UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada

Renato Prelorentzou

FUTURO DO PRETÉRITO
tempo e narrativa na história, no romance, na tese

São Paulo – 2015

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada

Renato Prelorentzou

FUTURO DO PRETÉRITO

tempo e narrativa na história, no romance, na tese

Tese de Doutorado apresentada ao programa de pós-graduação em teoria literária e literatura comparada do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: **Prof. Dr. Marcos Piason Natali**

São Paulo – 2015

*Para Ana Maria e Pierre,
o tempo todo*

RESUMO

Esta tese de doutorado começa investigando as relações entre história e ficção nos séculos XX e XXI, com ênfase na ideia de pós-modernidade e de crise da representação. Depois da leitura de alguns romancistas contemporâneos (como W.G. Sebald, J.M Coetzee, Orhan Pamuk e Enrique Vila-Matas) e de alguns historiadores contemporâneos (especialmente Carlo Ginzburg), a pesquisa avança sobre o estudo teórico da autobiografia e da autoficção, tentando refletir sobre as implicações epistemológicas da narrativa também no discurso da crítica literária e na escrita acadêmica.

Palavras-chave: romance, historiografia, realismo, microhistória, autoficção, escrita acadêmica.

renatoprelorentzou@gmail.com

ABSTRACT

This doctoral thesis began by researching the relationship between history and fiction in the 20th and 21st centuries, focusing on the crisis of representation and the idea of post-modernity. After reading some contemporary novelists (such as W.G. Sebald, J.M Coetzee, Orhan Pamuk e Enrique Vila-Matas) and also some contemporary historians (notably Carlo Ginzburg), the research advances towards the theoretical study of autobiography and autofiction, attempting to reflect on the epistemological implications of narrative both for the discourse of literary criticism and for academic writing.

Keywords: novel, historiography, realism, microhistory, autofiction, academic writing.

renatoprelorntzou@gmail.com

ÍNDICE

Agradecimentos	1
Segundo diário	138
O fim e o tempo antes do fim	207
Bibliografia	224

AGRADECIMENTOS

Em dezembro de 2007, precisei escrever os agradecimentos de minha dissertação de mestrado. Antes de agradecer ao orientador a paciência e a generosidade, à banca os comentários, aos amigos as conversas, aos irmãos o carinho e aos pais a compreensão, sempre, pareceu-me justo confessar que aquela pesquisa nascera sobre uma outra ideia e só se voltara ao tema escrito depois de um tempo e por sorte. À época, por algum motivo, foi necessário reconhecer que meu texto era marcado pela leituras, sim, mas muito pelos queridos e, sobretudo, pelos acasos.

Continuo grato a todos.

Amphitryon aparecia em último na lista de textos propostos por uma disciplina de pós-graduação, “Literatura e História no XX: Itinerários do Desassossego”. Era um romance. Fora publicado ainda em 2000 por Ignacio Padilla, escritor mexicano, jovem e desconhecido. De imediato, as análises que tive de reunir para um seminário sobre o livro tomaram o lugar do projeto de mestrado com que ingressara no departamento de História, e a pesquisa, que ia desacreditada, ganhou força. A dissertação sobre Padilla se escreveu perseverando no argumento de que sua dinâmica de narradores sucessivos e conflitantes simulava o próprio mecanismo da história, porque exigia do leitor a atenção aos indícios, ao deslizamento das perspectivas e às interpretações parciais. Era uma forma possível de relacionar textos literários e historiográficos. Havia outras, claro. Mas o mestrado terminava ali.

Poucos meses depois, acrescentei às suas conclusões um breve artigo sobre um romance gêmeo, por assim dizer — e a semelhança encorajaria certo rumo de pesquisa. *En busca de Klingsor* fora escrito um ano antes de *Amphitryon*. Assim como Padilla, Jorge Volpi havia nascido no México em 1968. Eram amigos de longa data. Talvez viessem a ser lembrados como signatários do *Manifiesto Crack* — libelo que, em 96, rompera com a chamada literatura pós-mágica, aquela que simplificara a estética do boom latino-americano dos anos sessenta e setenta. Jovens e ainda promissores, eles se afastavam do referente latino-americano, suprimiam o paradigma dos realismos clássico e maravilhoso para tentar entender o século XX pelo princípio da incerteza e por meio da sucessão de narrativas da história.

O novo rumo de pesquisa se abria com a primeira das *leyes del movimiento narrativo* que Gustav Links, o matemático alemão que narrava *En busca de Klingsor*, expunha antes de iniciar seu texto: *toda narración ha sido escrita por un narrador* e nada seria mais falso

que a suposta objetividade dos romances e relatos em terceira pessoa. Baseado apenas em hipóteses, Links contava seu século, aquele vasto simulacro, aquela absurda série de projetos abortados, um imenso erro, tempo em que as convicções foram meias verdades e as afirmativas, demonstração de força e engano. Para deslindar essa história, o enredo entrelaçava fatos inventados e empíricos, intercalando capítulos em primeira e terceira pessoas, os quais descreviam tramas amorosas e também o Teorema de Gödel e a Teoria Quântica — formulações que haviam provado que todo sistema matemático, físico ou linguístico era incompleto, constituído de assertivas que não se podiam confirmar, constrangendo o cientista a admitir que alterava a realidade ao estudá-la, inviabilizando a descrição exata do mundo. *En busca de...* exibía, portanto, entremeada a dados fictícios, uma ampla pesquisa sobre a história da ciência e seus desdobramentos durante o nazismo. Volpi forçava uma leitura historiográfica ao forjar em seu livro algo como uma fundamentação documental, com testemunhos, cartas, formulários e manchetes de jornal. A alternância dos capítulos, porém, escrevia um romance cuja abordagem da história era mais problemática que a do realismo clássico. Na forma de narrar de Volpi estava aquilo que Links advertia: mesmo que se referissem ao mundo físico e subatômico, a Relatividade de Einstein e o Princípio da Incerteza de Heisenberg logo foram disseminados e tudo se tornou relativo e incerto.

Essas análises sugeriam uma reedição do texto sobre *Amphitryon* e confirmavam a trilha para um doutoramento. Padilla, na verdade, escrevera um romance perpassado por marcos históricos do século XX e pela inevitável impostura, um livro sobre o mal-estar do sujeito moderno, sobre o fim das transcendências, o imprevisível e o duvidoso. *Amphitryon* tinha pelos menos cinco narradores, entre os quais estava o próprio autor, Ignacio Padilla, todos à procura de imagens em que fixar suas vidas: nome próprio, filiação, pátria, fé, memória, essência. O enredo, no entanto, se desencadeava em revelações de falsidade: o cético, o sósia, a sombra, o bastardo, o falsário, o dublê, o *ghost-writer*. Desse modo, narradores e personagens viviam a ruptura do uno e inequívoco pela sucessão das narrativas. O passado se oferecia ao leitor do mesmo modo que aos historiadores, como uma dispersão de vestígios sobrepostos e rearranjados, uma sequência de relatos em cuja incompletude era impossível encontrar uma origem, uma explicação, uma verdade que não fosse retrospectiva e provisória. Mais que isso: agora me ficava mais claro que o mecanismo da história que Padilla tentara simular com seus narradores conflitantes não era sempiterno, não era qualquer: seguia as noções de uma historiografia bastante nova. O romancista não queria mimetizar a confiança com que os antigos abordavam os eventos pretéritos, mas representar a dúvida com que o historiador se via, hoje, obrigado a encontrá-los.

Será?

O que define um tempo? Problema das periodizações na crítica literária e na história da historiografia

O argumento de que *Amphitryon* simulava em sua arquitetura algo do saber histórico fora defendido perante a banca de mestrado. Pouco depois, sua parecença com *En busca de Klingsor* sugeria uma linha de pesquisa e centrava a questão na epistemologia novecentista da história e das ciências naturais. Bastaria, então, recolher outros livros similares, reforçar as afirmativas da dissertação e estendê-las até uma tese. O projeto de doutorado deixaria nítidos os laços entre esse realismo latino-americano contemporâneo e uma historiografia atual, inovadora, desassossegada pelo século XX. A guiar as análises das obras selecionadas estaria o esforço de encaixá-las no momento presente de uma imprecisa história dos paralelos entre literatura realista e historiografia. O que a sustentava era uma sequência de corolários bastante vagos, recolhidos aqui e ali em livros de críticos literários, historiógrafos e filósofos, talvez: os romancistas e historiadores do século XIX haviam arrogado a si mesmos o direito de escrever com onisciência; desde o início do XX, porém, as assertivas sobre a natureza e a experiência humana começaram a questionar a epistemologia positivista e, com ela, foram derruídas a verdade histórica absoluta e as formas do realismo clássico; a literatura dos novecentos se pusera, então, a criar modos fragmentados para referir um novo real também incerto e partido; respondendo a esses desafios, uma nova historiografia buscara fontes e maneiras de narrar que aproximassem sujeito e objeto; essa nova sensibilidade promovera, por sua vez, novos realismos.

Estava claro que não seria simples examinar a validade ou o alcance das vastas premissas desse esquema de corolários. Mas tal embaraço seria contornado caso a história de paralelos fosse apenas um breve prelúdio, quase despercebido e destacado da tese. Além disso, esse raciocínio questionável viria debaixo de longas análises sobre autores movidos por questões semelhantes, desde que todos eles fossem jovens e latino-americanos — o que me permitiria concentrar as leituras em um recorte restrito, escondendo, ainda que não muito bem, a fraqueza de meu repertório literário, delimitando minha área de estudo e, quem sabe, me abrindo portas específicas dentro do mundo acadêmico. A pesquisa, portanto, estudaria o realismo de certos escritores latino-americanos da nova geração e suas afinidades com a historiografia contemporânea, simbolizada, quando preciso, pelo paradigma indiciário do historiador italiano Carlo Ginzburg.

"certos escritores", "escritores certos".
Escolha do corpus como recorte da realidade

História e ficção: o novo realismo latino-americano

Esta pesquisa teria por objetivo provar que jovens escritores latino-americanos estavam transformando a estética realista ao escreverem narrativas abertas e multifocais, ao

Lá na frente: verbos afirmativos
cedem espaço ao hipotético

expressarem não a convicção e a onisciência que haviam sustentado os romancistas clássicos, mas incertezas e a ruptura do estatuto da verdade ficcional. Desse modo, eles comportavam em suas ficções as dúvidas e impossibilidades da escrita historiográfica do período. O projeto se justificaria pela incipiência de estudos mais amplos sobre essa nova geração e por sua visada comparativa com a historiografia.

A tese poderia começar mais ou menos assim: o protagonista de *En busca de Klingsor* diz que a história contada por sua amante soa coerente, mas não quer dizer que esteja correta, pois é apenas uma interpretação entre outras possíveis. Um dos narradores de *Amphitryon* diz que as testemunhas descreveram um crime com tal minúcia que tudo acabou adquirindo para ele um ar inverossímil. A correspondência, diria a tese, é significativa: para ambos, coesão e detalhes não bastam como verdade, e um relato que se impõe, que não se abre a desconfiças, não merece crédito. O real só pode ser abordado na dúvida, na crítica, na hipótese. Ao final de seus livros, Volpi e Padilla listam as fontes documentais e bibliográficas às quais recorreram, mas recusam a verdade absoluta; assumem o engano e, na bibliografia, revelam suas interpretações, seus itinerários de escrita. Entre a ficção e a história, escrevem para relativizar realismos e refletir um saber inexato sobre a realidade e o cosmos.

A partir daí, os tópicos da tese se sucederiam com exemplos similares, obras que, descrevendo fatos reiteradamente falsos e revistos, expunham ao leitor um mundo ficcional tão incerto quanto a realidade experimentada por cientistas e historiadores. Feita de análises comparadas, traços comuns, especificidades, leituras de comentaristas, certos conceitos teóricos e uma conclusão que tudo iria abranger e explicar, a tese afirmaria que o realismo desses jovens escritores latino-americanos simulava aquilo que a ciência e a história do século XX foram constrangidas a assumir: a provisoriedade de suas assertivas, a visão parcial e errática do universo, o conhecimento feito de interpretação, hipotético e potencialmente imaginativo.

Talvez houvesse aí um doutorado. Mas as leituras seguintes, necessárias para dar corpo à tese, foram menos animadoras. Os livros se centravam em temas parecidos, também eram compostos por dúvidas, tinham estruturas igualmente fragmentadas e por vezes abertas, mas algo faltava à pesquisa. Ou se repetia de modo suspeito. No primeiro parágrafo de *Espiral de artillería*, de 2003, Ignacio Padilla punha seu narrador a afirmar que mentira para convencer os outros de sua inocência. Nada se sabe ao certo, o passado é inapreensível, talvez o protagonista seja um delator vivendo dias abjetos sob um regime comunista, está preso em um cárcere que depois parece um sanatório, escreve em tom confessional para jurar e remir sua infâmia.

Adorno de "Posição do narrador"

Lá na frente, toda uma nova ideia sobre os itinerários

conceitos certos - recorre

certas obras certas - algo de falso no recortar o real e defini-lo

Padilla reproduzia, com menor inventividade, os temas de seu romance precedente: o vilão que se declara um herói desonrado, as pistas reveladas por revisões nos capítulos seguintes, a comprovação da verdade pela mentira, a lembrança de vidas falsas, o uso político da memória, mito fundador, história oficial, monumentos, versões de fatos, narrador inseguro, veredas possíveis, significar do acaso, discurso, engano, passado obscuro, Ginzburg — e mais outras palavras que fui escrevendo à margem do livro e que demarcaram trechos para a escrita de uma tese, anotações que iam rareando junto com o entusiasmo, porém.

Tanto que, nas bordas de *La gruta del toscano*, de 2006 e lido logo nos dias seguintes, ficaram somente: engano, versões sobrepostas, mentiras assumidas, narrador furtivo, impostura nos relatos, testemunho de identidades falsas, narrador-historiador que se denuncia no texto, possível verdade apenas na crítica e na dúvida. Padilla reeditava, com menos vigor ainda, personagens e enredos dos romances anteriores — e minhas leituras foram se repetindo tanto quanto as tramas, encaixadas em torno de uma tese possível e cada vez mais desvalida.

Agora era um romance sobre espeleologia e a descoberta de uma gruta no Himalaia em cuja entrada se inscreviam versos de Dante, sobre trágicas expedições naquele abismo que seria o próprio inferno, sobre uma sequência de relatos contados por espeleólogos e jornalistas, pelo Estado e por um contumaz investigador contemporâneo. Para mim, continuava sendo, contudo, a obra de um jovem escritor latino-americano sobre a desconstrução do discurso testemunhal e histórico.

As mesmas coisas poderiam ser ditas sobre *El fin de la locura*, publicado por Jorge Volpi em 2003, constituído por múltiplas narrações, diários, monólogos e artigos de jornais, repleto de fatos e personagens empíricos. Um psicanalista mexicano que acorda em Paris durante o maio de 68 e volta para o México com a queda do muro de Berlim, que vive, fala e se encontra com Jacques Lacan, Louis Althusser, Roland Barthes, Michel Foucault, Fidel Castro, Salvador Allende, Octavio Paz, Julio Cortázar e o subcomandante Marcos. Mais uma ampla pesquisa articulada de forma ficcional, agora sobre psicanálise e ideologias do século XX — a loucura do título. Um livro bom, inteligente, talvez irrelevante: a promessa dos escritores do *Manifiesto Crack* se diluía devagar, eles pareciam cada vez mais apagados, ausentes dos prêmios literários, não traduzidos. Perdiam seu pouco público. Outros jovens autores latino-americanos estavam mais prósperos e poderiam sustentar a pesquisa: mesmo com um narrador onisciente, Alan Pauls explorava o tema da memória em *O pasado*; já Rodrigo Fresán fazia de *Jardines de Kensington* um ensaio sobre a literatura infantil, apinhando seu romance com referências ao mundo pop e notas de rodapé, com invenção e bibliografia — e uma tese poderia se realizar aí,

talvez forçando interpretações, talvez reiterando leituras, sem dúvida selecionando obras certas. Mas agora os estudos já minavam seus próprios objetos. Porque eram parecidos demais, porque eram díspares, porque ninguém os lia mesmo, porque talvez houvesse outro mundo. Enfim. Era tarde e desisti.

O tempo passou. Os livros comprados para aquela disciplina de pós-graduação ficavam na estante. Os jornais liam grandes autores e falavam em biografias, memórias e experimentos literários. Um amigo nos chamou para comemorar a defesa de sua dissertação de mestrado. Conversamos sobre suas leituras. Orhan Pamuk era aquele escritor turco agora meio famoso. Voltei para casa com uma sugestão.

As resenhas qualificavam *O livro negro* como romance policial, ou exercício de narrativa pós-moderna, ou drama sobre as relações entre Ocidente e Oriente que tinha Istambul como protagonista. A história de amor do advogado Galip por Rüya, sua prima e esposa que desaparecera misteriosamente junto com o meio-irmão Celâl, ilustre cronista do *Milliyet* e também primo de Galip, era o primeiro passo de uma longa busca de Orhan Pamuk, 57 à época, pelas ruas de sua cidade natal. Nas mais de quinhentas páginas do volume, o romancista prêmio Nobel de 2006 descrevia com lirismo e perfeição os bairros da antiga Constantinopla, sempre à procura de Rüya, de Celâl e dos traços distintivos da identidade turca, todos escondidos sob camadas sobrepostas da história, entre o império otomano e o legado de Kemal Atatürk, o islamismo e a ocidentalização, os pobres e os ricos, o antigo e o contemporâneo, o sonho e a realidade.

