda que a literatura tenha sido valorizada na América Latina desde a fundação dos Estados nacionais, como foi o caso desde a obra de Jose Joaquín Fernández de Lizardi, *El periquillo sarniento* – primeira obra de ficção produzida na América Hispânica, em meados da Independência mexicana²⁶ – tal valorização não estava condicionada ao poder de reflexão que a obra trazia em si, mas sim pela sua capacidade de atender às exigências de construção de uma noção de cidadania e comunidade onde efetivamente estas ainda eram bastante insuficientes.

O que se defende aqui é que José Enrique Rodó, ao se apropriar de elementos presentes em *A tempestade* de Shakespeare assume, ainda que implicitamente, a capacidade da ficção de possibilitar a reflexão sobre a

²⁶ A Coroa Espanhola proibia a produção e circulação de romances nas colônias. Assim, as primeiras obras surgidas na região datam de períodos posteriores a sua independência.

realidade social. Essa valorização da ficção era uma prática presente entre críticos e escritores,²⁷ mas entre os membros mais eruditos da sociedade, nem sempre ela era tão comum, sendo que a Filosofia e a História muitas vezes ocupavam este lugar.

O destaque dado a *Ariel*, de José Enrique Rodó, é devido ao fato de que em diversos períodos históricos, tanto no Ocidente, quanto no Oriente²⁸, a ficção teve seu potencial reflexivo desvalorizado em detrimento de outros discursos, como o religioso e o histórico. Durante o período medieval, a compreensão preponderante da palavra divina como única detentora de credibilidade. A Bíblia continha analogias e metáforas do mesmo tipo das fabulações poéticas, no entanto, seu caráter religioso, sua compreensão como “palavra de Deus”, a isentava de censuras aplicadas a outros textos. Na verdade, a própria Bíblia era o parâmetro a partir do qual outras obras eram censuradas. Algumas, como *Decamerão*, de Bocaccio, e *A divina comédia*, de Dante, além de algumas obras de Virgílio, eram permitidas devido aos seus significados religiosos, distanciando-se das concepções de fábula da época e da de ficção, como a compreendemos

²⁷ É necessário ressaltar que mesmo a literatura enquanto um campo autônomo e a crítica literária – vinculada ao jornalismo que era ainda incipiente – começava a se firmar no final do século XIX, como mostra o trabalho de Julio Ramos.

²⁸ Segundo Jack Goody, em algumas culturas africanas da África Antiga os relatos que poderíamos considerar como ficcionais não apresentavam uma significativa importância social. Em algumas regiões, sequer havia uma distinção clara entre quais relatos poderiam ser considerados “ficcionais” e quais poderiam ser considerados “reais”. O autor também menciona alguns estudos, como o de Malidoma Somé, no qual a pesquisadora submeteu alguns filmes de *Star Trek* a tribos africanas e elas não conseguiram entender que os acontecimentos ficcionais ali demonstrados não eram faziam parte do cotidiano de alguma sociedade. O artigo de Henry Zhao, “Historiografia e ficção na hierarquia cultural chinesa”, é interessante por demonstrar que na China, a ficção só conseguiu estabelecer uma autonomia e legitimidade frente à História, no início do século XX. GOODY, Jack. Da oralidade à escrita – Reflexões antropológicas sobre o ato de narrar. In: MORETTI, Franco. *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p.35-67; ZHAO, Henry. Historiografia e ficção na hierarquia cultural chinesa. In: MORETTI, Franco. *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p.69-95.

hoje. A censura às obras imaginativas – o mais próximo que havia do que hoje consideramos como ficção – se tornou ainda mais complexa com o surgimento da imprensa, associada à Reforma protestante e ao Humanismo. Isso porque a imprensa possibilitou uma maior difusão de textos e, principalmente, permitiu a leitura individual e silenciosa. Essa conjunção de fatores possibilitou uma maior capacidade interpretativa por parte dos leitores o que, em si, colocava em risco a interpretação única da palavra divina²⁹. A partir de então, a censura se tornou uma questão para as obras imaginativas, praticamente no mesmo período em que surgia *Dom Quixote de la Mancha*, o que pode ser considerado a primeira obra ficcional moderna, concebida como uma narrativa independente do discurso religioso, consciente de seu aspecto inventivo, e de sua diferenciação da escrita da História – chegando, inclusive, a satirizá-la.