De fato. Quando fui anotar algumas coisas sobre o romance, já com as formas e rigores de um possível artigo acadêmico, tive de acatar esses juízos das resenhas. No livro, Pamuk alterna crônicas e capítulos, inserindo textos dentro do texto e revelando a presença do autor na obra — aquilo que as *reviews* definiam como procedimentos já triviais de um *postmodern twist*. Nas crônicas, Celâl escreve sobre o cotidiano no edifício construído e habitado pela família, pensa em sua “estranha promiscuidade e falta de espaço” e fala de Istambul e de si em colunas intituladas “O dia em que o Bósforo secou”, “A loja de Alâaddin”, “O escuro poço de ventilação”, “Em que a história atravessa o espelho” e “Preciso ser eu mesmo”. Nos capítulos de enredo, um narrador em terceira pessoa conta os dias de Galip, que, sozinho e convertido em uma espécie de detetive amador, passa o livro todo querendo ser um outro e tentando pensar como Celâl, pois acredita que só assim irá perceber os sentidos ocultos em seus textos e encontrar Rüya. Para tanto, Galip decide viver no apartamento do primo, usar suas roupas, ler suas anotações, achar que encontra pistas em tudo. Um romance sobre a natureza das narrativas e a construção identitária a partir da história, ela própria tirada de dentro de outras histórias.

Nessa dinâmica não se pode saber quais relatos são verdadeiros e quais são fictícios. Celâl fala e não fala a verdade — assim como o narrador. Em dado momento, Galip vai até a redação do *Milliyet* e conversa com um colega de seu primo, que lhe pergunta sobre fatos descritos nas crônicas. O protagonista confirma e nega que seja inventado um episódio real no romance: “É mentira, mas também aconteceu”. De outro, diz, “A mesma coisa: verdade e mentira”. Todo o livro se dá nessa espécie de jogo em que, opostas, história e lenda, pessoas e personagens saem umas das outras e trazem consigo os predicados de seus inversos — uma chave de leitura que é ofertada pelos próprios textos de Celâl:

Como o jornalista verdadeiro em quem se baseava, o velho cronista da história também tinha um gato tigrado. E sofria muito quando se via ironizado numa crônica de jornal. O velho jornalista da crônica tirada da história do velho jornalista também sentia vontade de morrer quando via no jornal os nomes de Proust e Albertine. E, na história tirada da história tirada da história, os Prousts, as Albertines e os velhos jornalistas que se repetiam infinitamente uns aos outros — num poço sem fundo de histórias dentro de histórias dentro de histórias — vinham atormentar os pesadelos das últimas noites infelizes da vida do velho jornalista.¹

Por conta dessas sobreposições de narrativas, Galip pensa habitar um mundo que Celâl imaginou, pois o cronista descreve uma vida que é dele e de todos os leitores — os turcos, seus hábitos, rostos e gestos, ameaçados por tudo que vem do estrangeiro: os manequins das vitrines que sonham com a Europa onde vivem seus originais, os heróis infalíveis dos livros de detetive traduzidos que Rüya lê de madrugada e que Galip mais tarde se vê constrangido a copiar.

Constrangido porque, assim como o turco tenta e não tenta ser europeu, Galip é e não é um investigador. Ele quer ser outro, sente que é personagem de um outro e tem de resolver um mistério, mas menospreza os romances policiais por seu esquematismo.

Galip dissera certa vez a Rüya que só teria vontade de ler um livro policial em que nem mesmo o autor soubesse quem era o assassino. Assim, os personagens e as coisas não seriam mais obrigados a mentir, em meio a pistas falsas e falsos indícios, pela vontade do autor, que, por sua vez, saberia de tudo; poderiam ocupar seu lugar no livro imitando o que eram na vida real, deixando de ser fantasmas imaginados pelo escritor. Mas Rüya, que entendia muito mais que Galip de livros policiais, perguntou-lhe que limite teria toda aquela abundância de detalhes. Porque cada pormenor de um livro policial está sempre a serviço de alguma coisa.²

Para Rüya, seus romances de detetive precisam ser limitados para que tenham ordem e sentido. Galip, por sua vez, julga que esse ordenamento literário do mundo é inverossímil. A divergência marca as reflexões de Pamuk sobre o gênero policial, constantes ao longo de todo o enredo.

¹ PAMUK, Orhan. *O livro negro*. Tradução: Sergio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008 [original 1990], pág. 207.

² *O livro negro*, pág. 64.

Em algum ponto dessas novas procuras baldadas, quando se via tendo nas mãos a caixa vazia de um par de óculos escuros havia muito perdido ou às voltas com as memórias despertadas pela fivela de um dos velhos cintos de Rüya, ele [Galip] entendia como tudo aquilo era em vão e sem sentido (e como eram implausíveis os detetives de todos aqueles livros, para não falar dos autores compassivos que sussurravam pistas oportunas nos ouvidos dos heróis), e então devolvia o objeto que tinha nas mãos ao seu lugar de origem — com uma precisão meticulosa, com o cuidado do pesquisador que elabora o inventário de um museu — e voltava para a cozinha a passos de sonâmbulo.³

Galip rejeita a verossimilhança dos romances policiais porque no mundo em que vive não existem pistas indubitáveis e nenhum autor lhe garante nada enquanto ele procura onde buscar evidências. Só que seu mundo é o livro que Pamuk cria e deliberadamente atulha de sinais enganosos: as coisas acumuladas nos tempos sobrepostos da cidade são tantas que impossibilitam a decifração. Se o ficcional assegura ao detetive a ordem necessária à sua vida e se a realidade é caótica, repleta de informações inúteis e rastros que não levam a qualquer enigma, então o universo de Galip, inventado por Pamuk, está mais próximo ao real empírico, onde vive o escritor turco. A Istambul de *O livro negro* não é um cenário ou mero personagem da trama — elementos circunscritos por uma obra fechada. Ao contrário: com enumerações infintas e acúmulos de tempos, o livro e a cidade se referem de um modo mais complexo, tentando superar os esquemas narrativos e as lógicas internas daquele gênero que garante correspondências diretas entre segredo, pista e revelação. É como se Pamuk quisesse escrever uma cidade e um romance ilimitados, para além desses contornos ficcionais, com mistérios que não se resolvem porque são originários, humanos, de verdade.

Então *O livro negro* é e não é um policial. Galip investiga sinais, segredos e simetrias nas ruas, nos objetos e nas crônicas, mas tudo o confunde porque são infinitos os signos da cidade e do enredo. As camadas de histórias embarçam o real e o ilusório. Os relatos dentro dos relatos surgem também como histórias que se repetem: casos de primos que se casam, de maridos traídos, de leitores desorientados, de pessoas imaginando ser outras — constantes de uma tradição narrativa. Essas reiterações de imagens, argumentos e cenas comprimem o tempo, revelam as permanências da história e firmam a identidade de um povo que está sempre à espera de um dia ter outra vida. O olho do homem que se quer ser, o jogo de xadrez, o invisível, o espelho, o gêmeo, o sonho, o crime, o amor e os sentimentos, tudo isso vem dos romances e do cinema estrangeiros, dos hábitos e das conversas dos turcos antigos. Memória coletiva e imaginário. As gentes pensam os mitos e mitos que pensam as gentes.

³ *O livro negro*, pág. 66.

É uma coisa que aprendemos com as lendas, os contos populares, as memórias e os jornais; em suma, com a literatura. Mesmo o mais elementar dos crimes é sempre uma imitação inconsciente, uma cópia da literatura, muito embora seu autor não precise saber disso. E se eu escrevesse um artigo a esse respeito?⁴

As colunas de Celâl falam da dor de ser o que se é e da necessidade de se tornar si mesmo enquanto Galip esconde da família o sumiço de Rüya, inventa e encena que está com ela, cria um futuro hipotético: acaba querendo ser outra pessoa também no tempo, nesse porvir imaginário que já não vai acontecer — como veredas borgeanas. Sozinho no apartamento, tentando desvendar Celâl através de seus textos, Galip aos poucos descobre que o papel que lhe cabe não é o de personagem das tramas investigativas, mas de narrador. Então ele assina três crônicas com o nome de Celâl. A primeira começaria com as palavras “Olhei-me no espelho e li meu rosto”. A segunda, com a frase “Vi num sonho que eu me transformava na pessoa que sempre tinha querido ser”. O capítulo seguinte do livro de Pamuk se chama “Parece que o herói era eu” e começa:

Olhei-me no espelho e li meu rosto (...). Leitor, meu caro leitor, você já adivinhou que estou falando da jovem prima que mora debaixo do mesmo teto que eu: enquanto lê estas linhas, tente pôr-se no meu lugar e preste muita atenção nos sinais que lhe forneço, pois quando falo de mim sei que é de você que falo e, quando conto sua história, são minhas lembranças que eu relato (...). O herói tão triste e engenhoso do livro que você estava lendo era eu; era eu o viajante (...). O detetive experimentado que, protegido pelo autor, sempre encontra vestígios de veneno no cinzeiro, era eu (...). Você virava as páginas, impaciente e intrigada (...). Se fosse eu, o herói do seu livro, você se apaixonaria por mim?⁵

O autor que se desdobra em outra pessoa do discurso torna a dificultar a decifração, pois Galip vai recontando, reeditando e é assim que, narrador das crônicas e também dos capítulos, relata sua infância e juventude na cidade e no edifício onde morou com a prima que viria a ser sua esposa. Agora compreende que o único modo de se haver com os mistérios de Istambul e da própria vida é contar histórias, que só pode ser ele mesmo quando conta histórias.

Foi só quatro horas mais tarde, quando voltou ao edifício Cidade dos Corações, que percebeu que havia uma diferença entre as duas vezes que dissera aquela frase. Segundo calculou, da primeira vez que contou a história do príncipe, Celâl ainda estava vivo; da segunda, seu cadáver coberto de jornais estava estendido na calçada, em frente à delegacia de polícia de Teşvikiye, logo adiante da loja de Alâaddin. Quando contava a história pela segunda vez, enfatizou os pontos que deixara de perceber da primeira vez. E acabara compreendendo que podia ser um outro homem cada vez que repetia sua história. E quase chegara a declarar: Se lhes conto a história desse príncipe, é para me transformar em mim mesmo, como ele.⁶

⁴ *O livro negro*, pág. 282.

⁵ *O livro negro*, págs. 383 e 384.

⁶ *O livro negro*, pág. 474.

No romance de Pamuk, um personagem assume a obra de outro. O cronista é assassinado. Um golpe militar ocorre no verão seguinte. O *Milliyet* publica a crônica “Volte para casa!”. Alâaddin encontra Rüya morta entre as bonecas de sua loja. E o narrador aparece com seu *postmodern twist*:

Leitor, ó meu leitor, tendo chegado a este ponto do meu livro, este livro onde tentei desde o início — talvez nem sempre com sucesso — manter o narrador separado do personagem e as crônicas de jornal separadas das páginas em que a narrativa progride (...) peço sua permissão para intervir uma única vez antes de enviar estas linhas para a composição (...). E melhor ainda seria, penso eu, pedir ao impressor que cobrisse todas as páginas que se seguem com uma camada de tinta negra. Para que você mesmo pudesse imaginar aqui, segundo sua própria fantasia, aquilo que minha prosa não tem como lhe dizer.⁷

Galip localiza nas páginas seguintes o apartamento onde Rüya e Celâl estiveram escondidos e inventa uma explicação para o tio, pai dos assassinados, dizendo que o cronista estava perdendo as lembranças e por isso se encontrava com o casal para lhes ditar histórias. É com essa matéria imaginada que o herói vai escrever daqui em diante.

Você terá sem dúvida notado, pelo meu estilo, que sou eu que retomei a narrativa da história. Assim como as castanheiras recuperam aos poucos sua folhagem, também eu comecei a mudar lentamente: o homem mergulhado no luto e na dor transformava-se aos poucos num homem enfurecido.⁸

Novo eu, Galip se lança a investigar os assassinatos, sobre os quais surge todo tipo de conjecturas e segredos: facções políticas que acusam conluíus internacionais, denúncias anônimas que delatam torturas, leitores traídos que confessam ciladas, desafetos que incriminam amigos. Ao invés do encaixe das pistas e do raciocínio certo, como no capítulo final dos romances policiais de Rüya, rastros falsos e teorias implausíveis, nenhuma dedução efetiva. A literatura é o único consolo.

Hoje, tudo que me resta de Rüya são somente palavras, estas páginas negras, sombrias e desoladas. Às vezes, quando me ocorre pensar numa das histórias que elas contam, eu me lembro de uma outra história em que o personagem descobre que o único meio de transformar-se em si mesmo é primeiro ser um outro, ou então perder-se nas histórias contadas por um outro; e essas histórias, que tentei reunir lado a lado num livro negro, me comovem quando me lembram uma outra história, e depois mais outra, exatamente como o que acontece em nossa memória ou nas histórias de amor dos contos da minha terra, que se encaixam umas nas outras (...) e a cada história mergulho com mais prazer ainda no meu novo trabalho, que não consiste em inventar novas histórias, mas em reescrever histórias muito antigas que nos contamos há muitos séculos, e reuni-las no livro tão negro cuja última cena me preparo para escrever. Nela, Galip escreve a última crônica de Celâl que, a bem da verdade, já não interessa a quase mais ninguém. Perto

⁷ O livro negro, pág. 502.

⁸ O livro negro, pág. 510.

do amanhecer, ele pensa em Rüya e, sofrendo, levanta-se da sua mesa, contempla Istambul que desperta ainda no escuro. Eu penso em Rüya, levanto-me da minha mesa e contemplo Istambul mergulhada no escuro. Pensamos em Rüya, contemplamos a cidade ainda mergulhada no escuro; e somos invadidos pela comoção, pela tristeza, que toma conta de mim quando à deriva entre o sono e a vigília, imagino ter reencontrado em plena noite algum vestígio de Rüya na colcha quadriculada de azul e branco.⁹

É como se o personagem que vivia os capítulos e tentava decifrar as crônicas fosse tomando a autoria destas e depois se confundindo com o autor daqueles, para em seguida assumir a escrita do livro e, por fim, se identificar com o leitor. Personagem, narrador, escritor, leitor, de novo o personagem. Histórias que se vão vivendo, escrevendo, lendo, vivendo novamente.

Lia e relia que Galip desconfiava dos heróis de romances policiais. Que se aborrecia com essas figuras capazes de descobrir pistas inesgotáveis, convencidas de que o final da história sempre revela todo segredo. Fiquei com a impressão de que minha leitura quase que se limitara a acreditar nas deduções infalíveis que as resenhas arrancavam de *O livro negro*, a presumir que bastava ler uma interpretação e juntá-la a outra para chegar ao sentido. Talvez devesse, tanto quanto possível, evitar os comentaristas antes de ler o romance.

A cena que inicia *Neve*, próximo livro de Pamuk, mostra um homem pensando em versos sobre o silêncio da nevasca enquanto viaja de ônibus. O narrador aproveita “essa calmaria para sussurrar alguns dados biográficos”: o nome do poeta, Kerim Alakuşoğlu, dito Ka, sua personalidade e seu exílio na Alemanha. “Mas não quero enganá-los”, diz quem narra, “sou um velho amigo de Ka e começo esta história sabendo tudo o que vai acontecer com ele em Kars.”¹⁰ Logo se conta que o poeta teve de retornar à terra natal para o enterro da mãe em Istambul, mas decidiu ir também a essa cidade do interior, onde vai se dizer jornalista e, sob pretexto de cobrir as eleições municipais, investigar a recente onda de suicídios de moças — além de, com essas desculpas, rever Ipek, sua paixão de juventude.

Cada capítulo de *Neve* relata uma conversa de Ka com um personagem que representa um movimento político ou religioso, transformando o romance em uma espécie de folheto explicativo — quase irônico — que mostra ex-comunistas, islâmicos radicais ou moderados, jovens curdos, policiais, agentes do Serviço Secreto, defensores do fascismo nacional, militares conjurados, um suposto líder terrorista e as “feministas islâmicas”, que se recusam a tirar o véu, causa aparente da série de suicídios. Essa confusão geral e a nevasca que fecha as estradas de acesso à cidade precipitam um golpe farsesco: durante uma peça de teatro, um ator mambembe

⁹ *O livro negro*, pág. 522.

¹⁰ PAMUK, Orhan. *Neve*. Tradução: Luciano Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2007 [original 2002], pág. 13.

toma o poder municipal, supostamente com apoio dos militares e contra islâmicos, esquerdistas e curdos. Ka se vê enredado por intrincadas tramas políticas, em meio a uma sequência de conspirações dentro de conspirações.

A narrativa em terceira pessoa com foco no protagonista se interrompe em diversas passagens, sempre que o narrador alude à sua visita a Kars, quando procurou conhecer a cidade e conversar com as testemunhas daquela revolução encenada.