A questão da imprensa é crucial para esta revolução da escrita. Sua capacidade de difusão é uma das causas da censura à produção e circulação de ficções na América Hispânica Colonial. E aqui encontramos um ponto central para nossa argumentação: se a ficção foi vista em muitos momentos como um discurso “menor”, por ser “pouco sério” e por “não dizer a verdade”, muitas vezes ela foi censurada por sua capacidade de atacar valores e ideias defendidos pelos grupos dominantes e pela moral social vigente. Ou seja, por ser considerada perigosa socialmente. O fato das ficções se posicionarem em um ponto além da verdade e da mentira, lhes permite problematizar sobre temas tabus, e mesmo censurados, ao mesmo tempo em que fornece argumentos para serem atacadas por seus hostilizadores. Seja em caso de ataque ou em caso de defesa, é o reconhecimento de seu potencial de insubordinação que nos permite concordar com as teorias de Rancière sobre o potencial de “partilhar o sensível”, ao distribuir e redistribuir espacialidades e temporalidades, ao

²⁹ PROSPERI, Adriano. Censurar as fábulas – O protorromance e a Europa Católica. In: : MORETTI, Franco. *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p.97-138.

permitir uma ressignificação de sentidos acerca de objetos e situações de nosso cotidiano. É o que também nos faz considerar que mesmo os opositores e censores da ficção, ao longo do tempo e de maneira menos teórica que Rancière, reconheciam o potencial dela para essa “partilha do sensível”.

Como dito anteriormente, essa valorização da capacidade reflexiva que observamos na obra de José Enrique Rodó, não era algo típico da história – nem ocidental, nem oriental. O discurso religioso, o discurso filosófico e o discurso histórico em diversas ocasiões não reconheceu a narrativa imaginária e muito menos assumiu a presença de qualquer coisa próxima ao ficcional em seus escritos³⁰. A negação do ficcional estava na filosofia de Locke, timidamente na de David Hume, um pouco menos na de Jeremy Bentham e de Hans Vaihinger³¹.

É preciso observar um outro aspecto em relação à escrita ficcional e a da História: enquanto a primeira se desenvolveu a partir do desenvolvimento da subjetividade, a segunda se construiu, a partir do século XVIII, buscando os parâmetros de objetividade. Luiz Costa Lima aponta a construção do Purgatório, no qual uma ascensão ao céu colaborou na construção de uma lógica meritocrática, como um primeiro passo na construção da subjetividade. Esse processo iria do século XII ao século XV. Mesmo na *Divina Comédia*, como já mencionamos, a poesia foi compreendida como uma forma de teologia e executada de modo alegórico. Assim, a poesia não era defendida por seu valor literário, mas sim por sua função religiosa³². A literatura moderna, entretanto, foi inaugurada apenas com Dom Quixote, no início do século XVII, onde é

³⁰ COSTA LIMA, Luiz. O controle do imaginário. In: COSTA LIMA, Luiz. *Trilogia do controle*. Editora Topbooks, Rio de Janeiro, 2007.

³¹ ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

³² COSTA LIMA, Luiz. O controle do imaginário. In: COSTA LIMA, Luiz. *Trilogia do controle*. Editora Topbooks, Rio de Janeiro, 2007, p.39-40.

possível encontrar personagens cuja interioridade estão bem definidas. É aqui que é possível perceber um sujeito psicologicamente autônomo – mas relacional – frente aos discursos religiosos e históricos e produtor de sentido e realidade. A literatura ficcional passa a se desenvolver de acordo com a produção de subjetividades, o que é repercutido em novas técnicas literárias, como é o caso do monólogo interior – muito presentes nas histórias contadas por Dostoiévski – dos fluxos de consciência – como no caso de obras escritas por William Faulkner e Virgínia Woolf³³.

A historiografia começou a construir sua objetividade a partir de Johann Martin Chladenius,³⁴ cujo método de análise levava em consideração uma averiguação cuidadosa das fontes que garantiria um controle da subjetividade. No século XIX essa busca pela objetividade ganhou ainda mais força, através de historiadores como Ranke e Seignobos³⁵, e mesmo historiadores como Jules Michelet que se aproximavam da escrita literária, o faziam a partir de um mesmo referencial de “verdade”. Segundo Luiz Costa Lima, o que separava ficção e ciência era a relação referencial entre sujeito e objeto. Assim, ou o sujeito se impunha ao objeto e não lhe deixava espaço para que este manifestasse sua autonomia, ou o objeto guiava a análise do sujeito³⁶. O que se constata é que a polêmica em torno dos escritos de Hayden White colocou em xeque justamente uma diferença que vinha sendo construída ao longo de séculos, qual seja, a construção dos campos literário e historiográfico a partir da

³³ GIVONE, Sérgio. Dizer as emoções – A construção da interioridade no romance moderno. In: MORETTI, Franco. *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p.459-478.