Quando fui a Kars anos depois, fiz uma visita ao que restara do Teatro Nacional. Metade do edifício fora demolida; a outra metade fora transformada num depósito de produtos Arçelik. O proprietário, Muhtar bei, me serviu de guia; e me parece que foi para esquivar-se de minhas perguntas sobre a noite do espetáculo e o terror que se seguiu que ele me contou que Kars testemunhara uma interminável série de massacres e assassinatos que remontavam à época dos armênios. Se eu quisesse dar uma boa alegria ao povo de Kars, o melhor que tinha a fazer era, de volta a Istambul, ignorar as manchas do passado da cidade e escrever sobre o ar puro e sobre a generosidade de seus habitantes.¹¹

As pesquisas e entrevistas de quem narra incluem a fase alemã do poeta: “Quatro anos depois da visita de Ka a Kars e quarenta e dois dias depois de sua morte, fui visitar o pequeno apartamento em Frankfurt no qual ele passara os oito últimos anos de sua vida.”¹² Seu contato na cidade é o jovem turco-alemão Tarkut Ölçün, entusiasta de literatura que dera a notícia à família de Ka e cuidara dos tramites burocráticos. Tarkut chama o narrador de Orhan bei e lhe promete contar tudo o que sabe. Em sua última carta da Alemanha, diz Orhan a Tarkut, o amigo lhe garantiu ter completado um novo livro, após quatro anos de trabalho duro. O título era *Neve*, e as poesias se baseavam nas recordações de infância que lhe surgiram em flashes durante sua estada em Kars. Tarkut e Orhan procuram em vão o caderno verde onde estariam os poemas.

Dominado por uma paixão de museólogo, e vendo que aquela era minha última chance, fui recolhendo quase todo o resto: e quase tudo tinha o seu valor, das meias sujas aos lenços (nunca usados), das colheres da cozinha aos maços de cigarro vazios do cesto de lixo. Em nossos últimos encontros em Istambul, Ka perguntara-me sobre meus planos de escrever um novo romance, e eu lhe falei de *O Museu da Inocência*, sobre o qual não falara com ninguém.¹³

Orhan volta ao quarto de hotel e começa a analisar os pertences de Ka. Lê os cadernos em que o amigo escrevera sobre os poemas que lhe vieram em Kars e se pergunta por que o poeta jamais mencionava o caso de amor e os terrores que testemunhara. Encontra a resposta quando abre uma pasta e quarenta cartas caem em seu colo: todas dirigidas a Ipek e nenhuma enviada, todas começando exatamente da mesma forma e depois prosseguindo com “a descrição de uma

¹¹ *Neve*, pág. 189.

¹² *Neve*, pág. 289.

¹³ *Neve*, pág. 298.

experiência diferente em Kars, a cada vez acrescentando mais um detalhe doloroso sobre seu caso com Ipek”. Orhan conta como passou a noite no hotel a espalhar todos os pertences de Ka pelo quarto, sem entender por que ele fingira trocar cartas com Ipek se jamais lhe remetera uma única linha.

Nesse ponto, talvez, chegamos ao coração de nossa história. Até que ponto podemos saber sobre o amor e a dor do coração de outra pessoa? Até que ponto podemos esperar entender aqueles que viveram uma angústia mais profunda, uma perda maior e desilusões mais esmagadoras que aquelas sofridas por nós próprios? (...) E o mesmo acontece quando o romancista Orhan examina os cantos escuros da vida difícil e dolorosa de seu amigo poeta: o quanto ele pode ver de fato?¹⁴

O narrador que começara a história dizendo saber tudo o que iria acontecer com Ka em Kars agora já se identificava com o escritor Orhan e se dizia inseguro, incerto quanto à sua capacidade de ver e contar. Mesmo assim, continuava seu relato, descrevendo como, no jantar oferecido pelo prefeito de Kars em sua homenagem, conhecera Ipek.

Naquele jantar, em que a vi pela primeira vez, devo confessar ter ficado atordoado, deslumbrado e com profundo ciúme. E quando aquela paixão me dominou, os poemas perdidos de meu querido amigo, cujo mistério tentara elucidar, assumiram um caráter totalmente diferente. Foi naquele momento assombroso que devo ter resolvido escrever o livro que você tem em mãos agora, mas na ocasião minha alma não se deu conta dessa decisão.¹⁵

Ainda durante o evento, o narrador, romancista conhecido, explica o projeto de biografar Ka e seus poemas; mas ouve uma advertência dos comensais: na verdade, ele acabaria escrevendo também sobre Kars e seus habitantes. Um deles, Fazil, avisa que não quer ser colocado no livro, porque o autor não o conhece e, mesmo se viesse a conhecer e descrevê-lo tal como era, os leitores ocidentais não seriam capazes de ver sua vida. Ele só aceitaria estar no romance se Orhan o deixasse falar diretamente com seus leitores, embora ainda não soubesse o que dizer.

Assim, o encontro com Ipek, a objeção de Fazil, toda a eventualidade daquela noite vai mudar os rumos da pesquisa que Orhan fora empreender ali em Kars, redefinindo sua escrita. Dias depois, Orhan está de partida. Falta pouco para o livro acabar.

Os flocos de neve, que agora caíam muito lentamente, pareciam suspensos no céu, e só voltamos a falar quando chegamos à estação de trem. O belo edifício de pedra, uma estrutura dos primeiros tempos da República que mencionei em *O livro negro*, desaparecera, tendo sido substituído por uma monstruosidade de concreto (...). Temendo ficar olhando demais os belos olhos da mulher de Fazil, voltei-me para ele e perguntei-lhe se agora ele sabia o que queria dizer aos meus leitores, caso algum dia eu escrevesse um romance ambientado em Kars.

“Nada”, disse ele em tom decidido.

¹⁴ Neve, pág. 298 e 299.

¹⁵ Neve, pág. 389.

Ao ver meu desapontamento, ele voltou atrás. “Pensei numa coisa, mas talvez você não goste”, disse ele. “Se você escrever um livro ambientado em Kars e me colocar nele, gostaria que dissesse a seus leitores que não acreditem em nada do que disser sobre mim, em nada do que disser sobre qualquer um de nós. Ninguém poderia nos entender de tão longe.”

“Mas ninguém acredita dessa forma naquilo que lê num romance”, disse eu.

“Ah, sim, eles acreditam”, exclamou ele. “Nem que seja para verem a si mesmos como sábios, superiores e humanistas, eles precisam imaginar que somos doces e engraçados, e convencer-se de que simpatizam com nosso jeito de ser e até nos amam. Mas se você colocar exatamente como eu disse, isso dará aos seus leitores uma pequena margem para dúvidas.”

Eu lhe prometi colocar o que ele disse em meu romance.¹⁶

As resenhas nunca deixavam de cumprir a tarefa de prestar o seguinte esclarecimento: Ka era o protagonista; Kars, a cidade; e *Kar*, neve em turco. Em meio a apresentações e resumos do enredo, elas quase sempre destacavam a correspondência entre o poeta turco alheio à política que se exilara na Alemanha e o romancista “imaginativo” que escrevera *Neve*. Isso porque, mesmo associado a nomes como Jorge Luis Borges e Italo Calvino e tido como escritor “alegórico”, Orhan Pamuk, a exemplo de Ka, também se vira envolvido em uma trama política: a ruidosa polêmica que se instalara desde que ele sofrera um processo devido a suas declarações a respeito do genocídio de armênios durante a Primeira Guerra Mundial, assunto tabu na Turquia. Se Orhan, o narrador de *Neve*, comparava Ka a Salman Rushdie, os críticos comparavam os dois ao autor de *Neve*, Pamuk. Já na parte do contexto histórico, as resenhas localizavam o país entre dois mundos, tanto na geografia quanto na cultura, e discorriam sobre a fundação da República pelo general Mustafa Kemal, o Atatürk, “pai dos turcos”, e o consequente veto às escolas religiosas, aos turbantes e a outros símbolos do império otomano — uma ocidentalização imposta pelo Estado laico e autoritário que gerara ressentimentos e controvérsias entre fundamentalistas islâmicos, nacionalistas radicais, separatistas curdos e outras segmentações do cenário atual. O lenço, proibido, se tornara símbolo do “Islã político” e, por causa dos suicídios de jovens muçulmanas, tema central de *Neve*. O romance era a mais recente e realista tentativa de um suposto projeto de longa data de Pamuk: narrar seu país. Tratava-se, portanto, de uma obra de ficção e também de jornalismo, encerrava uma das resenhas. Talvez devesse evitar os comentaristas antes e mesmo depois.

Dirigidas, reiteradas, de qualquer maneira as leituras desses livros oriundos de um país periférico e tão marcados pelo tema identitário, cheios de histórias dentro de histórias e com os ditos volteios pós-modernos, reeditavam, mais uma vez, as questões perseguidas desde os estudos sobre *Amphitryon* e um realismo supostamente inovador. *O livro negro* opunha seu

¹⁶ *Neve*, pág. 481.

protagonista e trama àqueles dos romances policiais: Galip ficava aborrecido ao se ver imitando os heróis que Rüya lia de madrugada, habitantes de um universo mais moderado que os autores nunca sobrecarregavam com signos além da conta. Pamuk escrevera um policial não policial, ou pelo menos um que discutia com o gênero e, no limite, rechaçava um artifício da literatura realista clássica, aquele de recortar um mundo e descrevê-lo com absoluta confiança. Além disso, havia o tal twist pós-moderno, colocando em cima das histórias sobrepostas mais uma instância de ficcionalidade. *O livro* estabelecia, portanto, uma relação mais complicada com o real, pois questionava aquele mundo de romance sempre organizado, finito e descritível, enquanto a realidade que Pamuk quisera escrever para Galip era mais próxima à experiência empírica, caótica, de narrativas infindas, compreendida só na dúvida e na hipótese.

Já em *Neve* tudo se passava, de início, como em um romance bastante convencional, relatado por um narrador onisciente que tinha certeza do que iria acontecer, remontava os cenários com segurança e conduzia a trama para o *telos*. Ao longo do enredo, porém, a narrativa em terceira pessoa ia se interrompendo aqui ou ali e principalmente quando o narrador explicava seu percurso de leituras e entrevistas: ele tinha os diários de Ka e conhecia as circunstâncias de escrita dos poemas, embora não os pudesse ler, sumidos com o caderno verde; havia conversado com muitas testemunhas e descrevia detalhadamente, mas se perguntava até que ponto podia saber sobre o amor e a dor do coração de outra pessoa, quanto conseguia ver da vida do amigo — fatos e anseios que Orhan já não se julgava capaz de revelar em seu relato biográfico. Nas primeiras páginas tudo parecia sabido e consumado. Depois ia se dizendo que restava uma zona obscura. Nos últimos parágrafos os personagens resistiam à ficcionalização e enfrentavam o autor. As adversativas entre o início e o fim — entre um romancista tradicional e outro pós-moderno, talvez se possa dizer — ganhavam força, até culminarem na divergência última: o romance está escrito pelo autor, mas os personagens pedem que não se acredite nele.

Mais que isso: o *postmodern twist* de *O livro negro* dava mais um giro em *Neve*, onde o narrador que aos poucos se colocava como personagem e assumia a escrita era chamado de Orhan e conhecido pela publicação de um romance cujo título era *O livro negro*, onde o personagem aos poucos se colocava como narrador e assumia a escrita das crônicas e desse livro de páginas negras, de onde histórias saíam de dentro de outras, desde o fundo do Bósforo e do escuro poço de ventilação e da inapreensível confluência de tempos de Istambul e de seus narradores antigos — e o tempo corria e minhas leituras ainda acreditavam ver artifícios literários a simular ou pelo menos se aproximar do entendimento que a disciplina história tinha de si mesma no presente: na verdade, aquela incerteza diante do real e da representação, vivida pela epistemologia do século XX e figurada por aquele novo realismo latino-americano,

também aparecia na forma como *O livro negro* censurava o realismo ordenado, circunscrito e, por isso, inverossímil, no volteio pós-moderno com que *Neve* punha Orhan no texto, abrindo margem para dúvidas quanto a seu próprio poder de referir. Também aqui o efeito de veracidade vinha da sensação de desconcerto e suspeita partilhada no contemporâneo. Agora o leitor jamais acessava o núcleo do segredo, como era esperado nos romances e na historiografia tradicional; quem lia apenas acompanhava a dinâmica de verdades parciais e transitórias.

projetos transitórios

Era mais um caminho de pesquisa. Com Ignacio Padilla e Jorge Volpi começara uma reflexão sobre romances realistas que rompiam com a literatura mágica e clássica, que já não se abrigavam sob o exotismo latino-americano e tampouco na confiança das assertivas sobre o mundo e o passado. Os livros de Orhan Pamuk corroboravam a tendência contemporânea, talvez periférica, de refletir com obras ficcionais sobre a própria capacidade de conhecer e contar: o traço comum a esses romancistas era a vontade de refutar convenções de verossimilhança já exauridas ou até substituí-las por outras, talvez inovadoras, ou pelo menos renovadas, ciosas das suspeitas quanto à compreensão plena dos acontecimentos — o desassossego do entreguerras, as ideologias do XX, o sumiço de Rüya, os dias de Ka em Kars.

o que há de novo nisso?
E Borges? E tantos outros?

Um novo projeto de pesquisa poderia trazer Pamuk para dentro daquela ideia de relacionar a suspeita que caracterizava esses romances à postura geral do conhecimento no último século. Ou poderia estudar como a origem periférica desses escritores radicalizava o questionamento das identidades por meio das versões sucessivas da história, o que induzia à recusa das sentenças do realismo clássico. Melhor: a pesquisa deveria se ater apenas a comparações factíveis e descartar o tema identitário e os esquematismos mais vastos. Bastaria, então, analisar outros romances de Pamuk, reescrever os textos sobre os jovens autores latino-americanos e demonstrar como seus procedimentos narrativos simulavam a percepção do saber histórico em seu estágio mais recente. Esse novo projeto iria deixar nítidos os laços entre uma historiografia inovadora e esse realismo periférico contemporâneo. Deveria encaixar certas leituras de Pamuk, Padilla, Volpi, Pauls e Fresán e mais outros a um penúltimo capítulo, dedicado à teoria da história. E, por fim, amarraria todas as pontas soltas em uma conclusão.

Nova História?

Mas, a bem da verdade, o critério do país periférico poderia incluir escritores como V.S. Naipaul e J.M. Coetzee, por exemplo, e seria risível dizer que estas eram figuras à margem da cena literária. O mesmo se aplicava a Orhan Pamuk. Também parecia cada vez menos natural unir em um texto romancistas laureados com outros bem mais jovens e menos conhecidos. Seria difícil justificar comparações diretas com os latino-americanos, agora distantes e talvez prescindíveis. O projeto de pesquisa, então, poderia se contentar em transferir para as análises

sobre Pamuk boa parte das interpretações suscitadas por aquelas leituras anteriores. Seria um doutorado sobre o escritor turco.

Pistas de um certo realismo: história e suspeita em Orhan Pamuk

Esta pesquisa teria por objetivo demonstrar como Orhan Pamuk transformava a estética realista com romances abertos e multifocais e pós-modernos, repletos de sucessões de narrativas e narradores que exprimiam a ruptura do estatuto da verdade ficcional e as incertezas próprias do contemporâneo. Desse modo, o escritor turco comportava em suas ficções as dúvidas e limites da escrita historiográfica hodierna. O projeto se justificaria pela inexistência de estudos sobre o autor e por sua visada comparativa com a historiografia.

A tese poderia começar com uma longa citação:

“Qualquer um seria capaz de escrever aqueles artigos, o senhor não vê?”, exclamou o velho cronista. “Além disso, muitos deles são longos demais para serem chamados de crônicas. Na verdade, são contos frustrados. Sequências de frases adornadas pretensamente artísticas. Verbosidade oca. Uns poucos truques que ele domina, e nada mais. Um desfile excessivo de reminiscências melosas. E aí ele acrescenta algum paradoxo. Ou uma ironia — do tipo que os poetas do Divan chamam de *pretensa ignorância*. Relatar acontecimentos reais como se nunca tivessem acontecido, ou coisas que nunca aconteceram como se fossem fatos (...). Qualquer um é capaz de fazer a mesma coisa com seu passado, ou suas memórias. Inclusive o senhor. Conte-me uma história!”

“Que tipo de história?”

“O que vier à sua cabeça. Qualquer história serve.”

“Era uma vez um homem que um dia chegou em casa e descobriu que sua linda mulher o abandonara”, disse Galip. “E então ele saiu à sua procura. Em todos os cantos da cidade encontrava seus rastros, mas ainda assim não conseguia encontrá-la.”

“E depois?”

“É só isso.”

“Não, não, a história precisa continuar!”, exclamou o velho jornalista. “O que esse homem lê nas pistas que encontra pela cidade? E a mulher, era mesmo linda? E por quem ela o trocou?”

“Em todas as pistas que encontra pela cidade, o homem só vê o seu próprio passado, o passado que teve em comum com sua linda mulher. Não sabe com quem ela fugiu, ou então não quer saber, pois onde quer que vá, onde quer que se esbarre com mais um vestígio desse passado comum, não consegue deixar de pensar que o homem com quem ela fugiu, e o lugar onde está escondida, só podem fazer parte do passado dele.”

“Excelente ideia”, disse o velho. “Uma linda mulher que morre ou desaparece, como aconselhava Poe! Mas um bom narrador precisa ser mais decidido. O leitor não confia num escritor hesitante. Tentemos então dar um fim à sua história usando os artifícios de Celâl. Primeiro, a memória: a cidade precisa estar repleta das lembranças agridoces do marido mundano. Em seguida, o estilo: os indícios que suas memórias evocam, nas frases pedantes de uma linguagem pretensiosa, só resultam em pistas que dão para o vazio. *Pretensa ignorância*: o personagem precisa fazer de conta que não consegue imaginar por quem sua mulher o terá trocado. E o paradoxo: esse homem só pode ser o próprio personagem! O que o senhor acha da minha ideia? Está vendo o que eu quero dizer? O senhor também pode escrever esse tipo de crônica. Qualquer um é capaz de escrever assim.”

“Mas Celâl é o único que escreve”, disse Galip.

“Bem lembrado! A partir de agora, porém, o senhor também pode escrever!”

A cena se passa nas páginas 121 e 122 de *O livro negro*, de Orhan Pamuk, diria a tese. Ocorre em uma redação de jornal, durante a conversa do personagem em foco, Galip, com um colega de Celâl, seu primo e ilustre colunista do *Milliyet*. O trecho, garantiria ela, possui características que nos permitem pensar a escrita do autor: a literatura turca, os elementos do policial, o amálgama entre conto e crônica, vida e cidade, biografia e história, as histórias dentro de histórias, a tomada da autoria, o personagem que se torna quem é ao narrar.

Uma análise detalhada do trecho iria servir como introdução. Depois, os tópicos da tese se sucederiam, desenvolvendo cada um dos temas. O legado bizantino e a história política da Turquia: a ocidentalização e o fundamentalismo. A identidade de um povo entre dois mundos: o estranhamento geográfico-cultural e o incômodo com as regras dos romances policiais traduzidos. A representação caótica da cidade e do mundo do romance: uma crítica ao realismo clássico. O *postmodern twist*: radicalidade na dinâmica de histórias dentro de histórias. Ciclos de versões e verdades efêmeras: artifício literário e historiografia contemporânea.

Uma outra parte da tese poderia começar com o contraste entre duas citações curtas:

Como conversei com muitas outras testemunhas, agora sou capaz de contar o acontecido detalhadamente.

O simples fato de eu ler estas palavras me garante que eu as entendi?

O primeiro trecho é da página 173 de *Neve*, outro romance de Pamuk, diria a tese. O narrador parece prestar o esclarecimento para garantir que tudo o que vinha afirmando aquela voz onisciente, tão associada à pura invenção de mundos, é, na verdade, resultado de uma pesquisa pessoal de alguém que agora se coloca no texto. Como se julgasse necessário, observaria ela,

legitimar a opção, já desacreditada, de escrever com onisciência. Como se hoje fosse imperioso provar a veracidade do escrito com a vida de quem escreve. O segundo fragmento, continuaria a tese, está na página 299 do mesmo romance, logo depois que o narrador, agora identificado como Orhan, lê frases de uma carta de Ka a Ipek. Parece uma maneira, ainda que bastante sutil, de pôr em questão o detalhamento e a capacidade de contar expressos no enredo até ali. Como se Orhan quisesse assegurar a verdade de seu relato com leituras e investigações, só para depois refutá-la com uma ressalva ao próprio método.

textos acadêmicos

Seguindo essas impressões iniciais, os tópicos viriam explicar por que isso gerava uma representação da realidade que, exatamente por escrever e refutar, parecia mais fidedigna.

Lá na frente: contrate-se

Já perto do fim, no penúltimo capítulo, as leituras dos romances se uniriam em uma análise comum, cujo desfecho seria a sentença: Em Orhan Pamuk a verdade surge tanto da narração quanto da expectativa — do dever — de seu questionamento. Assim, a tese defenderia que seu realismo era a soma do afirmar com o advertir, das primeiras com as terceiras pessoas do discurso, da onisciência com o segredo, do tradicional com o pós-moderno. Pamuk, diria a tese, coloca ambas as posturas no acúmulo excessivo de suas obras, conforme prometeu a seu personagem.

O pintor Max Aurach, de Sebald: acúmulo (museu) e sobre (estética do making of)

A conclusão faria a retomada de todos os aspectos discutidos: em *O livro negro*, o policial sem resposta, os signos infindos e não ordenados por um *telos* uno, claro e lógico; em *Neve*, o narrador onisciente que depois aparece para admitir a resistência de um segredo indescritível e protegido por seus personagens. Os relatos que saíam de dentro de outros no primeiro romance eram, no segundo, o suceder entre uma voz confiante e outra indecisa. As pistas desse certo realismo teriam apontado, ao longo da tese, para uma aproximação com a historiografia contemporânea, igualmente constituída de afirmação e dúvida, provas e suspeitas. Agora as páginas finais se dedicariam a esclarecer esse raciocínio, dizendo que, em Pamuk, a sequência de narrações era uma forma de mostrar toda a engrenagem de verdades sucessivas, procedimento análogo ao operado por uma historiografia inovadora, atenta à fortuna de tempos e textos sobrepostos, ciente de que suas próprias certezas eram também provisórias e parciais. Os personagens e leitores de Pamuk, concluiria a tese, têm de lidar com a afirmação, o confronto e a recusa das sentenças, com um absurdo aglomerado de signos e com infinitas temporalidades cruzadas e sobrepostas. Os historiadores também.

Aqui, sim: o Daby de Le dimanche

Aqui, não: historiador novo cheio de certezas – Ladurie

Pouco depois, vi que uma outra parte do doutorado ainda poderia se colocar antes desse desenlace, começando com citações longas ou curtas de *O castelo branco*, o primeiro livro de Pamuk, talvez com trechos das páginas 10 e 11 do prefácio, em que se explicavam

as circunstâncias nas quais o historiador Faruk Darvinoglu por acaso descobrira, no fundo de arquivo municipal empoeirado, o manuscrito que se seguia: o relato de um acadêmico veneziano vendido a um sábio turco no século XVII, um romance alegórico sobre a troca de identidades entre escravo e mestre, ambos obcecados por descobrir o que faz de nós o que somos. Essa parte da tese iria se encerrar com fragmentos das páginas 195 e 196, nas quais ficava patente, como agora já se poderia prever, que o final do livro de Pamuk não traria qualquer resolução para a dúvida e que tampouco seria possível decidir quem era o narrador que retirara tantos relatos de dentro do seu próprio, tomando-se um pelo outro ao contar sua história.

E outras partes mais poderiam começar com citações das obras restantes de Pamuk, sempre acompanhadas por análises comparativas e certos embasamentos teóricos de críticos e filósofos — e talvez estivesse aí aquela pesquisa que nunca se realizava, pois só lia quase que sem ordem nem propósitos e quando reencontrava na estante os livros daquela disciplina de pós-graduação, *Foi assim*, de Natalia Ginzburg, o *Livro do Desassossego*, escrito por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros e heterônimo de Fernando Pessoa, *The Enigma of Arrival*, do escritor de origem indiana nascido em Trinidad e radicado na Inglaterra V.S. Naipaul, e também *Os emigrantes*, de W.G. Sebald, nascido em Allgäu, Alemanha, no ano de 1944, professor das universidades de Manchester e East Anglia que morrera em um acidente de carro próximo a Norwich em dezembro de 2001, segundo os paratextos da edição brasileira. O livro recebera um prêmio em Berlim e era catalogado como ficção - romance alemão. Depois do sumário, composto por quatro nomes próprios seguidos de números cada vez mais espaçados, o título do primeiro capítulo, “O Dr. Henry Selwyn”. Virando a página, uma bela fotografia sem cor de uma árvore frondosa sobre um campo-santo e, logo abaixo, as palavras: “Em fins de setembro de 1970, pouco antes de assumir meu cargo na cidade de Norwich, no leste da Inglaterra, fui com Clara até Hingham à procura de casa”, diz quem inicia a narração. Norwich, onde Sebald fora professor. Adiante, o relato traz o dr. Henry Selwyn, que se apresentou com maneiras bastante antigas e conduziu os interessados pela residência. Na página 12, a foto de uma quadra de tênis vazia. Na 13, a descrição continua com o passeio do dono e dos futuros inquilinos: “O caminho das aveleiras terminava numa quadra de tênis ao longo da qual corria um muro caído. *Tennis*, disse o dr. Selwyn, *used to be my great passion. But now the court has fallen into disrepair, like so much else around here*”. O que se vai escrevendo parece sugerir sempre uma referência concreta, real. O narrador relata a mudança para Prior’s Gate e, transcrevendo suas conversas com o proprietário, fala sobre o cotidiano do novo lar. “Mas, como eu disse, o dr. Selwyn quase nunca estava em casa. Vivia na ermida mergulhado em seus pensamentos, que, como declarou um dia, por um lado revelavam-se cada vez mais difusos e, por outro, cada

vez mais claros e precisos. Só uma vez o vimos receber visita. Se não me falha a memória, foi na primavera, em fins de abril. Quando Hedi estava na Suíça, o dr. Selwyn certa manhã veio até nosso apartamento para dizer que tinha um convidado para o jantar, um amigo a quem o ligavam muitas coisas do passado e que ficaria muito contente se concordássemos em formar com os dois um *petit comité*.” As frases se desdobram em discursos indiretos e livres às vezes. Nisso, o narrador mescla os relatos, encaixa suas enunciações, junta suas lembranças às do outro. Nesse jantar, prossegue a narrativa, o dr. Selwyn começou a discorrer sobre os tempos que vivera em Berna pouco antes da Primeira Guerra Mundial, sobre seu crescente enlevo pelo alpinismo e suas excursões ao lado de um guia cujo nome era Johannes Naegeli, com quem logo simpatizara. Quando explodira a guerra e ele fora chamado de volta para se alistar, o dr. Selwyn continuou, a coisa mais difícil, ele agora podia ver com clareza, fora separar-se de Naegeli. Depois da despedida, o guia desaparecera no percurso para Oberrar. O doutor explicou que, provavelmente, tinha caído em uma fenda da geleira do Aare e que ele recebera a notícia em uma das primeiras cartas que lhe chegaram à caserna. Mas então o narrador conta que o dr. Selwyn disse que aquilo eram velhas histórias e que ele e seu amigo Edward Ellis queriam mostrar aos convivas retratos de sua última viagem. Na sala escura, projetado na parede sobre a lareira, às vezes se via Edward usando um binóculo, “ou o dr. Selwyn com calções até os joelhos, bolsa a tiracolo e rede de apanhar borboletas. Uma das imagens era absolutamente igual a uma foto de Nabokov feita nas montanhas acima de Gstaad, que eu recortara alguns dias antes de uma revista suíça”. A fotografia da página 22 é de Nabokov. Nos parágrafos a seguir, o narrador conta que ele e a mulher se mudaram de Prior’s Gate em maio de 1971 e que o dr. Selwyn ainda lhes fazia visitas regulares, durante uma das quais confessou ter emigrado de uma aldeia lituana perto de Grodno, no fim do outono de 1899. “As imagens dessa partida andaram sumidas da memória dele, mas nos últimos anos voltavam a toda hora.” A família queria migrar para a América e depois percebera que estava em Londres. O doutor, no entanto, cumprira as outras expectativas: graduara-se em Cambridge e, no mesmo impulso de autoconfiança, fizera-se chamar Henry e não Hersch, Selwyn e não Seweryn. Ele resumiu para o narrador seu casamento, seus últimos contatos com os pacientes e o mundo real, levantou-se e se despediu. Deixou de procurar o ex-inquilino, que logo informa o suicídio do doutor e relembra sua consternação e as circunstâncias da própria vida que o desobrigaram de pensar naquela história. “Mas, cada vez entendendo melhor, certas coisas têm um jeito inesperado de retornar, muitas vezes depois de longo tempo ausentes. Pelo fim de julho de 1986 passei alguns dias na Suíça. Na manhã do dia 23 fui de trem de Zurique a Lausanne. Quando o trem cruzou lentamente a ponte do Aare, entrando em Berna, meu olhar viajou da cidade à cadeia de montanhas. Se não estou apenas

imaginando agora, lembrei-me do dr. Selwyn nessa ocasião pela primeira vez depois de muito tempo. Quarenta e cinco minutos depois, para não perder a visão daquela magnífica paisagem do lago de Genebra, já ia deixando de lado um jornal de Lausanne, comprado em Zurique, que estivera folheando, quando uma notícia chamou minha atenção: dizia que os restos mortais do guia de montanhas Johannes Naegeli, desaparecido desde o verão de 1914, tinha sido devolvido depois de 72 anos pela geleira de Oberrar. — Assim, pois, retornam os mortos.” E termina a narrativa. Na página seguinte, a 29, última do primeiro capítulo de *Os emigrantes*, a imagem de uma capa de jornal com grifos em frases inteiras, margens rabiscadas e um carimbo datando 23 juil. 1986. A manchete: *Hier, on a identifié le cadavre d'un guide disparu en 1914*. Na linha fina, plenamente legível, *Septante-deux ans après sa mort, le corps du guide bernois Johannes Naegeli a été libéré de son linceul de glace*. E, mais abaixo, entre a margem esquerda e uma caixa de texto, a fotografia.

Um narrador que poderia ser W.G. Sebald, um relato que contém outro, histórias que vão acontecendo por acaso, fotografias, manchetes, verossimilhança. As imagens no romance dão materialidade àquilo que é descrito, como em um jornal. Esse efeito realista, bastante evidente, parece acompanhar um segundo, mais sutil, talvez: o narrador faz a trama passar por sua própria vida. Não se diz ficcionista, não sonha nem inventa o proprietário, a casa, o jantar, o guia ou a reportagem. Apenas os encontra, observa, escuta e lê. Sua história é uma sucessão de imprevistos, contada somente por causa de uma coincidência final, a notícia que quase lhe passou despercebida e o faz se lembrar de Sewlyn e resgatá-lo com seu testemunho. Dentro do livro, o relato desses acasos dá mais veracidade àquele que narra, como no mundo real mesmo. Enquanto isso, as fotos, o periódico suíço e a sugestão de dados biográficos apontam para um escritor de verdade, fora do romance. Mas só pelos textos que constituem e acompanham *Os emigrantes* não dá para saber se W.G. Sebald é realmente o narrador, se de fato morou em Prior's Gate e conheceu um dr. Henry Sewlyn, se esse médico lituano existiu e frequentou o guia cujo corpo, segundo noticiado, reapareceu décadas depois em uma geleira próximo a Berna. É possível e é improvável e talvez seja irrelevante. O certo é que Sebald fez ou recolheu fotos de uma casa com horta e quadra de tênis abandonada, tirou de algum lugar o retrato de Nabokov e, em algum dia, sob qualquer circunstância, leu aquela manchete de 23 de julho de 1986. E, ao escrever, quis cercar sua história com todos esses elementos, até com os grifos e as anotações que se veem sobre a capa do jornal, marcas de leitura, da sua leitura, talvez.

O capítulo seguinte, “Paul Bereyter”, tem início com uma foto em preto e branco: deitou-se a máquina fotográfica sobre o trilho esquerdo de uma estrada de ferro que sai de um bosque para o descampado. Logo abaixo, ainda na página 33, a narrativa: “Em janeiro de 1984

chegou-me de S. a notícia de que Paul Bereyter, meu professor na escola primária, dera fim à própria vida na noite de 30 de dezembro, portanto uma semana depois de completar setenta e quatro anos, deitando-se na frente de um trem, ainda fora da cidade, exatamente onde a estrada de ferro surge de uma curva dentro do pequeno bosque de salgueiros para sair em campo aberto”. No livro, as fotografias antecipam, aprimoram, facilitam e garantem a descrição. Parecem ter um efeito jornalístico, documental, talvez. O narrador começa a falar do mestre, de suas aulas, diligência e hábitos, das caminhadas com a turma sob tempo bom, dos panoramas e dias na pequena cidade. Encaixa uma figura no meio

Em janeiro de 1984 chegou-me de S. a notícia de que Paul Bereyter, meu professor na escola primária, dera fim à própria vida na noite de 30 de dezembro, portanto uma semana depois de completar setenta e quatro anos, deitando-se na frente de um trem, ainda fora da cidade, exatamente onde a estrada de ferro surge de uma curva dentro do pequeno bosque de salgueiros para sair em campo aberto. O obituário do jornal local, com as palavras *Luto por um concidadão querido*, foi-me enviado imediatamente, mas

de bancos ou encostava-se de braços cruzados na caixa de utensílios ao lado do fogão de azulejos verdes. Mas seu lugar preferido era uma das janelas em fundos nichos nas paredes, uma janela no lado sul diante da qual, da galharia do velho pomar de macieiras da fábrica de aguardente Frey, os caixotes de estorninhos sobre altos mastros subiam para o céu que durante quase todo o ano escolar era limitado ao longe pela linha dentada e alva dos Alpes de Lechtal. O antecessor de Paul, professor Hormayr, temido pelo seu regime draconiano, que obrigava os infratores a se ajoelharem horas a fio sobre pedaços afiados de madeira, mandara cair

de um parágrafo que abriu com a frase: “Em nossa sala de aula, cujo mapa tivemos de desenhar com todas as medidas nos cadernos escolares, havia 26 bancos em três fileiras, aparafusados no chão de tábuas enceradas”. Tudo isso o faz se lembrar de casos singulares, fatos incompreensíveis para uma criança e revistos agora, na escrita, depois da nota sobre o suicídio. “A qualquer momento, no meio da aula, durante o recreio ou num passeio, ele podia parar ou sentar-se, distraído e distante, como se, embora parecendo sempre alegre e bem-humorado, na verdade, fosse a personificação do desconsolo. Só consegui entender em certa medida que desconsolo era esse quando organizei minhas próprias lembranças fragmentadas com aquilo que me contou

Acontecimento posterior que reorganiza o passado: Benjamin sobre "morte aos 32 anos", "Kafka e seus precursores". E releituras dentro da tese