³⁴ KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado: Contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto/PUC-Rio, 2006.

³⁵ É preciso ressaltar que os historiadores positivistas do século XIX, ao contrário do que é comumente pensando, não descuidavam do estilo de sua escrita. O caso do estilo da escrita de Ranke é analisado por Peter Gay em: GAY, Peter. *O estilo na história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

³⁶ COSTA LIMA, Luiz. *Idem*, p.177.

subjetivação presente no primeiro e uma pretensa objetivação do segundo.

Mas algo mais encontra-se por trás da polêmica desatada por White e é a da disputa das escritas para definir/construir as sensibilidades. O motivo pelo qual os defensores da religião, da filosofia e da História negaram a ficção não foi apenas por não a considerarem séria ou por a considerarem perigosa socialmente, mas também pelo fato de que ela disputava com esses discursos a “partilha do sensível”. Assim, consideramos que a historiografia, mais que construir fatos passados utilizando-se de um “fingir historiográfico”, também atua através de uma “partilha do sensível”. Essa distribuição e redistribuição de significados tocam não apenas o presente social, mas também tratam de alterar as formas de pensar e organizar o conhecimento passado, assim como interferem na construção da memória coletiva. Neste ponto, a teoria de Rancière encontra-se com a de Michel de Certeau da escrita da História enquanto produtora de fatos históricos, construções culturais que possibilitam não apenas a formulação de passados históricos, mas também possibilitam um novo sentido a eventos passados e colaboram na própria interpretação do presente.

Mas existe um outro ponto que é necessário tocar: a escrita – seja a da História, seja a da ficção – ao mostrar algo, oculta outro tanto. Este é outro aspecto que ao ser lido parece óbvio, mas na prática não é tão percebido/analísado quanto deveria ser. O próprio “nós”, sujeito empregado na escrita desse texto, busca construir uma legitimidade que se restringe a uma comunidade específica de produtores/leitores de um tipo de conhecimento. Ele oculta o “eu” que o escreve e que é determinado/formado por características específicas e limitadas a um único indivíduo. Um “nós” que nada mais é que a realização de um imaginário e a irrealização de um sujeito real – ainda que múltiplo e fragmentado –, uma entidade ficcional.

Quando Rancière diz que toda literatura faz política enquanto literatura, ao organizar uma sensibilidade compartilhada socialmente, o que ele quer dizer

é que a literatura – e aqui estendemos para a História –, enquanto escrita, exerce um poder sobre o sensível. E ao colaborar para a construção de determinadas sensibilidades, ele atua de modo a ocultar/impedir a percepção de outras. Tomemos como exemplo, dois dos autores mais utilizados no campo da historiografia brasileira contemporânea. Provavelmente Paul Riccoeur e Reinhart Koselleck estão entre os mais citados na produção de artigos, livros acadêmicos e nas bibliografias de cursos e disciplinas ministradas nas Universidades do país. O que podemos inferir é que esta seleção indica o poder que estes escritos – pelas mais variadas razões, que não se limitam à qualidade dos textos, nem à importância e abrangência de suas teorias – exercem sobre a intelectualidade – e, conseqüentemente, sobre os textos – acadêmicos.

Não se trata aqui de negar a importância das reflexões propiciadas por estes autores. Esta seria uma concepção imatura e limitada do conhecimento. O nosso interesse é apontar para os aspectos de produção e a localização das ideias apresentadas por eles, sem necessariamente abrir mão de suas proposições. Por exemplo, ler *Futuro passado*, de Reinhart Koselleck e pensar que as análises que o autor faz sobre as mudanças de sensibilidades temporais ao longo dos séculos, bem como suas categorias de tempo são, de fato, “categorias universais” pode ser um verdadeiro equívoco. A narrativa encontrada no livro de Koselleck, longe de ser uma “história sobre a sensibilidade temporal moderna”, é antes uma análise voltada à Europa Ocidental que muitas vezes não pode ser aplicada plenamente a outras regiões. Compreender como universais a narrativa e as categorias estabelecidas por Koselleck é abrir mão de aplica-las ao próprio autor: ele escreve sobre o tempo a partir de um presente marcado por espaços de experiência social e individual determinados – europeu, alemão, etc.– e por horizontes de expectativas igualmente múltiplos e muitas vezes impossíveis de serem compreendidos a partir apenas da leitura de seu texto.