Lucy Landau, que, segundo descobri em minhas pesquisas em S., cuidara do enterro de Paul.” A morte trágica desencadeia reminiscências que vão à deriva no texto, mas que também resultam de uma busca rigorosa, empreendida pelo narrador em seus papéis e na cidade de sua infância, junto às pessoas que viveram com Paul Bereyter. Durante a escritura de seu romance — coletânea de contos, talvez —, Sebald pode ter inventado uma pesquisa ou, pelo menos, fingido dados e conclusões. Em seu relato, o narrador, ao contrário, quer assegurar que investigou de verdade e, para tanto, faz questão de expor as evidências e transcrever suas conversas com madame Landau, que também se perdia nas recordações da infância e acabou revelando, antes de um demorado silêncio, sua proximidade com Paul, a quem conhecera em 1971, em Salins-les Bains, aonde o professor fora porque nos últimos anos haviam piorado o que chamava de seus ataques, a ponto de não conseguir mais dar aula devido à claustrofobia. Fazendo o possível para esconder sua perturbação e o temor pela própria sanidade, Paul mencionara, não sem algum sarcasmo, uma recente tentativa de se matar. Em outra visita, o narrador continua, como que para esclarecer melhor uma passagem difícil, “madame Landau me apresentou um álbum de formato grande em que não apenas aquele tempo mas, exceto por algumas lacunas, toda a vida de Paul Bereyter estava documentada em fotos e anotações de seu próprio punho. Folheeí naquela tarde esse álbum várias vezes de uma ponta a outra e de volta, e desde sempre

repeti isso, porque olhando os retratos nele contidos realmente me pareceu e ainda parece que os mortos retornam ou que estamos por nos encontrar com eles”. Vai parecendo que o tema do livro é o retorno dos mortos, o passado e os mortos que regressam por vontade própria, pois tudo os pode comunicar. O narrador vê e mostra fotografias da infância do mestre: Paul em um internato, na escola de formação de professores, “em 1934/35, aos vinte e quatro anos, Paul concluíra o ano de estágio na escola primária de S. e, como constatei com algum espanto, na mesma sala de aula em que uns quinze anos depois ensinaria outro bando de crianças entre as quais também eu estava, não muito diferente da turma desse retrato”. No ano de 1950, lembra o paratexto, Sebald teria seis anos, a idade dos garotos da fotografia. Há uma passagem do mero fictício para um ficcional documentado — e uma linha que segue tensa entre essa pesquisa talvez falsa e insinuação de um possível verdadeiro, vinculado à figura do escritor empírico. Agora, na próxima foto, Paul desfrutava um verão no campo em companhia da vienense Helen Hollaender, e o narrador menciona os esclarecimentos de madame Landau, os quais também explicaram que, por conta de prescrições legais que ele conhecia, o professor fora impedido de dar aulas no ano seguinte, enquanto Helen era deportada para Theresienstadt. “Assim, pedaço a pedaço, a vida de Paul Bereyter foi emergindo de seu pano de fundo. Madame Landau não se admirou nem um

pouco de que, apesar de vir de S. e de estar familiarizado com as circunstâncias do lugar, eu ignorasse o fato de o velho Bereyter ser um chamado meio-judeu.” Em meio às descobertas e compreensões tardias, o narrador vai juntando indícios, mas o sentido não se completa. “O que eu menos entendia na história de Paul era que no começo de 1939, seja porque não suportava mais sua posição de professor particular alemão nos tempos cada vez mais difíceis na França, seja por ira cega ou até por perversão, ele voltara para a Alemanha, para a capital do Reich, cidade que lhe era totalmente estranha.” Permanecem as lacunas, o irrecuperável que o narrador procura remir contando sua tentativa de contar aquela história. A biografia incompleta de Paul Bereyter se escreve no relato dos caminhos do

narrador, que, por sua vez, traduz o testemunho de madame Landau, que, certo dia, mostrou as folhas onde Paul transcrevera centenas de páginas de escritores suicidas. “Madame Landau disse, entregando-me os cadernos encapados em oleado preto, que Paul reunira ali provas cujo peso crescente durante esse processo o convenceu definitivamente de que ele era um dos exilados, seu lugar não era S.” O narrador arranja um modo de falar que não apenas viu, mas ficou com os objetos, e, mais uma vez, como prova indiscutível, expõe algo como uma foto ou mimeografia. Nas últimas linhas, ele relata que a madame lhe contou que Paul consentira a cegueira, quisesa vender a casa em S. e se deitara sobre a ferrovia. “Ouvindo essas palavras de madame Landau ocorreram-me as estações de trem, os trilhos, as guaritas, os armazéns e sinais que Paul tantas vezes desenhara no quadro e que tínhamos de reproduzir com grande precisão em nossos cadernos escolares.” O narrador não termina o texto antes de mostrar mais um desenho.

É claro que o desenho não precisa ser de W.G. Sebald. Assim como as fotografias que mostram um sujeito franzino de óculos com armações redondas, aos dez anos, aos vinte, como professor particular, na artilharia motorizada, ao lado de sua querida, na sala de aula, diante de sua turma, onde depois estaria o narrador, talvez o escritor, não precisam ser de alguém chamado Paul

Bereyter. De novo: esses documentos são irrefutáveis apenas dentro do mundo supostamente ficcional; enquanto isso, porém, as alusões que apontam para um Sebald fora do livro, ainda que não confirmem a realidade (o histórico, caso se queira dizer), compõem um realismo mais (por falta de outra palavra) forte. Ao mesmo tempo as imagens deixam dúvida e certeza: o narrador andara naquele cenário, o escritor escolhera aquela foto — e pode também ter vivido entre as gentes e os espaços retratados, todos, de algum modo, reais e, talvez de outro, fictícios. Sebald certamente pesquisou em um arquivo pessoal ou de uma cidade, pois suas fontes estão ali, mas nada previne que não as tenha tão somente atribuído a um nome, uma pertença e uma história que podem ser de seus personagens, seus narradores ou de si próprio.

O terceiro capítulo, ou conto ou memória, ainda não se pode saber, o terceiro texto, enfim, de *Os emigrantes* começa no alto da página. “Quase nem tenho lembranças pessoais de meu tio-avô Adelwarth. E só o vi uma única vez, até onde ainda posso dizer isso com segurança, no verão de 1951, quando todos os americanos, o tio Kasimir com Lina e Flossie, a tia Fini com Theo e os gêmeos e a solteira tia Theres, vieram nos visitar semanas a fio em W.” O narrador conta que, depois de passar décadas sem nada ouvir sobre as circunstâncias da morte do tio-avô, ocorrida dois anos depois daquela visita, decidiu procurar os parentes que moravam na América, viajando em 2 de janeiro de 1981, apesar de sua aversão aos Estados Unidos. “O motivo para essa mudança de ideia foi um álbum de minha mãe, que caíra nas minhas mãos alguns meses antes, mostrando uma série de fotos de parentes nossos, emigrados nos tempos da República de Weimar, que eu desconhecia totalmente. Quanto mais eu estudava as fotos, tanto mais começou a mover-se em mim a necessidade de saber mais das vidas dessa gente. A foto abaixo, por exemplo, foi feita no Bronx em março de 1939.” Uma família em volta da mesa de jantar. O quadro a óleo que se vê na parede e representa W., nossa terra natal, diz o narrador, sumiu. Datas, fotografias e objetos. Os fatos da vida de quem narra tornam os personagens reais para quem lê: não é preciso imaginar seus rostos, eles estão ali, visíveis, documentados, referidos no texto, verdadeiros à sua maneira. As imagens, nesse livro, funcionam como notas de rodapé, referências bibliográficas, por assim dizer. Logo abaixo, o narrador descreve a saída do aeroporto, a vegetação que viu da estrada e a arquitetura das casas do caminho, diz que chegou quase ao anoitecer à “colônia de velhos Cedar Glen West”, onde se pôs à mesa com tia Fini, ouviu lamentações por Theres e Theo, folheou o álbum dos emigrados, reconheceu sua mãe, Rosa, ainda criança em uma fotografia dos tempos de escola, e descobriu a vida que os parentes viveram na América. Ponto, parágrafo: “Tio Adelwarth, de quem você provavelmente nem se lembra mais, disse a tia Fini, como se agora começasse uma história bem diferente e muito mais importante, era uma pessoa muito nobre”. Duas páginas depois, o cartão-postal do Grand Hôtel

Eden, em Montreux, onde Ambros fora aceito como *apprenti garçon*. A tia não sabia, esquecera várias coisas. Na manhã seguinte, o narrador foi ver o tio Kasimir. O relato é uma busca pessoal. O livro de Sebald trata de memória, exílio, pertença e desassossego. Está cheio de associações livres, lembranças esparsas e furtivas, passagens aparentemente desimportantes. Parece não depurado e, por isso mesmo, mais fidedigno. Depois de alguns minutos, conseguiu levar o assunto para a emigração, conta que o tio logo foi dizendo que gente como eles não conseguia nada na Alemanha daquele tempo, que trabalhara na construção civil até a quebra da bolsa. Contava histórias da Lei Seca e das máfias italianas. “Infelizmente não sei muita coisa sobre Ambros Adelwarth, disse o tio Kasimir. Quando cheguei em Nova York ele já tinha mais de quarenta anos e não o vi mais que uma, duas vezes ao ano nos primeiros tempos, ou depois. Quanto ao seu passado lendário, naturalmente havia certos boatos, mas com certeza sei apenas que Ambros foi mordomo dos Solomon.” Só conhecia essas histórias de ouvir dizer. Fini, que nos últimos tempos fora uma espécie de confidente de Adelwarth, o narrador diz ter ouvido de seu tio, eventualmente murmurara alguma coisa sobre uma relação trágica entre Ambros e Cosmo, o filho de Solomon que sucumbira a alguma doença mental nos anos vinte. “Como eu disse, no fim quem cuidava dele era Fini. Ela poderá lhe contar melhor o que havia. O tio Kasimir parou e olhou o mar. Essa é a beira da escuridão, disse ele.” Nesse romance ou antologia de contos, um ou vários narradores vão desvelando seu tema ao longo dos percursos e pesquisas, ouvindo testemunhos de quem conheceu as histórias também vivendo. Esse narrador sem nome, quase sem feições, mas presente e vivaz, relata as descobertas enquanto percorre o caminho, volta para ver tia Fini, que vai contando os roteiros de Ambros e Cosmo pelo mundo, descrevendo a personalidade de seus personagens e os lugares, cassinos e hotéis por onde passaram, abrindo, ela própria, um relato dentro do relato, dando a Ambros a voz que o narrador lhe dera: “O tio Adelwarth contou-me certa vez que Cosmo sempre entrava num estado de ausência no jogo de roleta, coisa que ele no começo julgara sinal de que o rapaz se concentrava em algum cálculo de probabilidades”. O que sabe é o que ouviu de Ambros já no fim da vida e também o que herdou. “Não sei lhe dizer nada sobre essa viagem, disse a

92

W. G. SEBALD

é a beira da escuridão, disse ele. E realmente era como se o continente tivesse sumido atrás de nós e nada mais se erguesse naquele deserto de águas exceto aquela faixa de areia estreita estendendo-se para o norte, com o sul atrás. *I often come out here*, disse o tio Kasimir, *it makes me feel that I am a long way away, though I never quite know from where*. Então ele tirou uma câmera do seu grande sobretudo xadrez graúdo, e tirou essa foto, da qual, dois anos depois, provavelmente quando por fim o filme acabou, ele me mandou uma cópia com seu relógio de bolso, de ouro.

Foto do narrador sem rosto

tia Fini, porque o tio Adelwarth nunca comentava essas questões. Mas há um retrato dele dos tempos de Jerusalém, vestindo roupas árabes. Além disso, disse a tia Fini, tenho uma espécie de diário que Ambros escrevia naquele tempo, numa letra minúscula. Depois de ter-me esquecido dele por muito tempo, estranhamente só nos últimos tempos tentei decifrar o que está escrito, mas por causa de minha vista fraca só consegui entender algumas palavras. Talvez você devesse tentar.” Passado legado de uns a outros em palavras e objetos. A tia continuou, entre longas interrupções, a contar a história do fim de Cosmo Solomon e do tio-avô do narrador: o regresso da Terra Santa, a guerra na Europa, as pontas que não conseguira atar, furos de uma memória que se desfia como o enredo. Quando morrera o velho Solomon, na primavera de 1947, anos depois do internamento e morte do filho, quase todo o pessoal da mansão fora dispensado, e agora Ambros zelava por uma casa vazia. “Foi nesse tempo que o tio Adelwarth começou a me contar uma ou outra coisa de sua vida antiga.” E esta aqui sou eu, diz a pessoa com quem fala

102 W. G. SEBALD

compensar com medidas preventivas o gosto não muito refinado da segunda sra. Solomon. Essa dupla tarefa provavelmente com o tempo lhe exigiu mais do que ele admitia, especialmente nos anos de guerra, quando o velho Solomon, horrorizado com as notícias que lhe chegavam apesar de seu recolhimento, passava a maior parte do tempo enrolado em um cobertor escocês entre suas plantas de raízes aéreas da América do Sul, praticamente não dizendo mais nem o necessário, enquanto Margo Solomon não conseguia parar sua movimentada corte. Mas, disse a tia Fini, quando o velho Solomon morreu em sua cadeira de rodas na primavera de 1947, estranhamente Margo, que por dez anos quase nem tomara conhecimento do marido, também não quis mais sair do quarto. Quase todo o pessoal da casa foi despedido, e a tarefa principal do tio Adelwarth agora era cuidar da casa quase vazia, em grande parte coberta de lençóis brancos. Foi nesse tempo que o tio Adelwarth começou a me contar uma ou outra coisa de sua vida antiga. Como mesmo as mais insignificantes lembranças daqueles tempos, extraídas de uma profundidade aparentemente inesgotável, fossem de uma extraordinária precisão, ouvindo consegui paulatinamente me convencer de que o tio Adelwarth tinha um incrível depósito de lembranças, mas pouca capacidade de estabelecer uma ligação entre elas. Por isso contar se tornava para ele uma tortura e uma tentativa de libertação, uma espécie de salvação e ao mesmo tempo um implacável modo de se autodestruir. Como para me distrair das últimas palavras, a tia Fini pegou um dos álbuns sobre a mesinha ao lado. Isto aqui, disse abrindo e estendendo-me um deles, é o tio Adelwarth. À esquerda dele estou eu com Theo, e à direita ao lado do tio está sentada sua irmã Balbina, que fazia sua primeira visita à América. Era maio de 1950. Poucos meses depois deste retrato ser tirado Margo Solomon morreu em consequência

OS EMIGRANTES 103

da doença de Banti. Rock Point ficou para um grupo de herdeiros, e com todos os móveis e objetos foi submetida a um leilão que durou vários dias. O tio Adelwarth, que sofreu duramente com essa dissolução da casa, poucas semanas depois instalou-se em uma casa que o velho Solomon lhe dera ainda em vida, em Mamaroneck, cuja sala está numa página adiante, disse a tia Fini. A casa toda estava sempre assim, arrumada nos menores detalhes como nessa foto. Muitas vezes me parecia que o tio Adelwarth estava sempre aguardando algum hóspede estranho. Mas nunca vinha ninguém, e de onde haveria de vir, perguntou-se a tia Fini.

o narrador. Anos depois, o tio acabara por se internar, deixando para Fini, que narrou com seu relato esse pedaço da história, um de seus de cartões de visita no espelho do guarda-roupa, um bilhete rabiscado que o narrador, é claro, faz imprimir. Nas últimas frases que lhe cabiam, a tia descreveu Ambros se despedindo na frente da instituição do prof. Fahnstock, com o sobretudo preto e um chapéu Homburg. *I still see him standing there in the driveway.* No próximo

tive de partir ele insistiu em sair comigo para diante da casa. Para esse fim vestiu com grande dificuldade o sobretudo com gola de veludo preto, e um chapéu Homburg. *I still see him standing there in the driveway*, disse a tia Fini, *in that heavy overcoat looking very frail and unsteady.*

parágrafo, o narrador garante que saiu de Cedar Glen West em uma manhã escura e que, exatamente como Fini descrevera o tio um dia antes, agora ela própria estava de pé na calçada. Ele a contemplou pelo retrovisor e, nos poucos dias que ainda permaneceu em Nova York, deu início a suas anotações sobre a inconsolável tia Theres, sobre o tio Kasimir trabalhando na obra do teto da sinagoga de Augsburg. “Mas interessava-me especialmente