O interessante aqui é notar o potencial da obra de Koselleck e, conseqüentemente, sua capacidade de alterar as sensibilidades históricas em torno da forma como nós mesmos percebemos nosso processo de modernização. A potencial explicativo de sua teoria nos seduz a universalizar categorias que, se não nos são estranhas, requerem algum tipo de adequação, evitando tratar o particular como universal. Seriam estas categorias de espaço de experiência/ horizonte de expectativas válidas, da mesma maneira, para o Oriente; para crenças como o hinduísmo, o islamismo, para as religiões afro-brasileiras; para tribos indígenas isoladas do Amazonas; para as diversas tribos que habitam a Bolívia multicultural; para os esquimós que vivem no Alaska? O livro *Culturas Híbridas*, de Néstor García Canclini, que examina as confluências temporais vivenciadas na América Latina demonstra que a experiência da modernidade pode ser muito mais complexa. Este artigo se limitará apenas à indicação da leitura, não para refutar as proposições de Koselleck, mas para convidar o leitor a perceber que a aventura moderna – em alusão a Marshall Berman – é um emaranhado de fios compostos por experiências e temporalidades que se cruzam, se complementam e, algumas vezes parecem em contradição.

De qualquer forma, o texto vale – dentre muitos outros valores que podem ser atribuídos a ele – por nos chamar a atenção para questões importantes a respeito da modernização e da formação da História como disciplina em meio a esse processo. No caso da proposta desse artigo, apropriase do texto para refletir sobre seu potencial em alterar nossa “partilha do sensível”, trazendo à tona elementos novos e conceitos que possam nos ajudar a compreender melhor a modernidade. O texto traz em si a seleção e combinação de distintos elementos – conceitos, temporalidades, sujeitos históricos –, formados a partir de um ocultamento de seus aspectos ficcionais – a subjetividade e a tematização estão subordinados a todo um aparato

metodológico que valida o discurso histórico – que “desautomatizam” nossa percepção sobre o passado, alterando sensibilidades. Seu sucesso nessa empreitada pode ser medido por sua difusão nos círculos acadêmicos.

Parte 3: História, ficção e ciência

A questão da utilidade da História ainda parece ser um incômodo entre os historiadores. Isso é bastante compreensível frente a uma sociedade que valoriza a técnica e mede o êxito a partir de uma praticidade que se evidencia na materialidade. Frente a isso, a História e, principalmente, a ficção, parecem ocupar um lugar indefinido ou mesmo, muitas vezes, marginal na sociedade contemporânea.

Historiadores como Hayden White e Ankersmit incendiaram essa questão, com o último defendendo a não-utilidade da História. É de fato um posicionamento interessante quando se nota que muitas vezes os campos acadêmicos parecem pautados por valores cientificistas do século XIX, hierarquizando o conhecimento e, não raro, relegando a ficção a um lugar marginal, como uma distração, lazer, ou, quando muito, elemento ilustrativo. A irritação causada por White revela o quanto os historiadores absorveram essas lógicas cientificistas.

Por outro lado, se classificar a História como não-útil é um interessante protesto contra uma lógica materialista, pouco aponta para seu lugar no mundo moderno. Consideramos que nosso pequeno artigo procura um meio-termo nesse debate, resgatando o lugar reflexivo da ficção e demonstrando que se categorias ficcionais permeiam o conhecimento histórico, isso não faz da História menos importante. Ou seja, diferente de posturas que rejeitam o caráter ficcional da História, apontando para sua busca de objetividade que desencadeia na verossimilhança, consideramos que justamente os aspectos que ela compartilha com o ficcional é que possibilitam seu potencial reflexivo e sua

capacidade de reorganizar as sensibilidades. Se a História é importante como ciência, não é em sua cientificidade que reside seu maior potencial.

Com toda a efemeridade do conhecimento contemporâneo, o melhor caminho para escrever a História nos dias atuais parece ser assumir o que ela tem de ficcional, para evitar de cair em um cientificismo ingênuo, refletir sobre o poder dessa escrita – e de seus lugares institucionais – em “partilhar o sensível” e acompanhar, de maneira crítica, as linguagens e mídias contemporâneas.