Ambros Adelwarth, e eu devia decidir se ia ou não dar uma olhada na instituição de Ithaca, onde ele se internara aos sessenta e sete anos por vontade própria e onde perecera. Na verdade eu só pensei nisso porque não queria perder meu voo para Londres ou porque receava fazer mais investigações. Só no verão de 1984 finalmente estive em Ithaca, depois de concluir, tendo decifrado com grande dificuldade as anotações de viagem do tio Adelwarth de 1913, que não podia mais adiar meu plano.” Começa, portanto, uma outra história, que o narrador, em tese, não imaginava no início de sua jornada, quando fora visitar os parentes para saber sobre a migração dos “americanos”. Depois de dormir em uma *guesthouse* de Ithaca, não localizar na lista telefônica o sanatório do prof. Fahnstock e pedir informações na cidade, ouviu de um velho porteiro que Fahnstock morrera nos anos cinquenta, de derrame, se ele não se enganava, e deixara como sucessor um tal dr. Abramsky, que desde os anos sessenta já não aceitava pacientes e de cujas atividades, sozinho naquele casarão abandonado, ninguém fazia ideia. *I have heard it say that he's become a beekeeper.* Personagens infelizes, apartados, sofridos. “Acho que nunca vi uma pessoa mais melancólica do que seu tio-avô, disse o dr. Abramsky; cada uma de suas palavras mais casuais, cada um de seus gestos, toda a sua postura, ereta até o fim, parecia uma permanente tentativa de se ausentar.” Personagens cujo surgimento é determinado pela trajetória do narrador. O médico se pôs a descrever os tratamentos de choque e sua crescente aversão a eles, explicou toda a prática clínica de Fahnstock, cujos registros, anamneses e históricos de doentes queria ver devorados pelas pragas que se proliferavam desde que ele fechara aquele “castelo de doidos”. Sonhava com a ruína de seus umbrais e painéis e assoalhos e tábuas e degraus, “a qualquer momento, quando o escolhido nesse exército cego de insetos romper com o último raspar de seu maxilar uma última resistência que já nem será material, tudo haverá de desabar sobre si mesmo”. A inusitada docilidade de Ambros ao tratamento com choques, imaginava o doutor, talvez “se atribuísse unicamente ao desejo de seu tio-avô de

chegar a um apagamento possivelmente total e implacável da sua capacidade de pensar e recordar”. Abramsky expôs também sua própria história e seu pai, que se parecia com Fahnstock, mas logo em seguida se calou, perdido em recordações, quem sabe. Não disse nada ao se despedir do narrador, que salta uma linha e recomeça em setembro de 1991, durante uma viagem da Inglaterra a Deauville, oportunidade para comentar a desolação das *villas* locais, do museu, da biblioteca “onde eu tinha querido procurar algumas coisas” e do Grand Hôtel des Roches Noires, ponto de encontro de multimilionários americanos, aristocratas ingleses, banqueiros franceses e industriais alemães na virada do século. “Segundo ainda consegui descobrir, nos anos cinquenta ou sessenta o Roches Noires cessara suas atividades e fora dividido em apartamentos.” O hotel, que fora o mais luxuoso da costa normanda, era, hoje, uma monstruosidade soterrada na areia, por cujos quartos abandonados e salas vazias ainda passavam damas indescritíveis e fantasmagóricas com seus poodles cobertos de feridas. O narrador descreve suas viagens e a arquitetura do que vê e estuda, procura nos desamparos e restaurações o passado. Entrou no antigo salão de jogos do cassino de Deauville e se pôs a imaginá-lo no início do século, assistiu a um quarteto de jovens envelhecidos tocar as canções pop dos anos sessenta que ele ouvia no Union Bar de sua juventude em Manchester. *As tears go by*, dos Stones. “Procol Harum. *A whiter shade of pale*. Pura sentimentalidade.” Foi para o quarto e adormeceu. No sonho, viaja para Deauville e pega uma carruagem para o Roches Noires. O hotel está lotado. Ele consegue um quarto pagando um suborno exorbitante. Fica dia e noite à procura de Cosmo e Ambros. Pensa que os vê em um lugar. Depois os vê de verdade em outro, calados, tristes e abatidos, como acontece aos mortos nos sonhos. Contenta-se em vê-los de longe. Toda a aristocracia europeia parece ter decidido passar o verão ali. Ele entende como a excentricidade dos amigos atrai especulações, mexericos. Ponto, linha, parágrafo: “Tenho à minha frente sobre

a escrivadinha a pequena agenda de Ambros que a tia Fini me deu na minha visita a Cedar Glen West no inverno. É um calendário de bolso macio, de couro cor de vinho, de uns oito por doze centímetros, do ano de 1913, que Ambros deve ter comprado em Milão pois lá começam as anotações a 20 de agosto”. O narrador só parece à vontade

para narrar cenas de Ambros e Cosmo em sonho. Desperto, procura sempre colocar entre si mesmo e seu texto, entre seu texto e a vida de seus personagens, os testemunhos, as fotografias, os objetos, as dúvidas, os trajetos da própria vida. As duas páginas seguintes são cópia do diário. Um relato se une a outro. Por vezes é um parágrafo, por outras, um ponto e travessão, mas quase nada interrompe a leitura e a fluidez da narrativa. “A última anotação da agendinha de meu tio-avô Adelwarth fora feita no sábado de Santo Estevão. Cosmo fora atacado de uma febre grave depois da volta a Jerusalém, mas estava melhorando. Além disso, meu tio-avô comentou que no fim da tarde do dia anterior começara a nevar e que, olhando pela janela do hotel para a cidade branca no crepúsculo que baixava, recordara muita coisa de antigamente. A lembrança, acrescenta ele com uma espécie de pós-escrito, muitas vezes me parece uma espécie de tolice. Ela nos deixa de cabeça pesada e tonta, como se não olhássemos para trás no tempo, mas contemplássemos a terra lá embaixo, de grande altura, de uma dessas torres que se perdem no céu.” A última página do capítulo ou conto é também a do diário. O texto acaba e fica a vertigem, o desconcerto diante do passado, o que o narrador não conseguiu decifrar, inferir, entender.

Uma vez mais, os documentos estão ali, mas nem agora será possível decidir se são mobilizados por uma pesquisa fictícia ou verdadeiros fora do mundo ficcional, se o diário pertencera mesmo a alguém de nome Ambros, se a presumida transcrição do narrador (do escritor) foi fiel ao texto fotografado, se os personagens realmente fizeram parte da pressuposta vida do narrador (de Sebald). Ele é uma espécie de museólogo, de arquivista, biógrafo ou mesmo historiador que vai ficando com tudo aquilo de que o mundo e os outros preferem se desfazer, vai no texto contra o esquecimento, procurando, ouvindo, lendo álbuns de fotografia e decifrando cartões-postais e diários, vivendo uma história que acontece sem que tenha muito controle mas que só acontece porque ele está ali, em pessoa, pesquisando. O texto está aberto às circunstâncias da pesquisa. A deriva das leituras e recordações, dele e dos outros, parece não encaminhar o enredo sob formas convencionais, e o relato talvez se torne mais verossímil exatamente por isso — e também porque o narrador quase sempre conta como recebeu ou encontrou os objetos que ilustram sua história, porque as muitas imagens parecem ter valor de prova e referência bibliográfica, porque o passado surge toda vez inapreensível, perdido entre reformas e desaparecimentos, mediado por testemunhos e pela vida daquele que revela como foi entendendo seu tema e escrevendo seu relato, um pesquisador que se parece cada vez mais com Sebald. A atenção às semelhanças entre narrador e escritor, a persistência da proposta do tal realismo mais forte porque ancorado em documentos, esses retornos animavam minha linha interpretativa. Mas esse entusiasmo, essa teima, na verdade, também inibia outras ideias. Era difícil ver outra coisa, e repetir começava a criar fastio, reticências.

No início de “Max Aurach”, o último relato de *Os emigrantes*, o narrador diz que nunca tinha se afastado da cidade natal até os vinte e dois anos, quando se mudara para Manchester, no outono de 1966. W.G. Sebald, nascido em 44, vivera nessa cidade inglesa, onde o narrador de “Ambros Adelwarth” também passara a juventude. A sugestão autobiográfica é vaga mas constante. Mais que isso: ainda que poucos e muito dispersos, os indícios sugerem que todos os quatro capítulos do livro — se não um romance, pelo menos uma coletânea de contos — são narrados pela mesma pessoa, um alemão que passa boa parte da vida pesquisando na Inglaterra, alguém que, a julgar pelos paratextos... O narrador agora se descreve como “um universitário que, caso raro na época, trazia toda a sorte de legitimações, cartas e atestados, e pretextava querer estabelecer-se aqui em Manchester para seus trabalhos de pesquisa”. Na primeira noite, um taxista o deixou à porta do Arosa, a hospedagem da sra. Gracie Irlam, hotel de *travelling gentlemen* repleto de objetos que lhe chamaram a atenção: o antiquíssimo telefone, as fotografias de juventude, a escrivaninha com tampa rolante, a colcha de *candlewick* e uma *teas-maid*, a um tempo despertador e máquina de preparar chá. Artefatos que lhe pareciam ter “existência própria” e que então o jogam sobre lembranças à deriva. Vários “aqui” e “hoje” indicam uma escrita também em Manchester, agora, de onde o narrador pensa sobre o presente e o passado, sobre os

vivos e os mortos de uma cidade abandonada, feita cemitério ou mausoléu, sobre os tempos de Arosa e o isolamento do estudante estrangeiro: “No hotel totalmente deserto aos domingos, eu era sempre dominado por uma tão intensa sensação de falta de sentido e de objetivos, que, pelo menos para manter a ilusão de certa orientação, vagava a esmo pela cidade”. Ao descrever essas andanças, o narrador encontra um novo ensejo para falar

sobre a arquitetura e o urbanismo da dinâmica industrialista, sobre os sinais visíveis do empobrecimento e da ruína dos enormes edifícios vazios, sobre as estações de trem, o bairro judeu, as docas, onde um dia se deparou com uma placa feita a pinceladas toscas, TO THE STUDIOS. O ateliê ocupava um galpão abandonado em cujo centro Aurach instalara seu cavalete. O método do pintor, esclarece quem narra, parecia ser a sobra e os excessos. “Como aplica grandes quantidades de tinta e sempre raspa de novo da tela no curso do seu trabalho, o chão está coberto por uma massa de vários centímetros de altura já endurecida, com uma crosta, misturada com pó de carvão e achatada nas beiras, parecendo um rio de lava, que Aurach diz ser o verdadeiro resultado de seus permanentes esforços e a mais evidente prova de seu fracasso (...). Na verdade muitas vezes, vendo Aurach trabalhar em um de seus estudos de retrato semanas a fio, pensei que ele desejava a multiplicação do pó.” Um constante e devotado desenhar e apagar e repassar. O artista também era emigrante. Quando avistara Manchester pela primeira vez, sentira “ter chegado ao lugar que me fora destinado” e de onde nunca sairia. Ele contava ao narrador a história da industrialização da cidade na virada do século, das companhias navais, dos trabalhadores e máquinas que construíram o canal, do transporte das mercadorias e de tudo o que sobrara na região do porto — uma espécie de inventário das proezas e abandonos de diferentes tempos. Um conhecimento

específico, bastante acurado, que teve de passar por Sebald para ser de seu narrador e então de seu personagem, ou, quem sabe, que Sebald ouvira de um pintor quando jovem em Manchester. A narração continua com longos relatos de emigrantes que se interrompem por digressões, lembranças, quadros, fotografias, silêncios, sentenças de incontáveis palavras que ultrapassam as páginas, fazendo parágrafos infintos nos quais o narrador some, interfere vez e outra só para dizer que Aurach recordava, aludia e continuava contando a história de sua infância, seus sofrimentos e sua relação dolorida com a própria arte. Depois de cessar as transcrições, o narrador pula uma linha, diz que morara em Manchester por três anos, partindo no verão de 1969, depois de concluir um trabalho de pesquisa e com planos de lecionar na Suíça, mas ali permanecera só alguns meses antes de retornar à Inglaterra, condado de Norfolk, período

durante o qual pouco se lembrara de Aurach e sua cidade. Norfolk, onde fica Norwich e começa o primeiro relato, em setembro de 1970. Os indícios agora ficam mais nítidos. Parece que *Os emigrantes* tem apenas um narrador e até pode ser um romance formado por partes autônomas. O que as une é a vida de quem narra e continua se parecendo com Sebald, embora isso não se possa, nem se valha ou deva comprovar. “Só quando casualmente no fim de novembro de 1989 na London Tate Gallery (na verdade eu fora olhar a *Vênus adormecida* de Delvaux) deparei com um retrato de cerca de 1,20m por 1,20m com a assinatura de Aurach e o título para mim tão significativo quanto improvável de *G.I. on her Blue Candlewick Cover*, só então Aurach começou a viver novamente em minha mente.” Mais essa vez, é uma eventualidade que provoca a lembrança e a escrita do texto. O narrador descobriu, “pelos parcos dados da revista” de arte que encontrou por acaso, a história da deportação e assassinato dos pais de Aurach. “Imperdoável me pareceu, recordando agora, que naquela vez em Manchester eu tivesse omitido ou não tivesse conseguido fazer a Aurach aquelas perguntas que ele devia ter esperado de mim. Portanto, depois de muito tempo voltei pela primeira vez a Manchester, de trem, atravessando o país por seis horas ou mais.” Em seu retorno, viu que tudo o que fora construído para deter o processo geral de deterioração também já estava ameaçado, até as *development zones* instituídas no centro e ao longo do canal para reanimar o antigo espírito empreendedor, sempre invocado e já esquecido. Ele entrou no estúdio, que lhe pareceu idêntico ao que era. Com uma xícara de chá nas mãos, Aurach olhou para o visitante, hoje quase aos cinquenta anos, como outrora o pintor: *Aren't we all getting on!* Só o rosto na reprodução de um retrato de Rembrandt parecia não envelhecer. Depois desse reencontro tardio e inesperado, eles passaram três dias inteiros conversando, sempre até tarde da noite, diz o narrador, e muito mais se disse do que se poderá escrever aqui. Sobrevém, no entanto, mais um tipo de catálogo: a Inglaterra, Manchester, a cidade de imigrantes e sua irrevogável decadência, Gracie Irlam, o ano do narrador na Suíça, a Alemanha que ainda vivia na lembrança de Aurach, “um país extraterritorial, atrasado, destruído”, cujo idioma jamais voltara a pronunciar desde que se despedira dos pais, a decrepitude dos homens e das cidades, a morte, a migração, o judaísmo, a persistência da arte. O narrador prossegue e de novo suas memórias se mesclam com as recordações convulsas do personagem, seu relato aberto para outro: “Depois da Noite dos Cristais, o pai foi internado em Dachau. Seis semanas mais tarde voltou para casa mais magro e com o cabelo raspado. Nunca me contou nada do que ali vivera e vira. Não sei quanto de tudo isso contou à mãe. Uma vez na primavera de 1939 ainda fomos esquiar em Lenggries. Foi a última vez para mim, creio que também para o pai. Tirei ainda um retrato dele no Brauneck. Essa é das poucas fotos que ainda existem daqueles anos, disse Aurach”. Virando a página, como agora já se podia esperar, a foto de um

homem com trajes de esqui no pico de um monte nevado. Aurach não tinha lembrança da despedida dos pais, não sabia o que se dissera, via os pais sentados no automóvel de aluguel, mas não no aeroporto. O narrador conta o episódio passado e também descreve a memória que tem o personagem no presente. “Quando chegou a hora, porém, como não queria que nada nem ninguém mais me recordasse minha origem, decidi que em vez de ir a Nova York para viver sob a tutela de meu tio, eu viria sozinho para Manchester. Ingênuo como era, pensei poder iniciar em Manchester uma vida nova totalmente desligada da anterior, mas exatamente Manchester evocou em minha memória tudo o que eu tentava esquecer, pois é uma cidade de

imigrantes.” Tema da tentativa de esquecimento e da insistência da memória e do desassossego. Em seguida o narrador decorou mais uma lista, agora de nacionalidades, etnias, ocupações e sobrenomes. Parece que o amigo não o queria deixar esquecer. “Aurach não disse mais nada, apenas olhou fixamente à frente para enfim, com um gesto quase imperceptível da mão esquerda, sinalizar que estava na hora de eu partir. Quando, na manhã seguinte, entrei mais uma vez em seu estúdio para me despedir, ele me entregou um pacote em papel pardo e barbante, em que além de algumas fotografias estavam também em cem páginas manuscritas as anotações que sua mãe fizera entre 1939 e 1941 na casa da Sternwartstrasse.” A mãe, continuou Aurach, não escrevera uma única linha sobre os acontecimentos cotidianos da época; em contrapartida, relatara a própria juventude com um fervor incompreensível que inspirava um trabalho de lembrar, escrever e ler até partir o coração. Por isso, ele preferia entregar o envelope. Legar um passado. Não o deixar esquecer. Ponto, linha, parágrafo: “Ainda tenho à minha frente as páginas escritas por sua mãe que Aurach me deu aquela manhã em Manchester e tentarei repetir trechos do que a autora, quando solteira Luisa Lanzberg, contou de sua antiga vida”. O narrador é,

sobretudo, um leitor que muitas vezes se limita a transcrever, sem controle aparente sobre o relato. Sua cópia é um gesto de preservação. “Agora, escreve Luisa, estou novamente na saleta...” A próxima interferência do narrador só vem doze páginas depois, com um simples ponto-parágrafo: “Em outra passagem das anotações de Luisa leio, hoje pensando em nossa infância em Steinach, muitas vezes me parece que ela se estendeu para todos os lados por um tempo ilimitado como se continuasse até estas linhas que estou escrevendo. Mas na realidade, bem sei, a infância acabou quando em janeiro de 1905 nossa casa e os campos de Steinach

foram leiloados e nos mudamos para Kissingen, para uma casa de três andares recém-construída na esquina das ruas Bibra e Ehrhard”. As memórias da mãe de Aurach sobre sua infância durante a guerra abrem espaço para o surgimento de mais um narrador em primeira pessoa no texto. E, depois de cada fotografia, era inevitável, minhas leituras e anotações sempre voltavam a se perguntar se W.G. Sebald havia imaginado histórias para os documentos diversos que tivera em mãos, ou recolhido evidências que se encaixavam em enredos mais ou menos prontos, ou simplesmente tentado contar a verdade sobre as pessoas existentes nas fotos e fora do romance.