Para concluir, vale lembrar que Albert Einstein, em seu clássico *A Teoria da Relatividade Especial e Geral*³⁷, aplica um duro golpe às noções de realidade da física newtoniana, demonstrando a elasticidade do tempo-espaço enquanto dimensão física, dando partida ao que renomados físicos contemporâneos como Brian Greene passem a imputar à Física um caráter – também, mas não só – especulativo³⁸. Einstein demonstrou a impossibilidade de uma realidade única, a partir do aspecto relativo do espaço-tempo e da improbabilidade da simultaneidade, evidenciando que o que se pode fazer é “objetivar a realidade”, tornando-a possível de ser compartilhada a partir, inicialmente, da observação dos fenômenos.

Hayden White abriu um campo de pesquisa interessante e importante no campo da teoria da História, mas ainda há muito a ser investigado. Uma possibilidade é compreender a disciplina a partir de uma concepção menos limitada, dialogando com a ficção, mas também com áreas como a psicologia – que permite pensar a ficcionalização do sujeito – e a Física – uma chave para refletir sobre a fragmentação da realidade a partir da dimensão física do espaço-tempo, evitando um relativismo abstrato e vazio, que caracteriza algumas

³⁷ EINSTEIN, Albert. *A Teoria da Relatividade Especial e Geral*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1999.

³⁸ GREENE, Brian. *A Realidade Oculta: Universos paralelos e as leis profundas do cosmo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

noções contemporâneas dos pós-modernos. Não é negar à ciência seu aspecto científico, mas resgatá-la – e os demais campos do conhecimento, a Literatura inclusive – a partir de uma nova perspectiva, na qual a especulação e a ficção ampliem seu potencial crítico sem cair em um niilismo reducionista.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANKERSMIT, Frank R. **Historiografia e pós-modernismo**. Topoi, Rio de Janeiro, vol.2, n.2, p.113-135, 2001.

BORGES, Jorge L. **Fervor de Buenos Aires**. Espanha: Ultramar S.A., 1974.

CARVALHO, Bernardo. **Nove Noites**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CARVALHO, José Murilo de. **Os Bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

COSTA LIMA, Luiz. **O controle do imaginário**. In: COSTA LIMA, Luiz. Trilogia do controle. Editora Topbooks, Rio de Janeiro, 2007.

EINSTEIN, Albert. **A Teoria da Relatividade Especial e Geral**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1999.

GAY, Peter. **O estilo na história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

GIVONE, Sérgio. **Dizer as emoções – A construção da interioridade no romance moderno**. In: MORETTI, Franco. A cultura do romance. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p.459-478.

GOMES, Warley Alves. **O fingir historiográfico: a escrita da História entre a ciência e a ficção**. Revista de Teoria da História, Goiás, v.6, n.2, 2011, p.65-91.

GOODY, Jack. **Da oralidade à escrita – Reflexões antropológicas sobre o ato de narrar**. In: MORETTI, Franco. A cultura do romance. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p.35-67.

GREENE, Brian. **A Realidade Oculta: Universos paralelos e as leis profundas do cosmo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ISER, Wolfgang. **O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

MITRE, Antonio. **Fenômenos de massa na sociedade oligárquica: o despertar da modernidade em Ariel de Rodó**. In: MITRE, Antonio. O dilema do centauro. Ensaios de teoria da história e pensamento latino-americano. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

PROSPERI, Adriano. **Censurar as fábulas – O protorromance e a Europa Católica**. In: MORETTI, Franco. A cultura do romance. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p.97-138.

RANCIÈRE, Jaques. **Política de la literatura**. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2011

SARLO, Beatriz. **Una nueva modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930**. Buenos Aires: Editora Nueva Visión, 1988, p.17-18.

TEVIS, Walter. **O Homem que Caiu na Terra**. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2016.

VERÍSSIMO, Érico. **O Arquipélago**. vol 1 a 3. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WHITE, Hayden. **Meta-história: a imaginação histórica do século XIX**. São Paulo: EDUSP, 1992.

ZHAO, Henry. **Historiografia e ficção na hierarquia cultural chinesa**. In: MORETTI, Franco. A cultura do romance. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p.69-95.

Filme utilizado:

LA HISTORIA OFICIAL. Direção: Luis Puenzo. Produção: Marcelo Piñeyro.
Buenos Aires: Historias Cinematograficas Cinemania, Progress
Communications, 1985, DVD (112 min), son., color.

Recebido em Maio de 2021.

Aprovado em Junho de 2021.