Outras onze páginas se passam antes de o narrador aparecer de novo, logo abaixo de mais duas fotos de um álbum de família: “As anotações de Luisa

Lanzberg, que reproduzo aqui em parte, me ocuparam intensamente desde que Aurach as confiou a mim no começo deste ano e foram a razão de eu viajar a Kissingen e Steinach em fins de 1991”. Começa um outro relato, agora sobre a viagem e a busca do narrador por trens, estações, hotéis, termas, jornais, datas, obituários, a prefeitura, as repartições administrativas. “Depois de algumas buscas o funcionário entregou-me duas chaves com plaquinhas, que estavam penduradas em um chaveiro na parede, com a estranha indicação de que se chegava ao cemitério israelita dando mil passos ao sul em linha direta saindo da Prefeitura, caminhando até o fim da Bergmannstrasse. Chegando diante do portão, vi que nenhuma das duas chaves servia na fechadura. Portanto subi no muro. A vista que tive dali não combinava com a ideia que a palavra *Friedhof* [jardim da paz] daria; ao contrário, vi um campo de sepulturas há muitos anos abandonado e decaído, capim alto, flores silvestres, sombra de árvores e um leve movimento no

realismo - realismo forte e ancorado - história?

da legíveis — Hamburger, Kissinger, Wertheimer, Friedländer, Arnsberg, Frank, Auerbach, Grunwald, Leuthold, Seeligmann,

Hertz, Goldstaub, Baumblatt e Blumenthal — deram-me a idéia de que os alemães provavelmente detestavam mais que tudo os belos nomes dos judeus, tão ligados com a língua e a terra em que viviam. Sobressaltei-me diante da sepultura em que jaz Meier Stern, morto no dia de meu aniversário, 18 de maio, e também

data real de Sebal

diante do símbolo da pena de escrever na lápide de Friederike Halbleib, morta em 28 de março de 1912, que me comoveu de uma maneira que certamente jamais entenderei totalmente. Imaginei-a como escritora, sozinha, debruçada sobre seu trabalho, respiração suspensa, e agora que escrevo estas linhas parece que fui eu que a perdi, e que apesar do longo tempo transcorrido desde sua morte, é como se eu não conseguisse superar essa dor. Fiquei no cemitério judeu até o meio-dia e andei entre as fileiras de tumbras lendo os nomes dos mortos, mas bem por fim descobri perto do portão trancado uma sepultura mais recente onde estavam os nomes de Lily e Lazarus Lanzberg e os de Fritz e Luisa Aurach.

ar.” O narrador conta que lamentou o estado do campo-santo, mas conseguiu decifrar algumas inscrições nas pedras: alguém que morrera no dia de seu aniversário, 18 de maio, uma pena de escrever sobre a lápide de uma mulher, o que o comovia ainda na escrita do texto, e, por fim, uma sepultura onde estavam os nomes de Lily e Lazarus Lanzberg e os de Fritz e Luisa Aurach. Ele diz não ter sabido o que pensar, apenas deixou uma pedrinha sobre a tumba e partiu. “Embora durante minha estada de vários dias em Kissingen e em Steinach, que já nada preserva de seu antigo caráter, eu me ocupasse bastante com minha pesquisa e adiantasse, como sempre laboriosamente, a minha escrita, senti cada vez mais que o empobrecimento espiritual que me rodeava, e a falta de memória dos alemães, a habilidade com que tudo fora removido e limpo, começavam a atacar meus nervos e minha cabeça.” Se não estou apenas imaginando agora, pensei que muito já se teria escrito sobre holocausto, identidades e desassossego a partir de trechos como aquele. Estava exasperado com o esquecimento e a destruição da memória, mas, antes de partir da cidade, o narrador decidiu aproveitar a chance para mais uma visita: “Quero dizer resumidamente que subi para a salina, com o barco a motor atracado na beira do parque da estação de águas”. A personagem — imprevisível, inimaginável no começo do relato — passa a ser a timoneira, “que generosamente me permitiu tirar uma fotografia”, que era turca e

que escrita? A do romance? De um artigo acadêmico?

partilhava seu juízo sobre os alemães. Logo depois, o foco se volta para o velho edifício de madeira da salina, cujas estruturas estampam duas fotografias grandes nas páginas seguintes. Ponto, foto, parágrafo. “Durante os meses de inverno de 1990/1991, no pouco tempo de que dispunha, portanto em geral nos chamados fins de semana e à noite, trabalhei na história aqui relatada de Max Aurach.” Trabalho laborioso e interrompido por escrúpulos em relação ao objeto da narrativa, a que o narrador julgava não fazer justiça. “A maior parte disso tudo fora riscado, posto fora ou recoberto de acréscimos que quase o tornavam ilegível. Mesmo aquilo que finalmente salvei como a forma ‘definitiva’ me pareceu um fracasso. Portanto eu hesitava em enviar a Aurach a versão abreviada de sua vida, e enquanto ainda hesitava veio de Manchester a notícia de que Aurach fora internado no Withington Hospital com enfisema pulmonar.” Como a dos quadros de Aurach, a composição do texto é um constante e devotado escrever e repassar e apagar. Tema dos emigrantes que terminam a vida em instituições hospitalares cujos métodos, arquitetura e história sempre interessam ao narrador — cujas fachadas fotografou ou cujas fotografias de fachadas Sebald recolhera de arquivos e bibliotecas. O narrador conta que visitou Aurach e depois registra no texto sua caminhada, os bairros, as ruas, as construções e

desconstruções, as rugosidades do espaço, até chegar ao Midland Hotel, “uma fortaleza fantástica, no qual Aurach alugara uma suíte nos últimos anos, desde que seus ganhos o permitiam, e onde também eu alugara um quarto por aquela noite”. Começa aí a narrar uma outra história, a do Midland, sua portentosa

arquitetura e acabamento, suas instalações sanitárias, seu jardim, seu sistema de calefação. “Hoje o Midland está à beira da falência (...) é certamente apenas questão de tempo até que se feche tudo e o Midland seja vendido e transformado em um Holliday Inn.” As páginas finais trazem o narrador entrando em seu quarto, quando começou a ver as ruas de Manchester de anos atrás, a ouvir as canções de sua temporada 1966/67 nas casas noturnas de uma vizinhança imaginária, a passar diante dos olhos uma sequência de fotografias que ele vira no ano anterior em Frankfurt, uma coleção de fotos coloridas do gueto de Litzmannstadt, instalado em 1940 em Lodz, uma metrópole industrial polonesa que um dia fora chamada de *polski Manczester*. “As fotografias, que apareceram em 1987 num antiquário de Viena numa maletinha, cuidadosamente catalogadas e providas de inscrições, tinham sido feitas como lembrança por um contador e

financista da região de Salzburgo chamado Genewein”, que também se deixara fotografar. Na descrição das imagens com que o fotógrafo documentara a vida no gueto, uma lista de ruas, calçadas, trilhos de bonde, casas, muros, os correios, a polícia, a sala do tribunal, os bombeiros, o ambulatório, a morgue, o cemitério, a indústria e seus produtos, um tapete tecido por três mulheres jovens. O narrador, dessa vez, não mostra as fotografias. Talvez Sebald não as tivesse em mãos. “Não sei quem são essas jovens. Por causa da luz contrária que entra pela janela ao fundo não consigo divisar bem seus olhos, mas sinto que todas as três olham para mim, pois estou no mesmo lugar onde esteve parado Genewein, o contador, com sua máquina fotográfica.” A fotografia é um olhar sobre o passado, uma perspectiva que o narrador agora assume. “Fico imaginando como teriam sido os nomes das três — Roza, Luisa e Lea ou Nona, Decuma e Morta, as filhas da Noite, com fuso, fio e tesoura.” O narrador conclui o último relato sugerindo que revela seu método: imaginação sobre fotografias que ele próprio viu, algumas das quais guardou consigo e fez publicar. Sebald põe fim ao romance.

Encerrada a leitura, deparei com algo que me chamou a atenção e já ia deixando esquecido na orelha do exemplar em português: uma advertência sobre o quarto emigrante ter sido inspirado no artista plástico judeu Frank Auerbach, cujas pinturas também foram expostas na Tate Gallery. Em outras palavras, pelos parcos dados do paratexto, o pintor Max Aurach não existira de verdade. Nem seu nome, sua história, seus quadros, suas técnicas de pintura, seus comentários sobre Manchester, sua estima pelo jovem pesquisador que anos depois narraria sua vida. Nada. E, então, nem os outros emigrantes. Não era surpreendente. Ainda assim, se não estou apenas imaginando agora, cheguei a pensar que esse aviso da editora brasileira traía os intentos de Sebald. Talvez ele tivesse mesmo se restringido à tarefa de apenas inventar nomes, dramas e passados para as pessoas das fotos. Mas, por certo, se esforçara em iludir seu leitor durante toda a leitura, obrigando-o a se perguntar, até o fim e talvez ainda depois, o que fora real e o que parecia fictício. Era essa dúvida permanente o que tornava o livro de Sebald ainda mais instigante — mais do que os romances de Pamuk, em que não havia solução para um outro tipo de mistério. O leitor devia, junto com o narrador que investiga e pesquisa, questionar sua relação com os objetos em mãos, com o passado. Esse fascínio, essa vertigem, no entanto, dependia de certa ordem de revelações, a qual, mais tarde, me pareceu comprometida nas linhas do paratexto em que se precipitara o segredo de Aurach. Por sorte as havia esquecido.

A desconfiança quanto ao método de Sebald e à existência concreta de seus personagens podia estar resolvida por aquela mínima insinuação do narrador nas linhas finais ou, antes, pela denúncia um tanto desastrada do paratexto: o livro fora escrito por invenções de nomes e passados sobre documentos. Mas restava ainda explorar as causas daquela dúvida, mesmo

que ela já não fosse permanente. Restava, sobretudo, refletir um pouco nos limites do real e do representado, nos artifícios narrativos que deixavam tamanha impressão de realidade e desconcerto no leitor de Sebald.

Um dos caminhos era entrever uma similitude entre quem narrava e quem lia *Os emigrantes*, afinal, seus gestos eram decifrar escritos plenos de subjetividades e passados sobrepostos, ocupar-se desses objetos com que tinham se deparado ao longo de uma busca ou talvez por acaso, acolher coincidências, desencontros, esquecimentos e vazios. Sebald instilava uma empatia para com o narrador e, nos traços autobiográficos, vagos mas constantes, uma identificação também consigo mesmo. O personagem narrador, o escritor, o leitor e de novo o personagem.

Esse circuito atava real e fictício porque, de alguma forma, unia as dúvidas do narrar às suspeitas ao compreender — porque, desvelando o momento de escrita, ligava o mundo do narrado à concretude do objeto livro que fora parar nas mãos de quem lia — porque quem narrava se fazia parecer o próprio escritor — e porque a narrativa vinha repleta de documentos. Partilhas, continuidades, identificações e provas funcionando como elos de ancoragem de um universo ao outro.

Por isso, mesmo que os paratextos delatassem a inexistência empírica dos personagens de *Os emigrantes* e, por conseguinte, o caráter ficcional do livro, era quase injusto dizer que aquelas histórias haviam sido meramente inventadas. O romance podia até cumprir os requisitos de uma ficção realista convencional, mas ia além e apontava para um realismo mais “forte” nos tais elos com a realidade. Só que não eram apenas as evidências documentais (tão difíceis de refutar) nem a identidade entre o narrador e Sebald (tão simples de consentir). O principal parecia ser outra coisa: em vez de apenas fabular o relato, Sebald, seu narrador, preferira dizer que as histórias haviam se passado pelos vestígios e também por ele próprio. Não se limitara, portanto, a inventar, o que talvez já fosse ocioso; decidira descrever o que alguém dedicado a um assunto tinha de passar para escrevê-lo, desde o encontro com o tema, a pesquisa e as leituras até as conversas, viagens, lacunas, dúvidas e limitações da escrita. Em *Os emigrantes*, agora me convencia, muitas vezes era um imprevisto nesse trajeto o que provocava o enredo, as indecisões influíam no texto, e Sebald fazia questão de relatar essas circunstâncias junto com a história em si. Mesmo que lesse e estudasse muito, o narrador não chegava a escrever biografias completas, nunca compreendia o passado por inteiro. O tempo pretérito era inacessível de todo. Ao querer recordá-lo, reconstruí-lo, ele se via compelido a falar mais sobre o presente, sobre esse esforço retrospectivo que era sempre mediado por objetos e histórias anteriores e que a todo momento

que só paratextos poderiam refutar
que tantos outros textos pareciam consentir

encontrava silêncios e ausências — e quase tudo do que era possível dizer sobre *Os emigrantes* valia para o saber histórico contemporâneo, também afeito às sombras dos documentos e ao poder da dúvida e da imaginação — e essas coisas todas, claro, reeditavam questões persistentes desde o mestrado.

Laços entre a historiografia contemporânea e um realismo mais forte, inovador, com ancoragens ou evidências, em que, de todas as formas, permanecia sempre o inapreensível, admitido na própria narração. Um doutorado poderia se fazer em torno disso. De Sebald e seus procedimentos narrativos. Um projeto sobre os elos e fronteiras entre real e fictício em sua literatura. E sobre suas correspondências com o saber histórico atual. Um estudo que não se preocupasse em aferir o verdadeiro e o inventado nos relatos, mas que tivesse por intento analisar como e por que Sebald se lançava nesse laborioso esforço realista — esforço que, em grande medida, simulava os métodos historiográficos. A pesquisa iria estudar *Os emigrantes*. Para tanto, seria necessário consultar os especialistas no escritor, percorrer a bibliografia que certamente já se acumulava, cotejar todas as traduções possíveis, listar todos os temas que se encontravam no livro, avaliar quais seriam pertinentes ao argumento da tese, escrever um projeto cujo título poderia ser “Vestígio e testemunho: a memória mediada de W.G. Sebald”, ou “Destruição e esquecimento: lacuna e imaginação em *Os emigrantes*”, ou “Diário e romance: narradores e subjetividades em *Os emigrantes*, de W.G. Sebald”, ou “Realismo e imagem: práticas historiográficas do narrador em *Os emigrantes*, de W.G. Sebald”.

email sobre Sebald para o artigo orientador em 06/08/2009

Transcrever e reescrever: labor e escrita do passado em *Os emigrantes*, de W.G. Sebald

Esta pesquisa teria por objetivo estudar como W.G. Sebald repensava a estética realista com um romance que, repleto de sucessões de narrativas e narradores, exprimia a ruptura do estatuto da verdade ficcional e as incertezas próprias do contemporâneo. Desse modo, o escritor alemão comportava em sua ficção as dúvidas e limites da escrita historiográfica hodierna e estabelecia novos modos de provar, superando fórmulas convencionais já desgastadas. O projeto se justificava pela incipiência de estudos sobre o autor que lançassem visadas comparativas com a historiografia.

A tese poderia começar com a foto de qualquer página do livro, demonstrando como Sebald usava as imagens para ancorar o narrado a um real suposto. O texto teria início com um breve esclarecimento sobre esse estratagema narrativo: Se o realismo contemporâneo, inovador, desacredita das convenções dos romances clássicos, diria a última frase do primeiro parágrafo,

a saída descoberta por W.G. Sebald para continuar narrando histórias verossímeis, ainda que inventadas, é escrever com outros elos de ancoragem ao real.

Logo depois, a introdução explicaria como os romancistas antigos haviam utilizado o efeito de realidade e falaria da coerência interna, dos detalhes descritos e da atmosfera factível antes de expor o raciocínio que viria a servir de base para todo o doutorado: os elos entre real e fictício, apontaria a tese, incluem a simulação de uma pesquisa repleta de evidências no enredo, o desvelar dos instantes de leitura e escrita, os traços autobiográficos compartilhados entre o narrador e Sebald, além da dúvida no deciframento dos objetos do passado, confessada por quem narra e vivida também por quem lê.

As páginas seguintes iriam desenvolver cada um desses pontos, com citações, análises de trechos e certos embasamentos teóricos que encaminhariam a um penúltimo capítulo, no qual as sentenças interpretativas de todos os tópicos anteriores seriam agrupadas em torno do conceito de incerteza ao narrar. Na conclusão, essas dúvidas e limitações lidas em *Os emigrantes* seriam comparadas aos métodos de uma historiografia contemporânea, o que, para encerrar, traria de volta a ideia dos paralelos entre literatura e história, bem como a crítica às formas tradicionais de se descrever o passado em ambos os campos — religando o fim da tese ao seu início.

Mais uma vez, muito do que essa nova pesquisa se propunha a laborar sobre Sebald já dissera aquele projeto possível a respeito de Pamuk — e de Volpi e de Padilla. A insistência na questão e nos argumentos talvez fosse mesmo tediosa, podia parecer suspeita, mas era também reconfortante, promissora até. Pois, além de reforçar ideias, a sucessão das leituras lançava nova luz sobre o sentido dos livros anteriores e sugeria mais um outro recorte para aquele velho projeto de estudo comparativo entre história e ficção contemporâneas, agora com *O livro negro*, *Neve* e *Os emigrantes*.

aborrecê-la, ele ainda conseguia formar uma idéia razoavelmente segura da maneira como ela passava os dias só contando as pontas de cigarro nos cinzeiros, observando seus rastros e procedendo a uma rápida checagem do apartamento. Será que alguma coisa trocara de lugar? Havia alguma coisa nova?

Em *O livro negro*, Galip estava sempre a imaginar o que Rüya ficara fazendo, a partir de pormenores mínimos: a esferográfica verde que não se encontrava junto ao telefone, as pontas de cigarro no cinzeiro, as dezenove palavras da carta de despedida. Enquanto ia criando mais conjecturas, “cada objeto da casa, cada sombra, adquiria uma nova personalidade”, e as deduções sucessivas lançavam outra luz sobre o sentido dos fatos. Como todos os novos significados, lembranças, crônicas e coisas eram pistas do paradeiro de Rüya, que aprendera

Lá na frente: o que são escritores antigos?

Leitura e escrita e publicação: os relatos do livro vão terminando nos anos anteriores à publicação

com os romances policiais que qualquer detalhe importava, Galip se via constrangido a reinterpretar o mundo e Istambul pela perspectiva das identidades que tudo ao redor e ele próprio assumiam seguidamente. Mas esses acúmulos de signos criavam um livro ilimitado, cuja decifração plena era impossível, como a realidade. No final do livro, a desconfiança em um realismo circunscrito, capaz de resolver o enigma ao fim, crescia com o *postmodern twist*, que continuava a sobrepor narradores e a insinuar que Galip resistindo ao papel de detetive clássico era Pamuk questionando a verossimilhança dos romances convencionais. A alternância entre narrador oniciente, Celâl, Galip e um último, talvez pós-moderno, indicava, na verdade, ascensão de uma voz que, assim como a de Sebald, parecia saber cada vez menos, que apenas relembra e ouvia histórias, que tinha no leitor e na literatura, no imaginar e reescrever, no apego a objetos mínimos, íntimos e indecifráveis, uma interminável angústia e o único consolo. A aproximação aqui poderia ser interessante.

O desejo de buscar proximidades avançava sobre *Neve*, onde, de início, para afirmar a verossimilhança do enredo, os personagens, diálogos, descrições e cenas obedeciam aos preceitos do realismo clássico. Já perto do fim, o narrador se fazia chamar Orhan e mencionava uma pesquisa que oferecia ao narrado uma comprovação para além da tradicional. As conversas que lhe permitiam ter várias perspectivas e narrar detalhadamente um evento, os diários nos quais Ka descrevera os episódios vividos em Kars e até mesmo as cartas em que se falara de *O Museu da Inocência*, livro de Pamuk que à época ainda era apenas um projeto — tudo isso parecia valer a Orhan como base documental e justificativa para onisciência do começo. Nas últimas páginas, porém, constrangido por seus personagens, o romancista famoso questionava qualquer verdade, ainda que garantida pelo seu método, e assim permanecia a dúvida, pois a leitura das fontes não assegurava o entendimento e a narração garantia nada. Mas o curioso agora era notar como, justamente aí onde poderia haver outras aproximações entre os livros, o que mais interessava era uma distância significativa, esclarecedora.

A suspeita que se instalava somente ao final de *Neve* aparecia em todos os relatos de *Os emigrantes*, sempre que o narrador se deparava com uma lacuna, um esquecimento ou um impasse quanto à forma de escrever aquelas biografias. Pamuk ocultava os silêncios de Sebald sob centenas de páginas

de um realismo inquirido apenas em algumas passagens e só mais perto do fim. As semelhanças entre os romancistas agora pareciam ocasionais, procuradas em trechos dispersos nas mais de mil laudas relidas. A única imagem nos romances de Pamuk era o diagrama de um floco de neve a partir do qual Ka construíra seu livro de poemas, figura encontrada por Orhan nos pertences do amigo poeta. Nenhuma foto, nenhuma mimeografia de página de diário ou jornal. Apenas tinta sobre o papel, como todas as outras palavras. De repente, a imaterialidade do floco de neve no caderno de Ka lembrava que jamais me ocorrera a sensação de que o personagem pudesse se tornar uma pessoa possível, de que todas as notas, viagens, cartas e entrevistas que o ligavam a Orhan não fossem meramente fantasiosas, de que algo daquelas frases existisse fora do romance, por um segundo de dúvida sequer, mesmo que Pamuk se insinuasse dentro do livro. E tudo isso, mais uma vez, lançava outra luz sobre o sentido das relações entre real e inventado em Sebald.

Neve e Os emigrantes pareciam feitos para dizer que suas biografias vinham mediadas pela vida de um narrador que se punha no texto e se assemelhava a Pamuk ou Sebald. Por algum motivo, a ambos os escritores ocorrera a ideia de narrar não apenas o relato, mas também a trajetória hesitante que dera origem ao livro que o leitor tinha em mãos — ideia que, estava mais claro agora, aparecia, de outra forma, timidamente, em Padilla e Volpi. Mas, enquanto Pamuk se contentara em aludir a uma pesquisa, Sebald fora mais longe e resolvera publicar

Ka pegou a edição do dia seguinte da *Gazeta da Cidade Fronteiraça*, mal saída da impressora. Ele examinou as manchetes — SUCESSO DA REVOLUÇÃO DA GENTE DO TEATRO; DIAS FELIZES EM KARS; ELEIÇÕES ADIADAS; CIDADÃO APÓIAM A REVOLUÇÃO — e voltou a atenção para o artigo de primeira página que Muhtar lhe apontou:

UM HOMEM SEM DEUS EM KARS.
POR QUE TERIA O PRETENSO POETA KA RESOLVIDO
VISITAR KARS NUM PERÍODO TÃO CONTURBADO?

ONTEM APRESENTAMOS O PRETENSO POETA AO POVO DE KARS.
HOJE FALAMOS DA DESCONFIANÇA QUE ELE DESPERTOU
EM NOSSOS LEITORES

Temos ouvido muitos boatos sobre o pretenso poeta que por pouco não estragou a alegre performance da trupe de Sunay Zaim ao subir ao palco

336

OS EMIGRANTES 29

MEMORIAS 23 JULHET 1986 23 JUL. 1986

Trois fois coup sur coup dans les Alpes
Cet F.D. a des suspects

Des linceuls s'

Hier, on a identifié le cadavre d'un guide disparu en 1914. Mais le phénomène des glaces qui rendent leurs victimes é

Septante-deux ans après sa mort, le corps du guide bernois Johannes Nargeli a été libéré de son linceul de glace.

seul à la cabane du CAS. Après, à l'époque de 68 ans, il est probable qu'il tenta de repagner la plaine par le glacier; il n'y survit jamais et toutes les recherches entreprises à l'époque demeurèrent vaines.

Coincidence ? Quelque jours avant la découverte de la dépouille du guide bernois, le corps d'un fantassin de l'armée austro-hongroise, victime de la Première Guerre mondiale, immergé au Glacis Jura (Suisse), fut découvert, enfin, la Vallée-Blauche restait le cadavre d'un de ses victimes.

Trois cas recensés dans le massif alpin au cours des quinze premiers jours de juillet ! C'est beaucoup, c'est même tout à fait exceptionnel, car la restitution de corps par les glaces est un phénomène rare. « Il est impossible de supposer les exemples ci-dessus soient un phénomène rare. « Il est impossible, précise-t-on au service alpin en haute montagne de la police valaisanne. Il ne faut en effet pas perdre de vue que ces restitutions se produisent dans des conditions de dégel et de fonte des glaces. Certaines années, les glaciers du canton livrent deux victimes presque coup sur coup, puis plus rien pendant longtemps. »

Ce fut le cas la dernière. Le corps d'une jeune femme, disparue quant à son supranatant, fut retrouvé à la fin du glacier de Hivry (val Bagnes). Peu après, le Thodoul ren

PAR Véronique TISSIÈRES

Hier, on apprenait en effet que la dépouille découverte jeudi dernier au glacier suisse de l'Anzère était celle de cet homme de Vaud (Suisse) (voir de M. Nargeli) dont on avait perdu la trace depuis ces jours d'été 1914, où il resta

LE GLACIER DE L'ANZÈRE
Qui vient de rendre un guide décédé en 1914.

L'histo
Film, légendes, la res
l'imagination. Mais il v

C'était en 1937. Fin août, le son terminée, le gardien de la cabane Bartol (au-dessus d'Arvi) quitta la petite bâtisse pour le v. Il n'y arriva jamais. Des recherches furent entreprises, en vain. Quelqu'un d'autre ? Les recherches furent entreprises, en vain. Les recherches furent entreprises, en vain. Les recherches furent entreprises, en vain.

todas as evidências, que valiam de prova dentro do texto e ainda apontavam para algo concreto, desconcertante, fora dele. Ver agora os procedimentos lado a lado era de impressionar. Nenhum provava que seus relatos descrevessem pessoas de verdade, é claro, nem convencia que fosse importante aferir real e inventado. Ainda assim, a materialidade do registro, a referência gráfica, podia escusar quem no início de uma primeira leitura tivesse se entusiasmado com aquele realismo tão, por falta de outra palavra, forte. Para fugir da estranha sensação de que, a qualquer momento, o personagem Fazil pudesse vir me censurar por ter acreditado dessa forma naquilo que lera num romance de Sebald, procurei partir daquela impressão inicial para depois perceber, se não me falha a memória, que o mais interessante efeito de realidade não se devia à semelhança entre narradores e escritores nem às evidências em si, mas à narrativa do momento anterior à escrita. Agora, porém, cotejados com os de Pamuk, os documentos que Sebald fizera imprimir e publicar junto com seu livro, mesmo que não provassem a existência real dos personagens, iam além do simples fantasioso, tinham uma outra relação com a realidade, pareciam querer se passar por verdadeiros, mais do que meramente fictícios, eram falsos. Essa noção vaga, ainda confusa, talvez já perdida, não chegaria a dar corpo a um novo projeto de doutorado. Mas, enfim, a ideia de que Sebald de alguma forma passara da mera invenção para o falseamento fazia, no mínimo, pensar em uma pesquisa de verdade e, nisso, tornava concreta pelo menos a relação de um pesquisador que narra com os sujeitos e objetos do passado. O texto resultante dessa pesquisa de fato não era uma obra historiográfica e, ao mesmo tempo, era uma reflexão profunda sobre a historiografia, sobre o poder de referir, sobre as trajetórias sem muito rumo, as leituras sem qualquer certeza, a narrativa sem resposta para o segredo.

Havia um doutorado aí. Uma pesquisa feita de aproximações e distanciamentos entre Sebald e Pamuk e os anteriores. Mas as diferenças tão significativas que julgava ter lido em suas obras me punham convicto de que outras variações ainda mais instigantes deveriam existir entre todas as narrativas de hoje. E talvez houvesse aí um outro doutorado, maior, na procura por mais escritores que de alguma forma criticassem a verossimilhança convencional, na tentativa de traçar um panorama de realismos contemporâneos, na leitura de experimentos que refletissem sobre os laços entre real e fictício tal como era possível, ou desejável, encará-los hoje. Certas interpretações de obras viriam preencher um lado do momento presente daquele paralelo entre escritas ficcionais e historiográficas. Do outro lado, a filiação aos métodos de Carlo Ginzburg iria encobrir qualquer cisma a respeito do que pudesse significar “nova história”. Quanto a seu caráter panorâmico, a pesquisa teria de propor, para contornar embaraços, análises mais superficiais, dando maior atenção a aspectos específicos e pendendo o doutorado para a argumentação teórica. Esse novo projeto de pesquisa faria um catálogo de procedimentos do

certas

realismo, uma lista de novos enlaces entre real e fictício. Estudaria como o passado era escrito hoje por ficcionistas e historiadores.

Até aqui, meados de 2009

Em dezembro de 2012 fizemos a última reunião do grupo de estudos O Romance e Suas Crises, proposto por um amigo meses antes. Como éramos poucos naquela data, conversamos muito sobre quais seriam os planos para o ano seguinte e quase nada sobre os textos em pauta, algumas

Grupo de estudos: O romance e suas crises

Crise do sujeito que se torna mera aparência, crise da experiência que se faz inapreensível, crise do realismo em tempos de desconfiança, crise da forma como espelho de um mundo em crise. Olhando por qualquer prisma, o conceito de romance e a ideia de crise parecem já há algumas décadas duas instâncias indiscerníveis, alimentando-se mutuamente e sempre adiando seus anunciados fins. Enquanto crise e romance não terminam, uma infinidade de autores têm se debruçado sobre essas relações sempre tão ricas, proporcionando não apenas importantes leituras teóricas sobre o gênero, mas também uma práxis narrativa que já internaliza essas questões prementes – das mais diversas maneiras, de convulsões formais a incursões reflexivas. Com o objetivo de ler e discutir teorizações clássicas e recentes sobre o gênero e alguns exemplos significativos de sua prática, o Laboratório de Estudos do Romance (LERo) da FFLCH convoca os interessados para o grupo de estudos “O romance e suas crises”.

seções de *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Entre os livros futuros e o cronograma que adotaríamos, discutimos, se bem me lembro, apenas o “Epílogo”, em que Erich Auerbach falava sobre seu trabalho — e agora já não sei se era ele próprio quem dizia ou se foi alguém ali que observou que as análises de *Mimesis* se pareciam com aquele realismo mais recente, objeto do capítulo “A meia marrom”: elas sempre começavam com uma longa citação da passagem a ser estudada, em fonte e espaçamento distintos, e depois vinham os comentários, que ali se concentravam, pois o trecho possuía características que lhe permitiam pensar a escrita do autor. O método não era a paráfrase, nem a resenha completa, nem o esgotamento das possibilidades interpretativas da obra toda. Auerbach apenas focava um aspecto especial para daí derivar um longo monólogo, com digressões, hipóteses e um fluxo contínuo de ideias em aberto. Ele não queria a história sistemática e completa do realismo, como Virginia Woolf não desejara a descrição absoluta dos acontecimentos do enredo. E a reunião se encerrou com a promessa de que nos encontraríamos dali a alguns meses para cumprir aquele esboço de programa.

À época, tinha acabado de decidir pela ideia de começar a escrever uma tese que viesse relembrando todo o seu itinerário, desde a primeira das configurações daqueles problemas que envolviam literatura e história, embora não soubesse ao certo quando havia surgido o interesse e muito menos como iniciar a escrita. A possibilidade que mais me acalentava naqueles dias era a de entregar como texto final uma sequência de projetos de pesquisa imaginados e desistidos: todos começando exatamente da mesma forma e depois prosseguindo com a descrição de uma experiência diferente, a cada vez acrescentando mais um detalhe doloroso sobre seus casos particulares. Cada rearranjo nas interpretações como um novo projeto. Cada projeto novo como um capítulo. Dos estudos sobre Padilla ao momento em que ingressara no programa de pós e dali até as últimas noções a respeito de gêneros literários e realidade lidas em *A ascensão do romance*, de Ian Watt, e no próprio *Mimesis*. Traçar, portanto, um panorama das leituras desde o mestrado. Escrever, na verdade, uma tese que, tal como *Amphitryon*, fosse uma espécie de lista, uma sucessão de escritos autônomos a funcionar como perspectivas várias sobre um mesmo tema, contadas por narradores e personagens diferentes, deixando só nas entrelinhas o avanço do raciocínio, as desistências, os desaparecimentos, as reiteraões, os acertos e os fracassos.

Estranha e arriscada, a vontade de apenas listar os projetos sucessivos logo abriu espaço à de encadeá-los com uma narração. Exaustiva, irregular, em certo sentido irrealizável, essa ideia de narrar permaneceu, entretanto, graças à possibilidade de unir os resultados do processo a suas vicissitudes, de expor tanto análises quanto páginas em que a narrativa progredia, deixando-as separadas a cada vez com menos sucesso, como em *O livro negro*. As leituras de então me sugeriam que uma tese escrita assim iria parecer mais verossímil e rigorosa. Sempre que fosse necessário refletir sobre um impasse, justificar a escolha de certa obra certa ou propor uma releitura, bastaria pular uma linha e interromper a sequência das críticas com um relato sobre o caminho da pesquisa, contar como um livro viera cair em minhas mãos, descrever uma memória passada, recordar pensamentos — e esclarecer que, durante um longo período, tudo o que imaginei a respeito da historiografia e de seus laços com a literatura se baseara na lembrança esparsa de um livro que me aparecera nos últimos meses do mestrado e que muito influíra em suas conclusões: *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*, de Carlo Ginzburg.

Ali, em algum lugar, reunidas em um mesmo parágrafo ou dispersas pelos artigos, ficavam frases em que Ginzburg propunha um modo mais interessante de aproximar historiografia e literatura: para além da óbvia constatação de que ambas são escritas, notar os procedimentos textuais que impõem e compartilham; mais que distinguir uma da outra por seus propósitos, empreender uma espécie de história da veracidade, traçando paralelos entre as formas pelas quais o real veio se descrevendo em uma e na outra. Sempre que lia qualquer ficcionista,

pensava nessa história de paralelos. Mas foi só depois da leitura de Sebald e Pamuk, quando surgiu o interesse pelo panorama dos realismos contemporâneos, que voltei aos fichamentos de Ginzburg feitos ainda no mestrado, com a intenção de escrever um projeto de retorno ao mundo acadêmico.

Nessa tentativa de regresso, enquanto esboçava uma pesquisa possível, escrevi dois e-mails semelhantes: um para o antigo orientador, outro para um novo, em potencial, no departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. A ideia, disse a ambos, era fazer um doutoramento seguindo as linhas abertas no fim da dissertação: sobre as formas com que a literatura contemporânea tentava representar o passado. Seria uma espécie de mapeamento de artifícios narrativos que carregavam em si a reflexão sobre os limites e interpenetrações entre o real e o fictício. Para tanto, minha vontade era expandir a gama de autores, sem descartar os latino-americanos. Assim, sem muita noção, pensava em Roth, Coetzee, Naipaul e, para incluir brasileiros (o que, pelo que me fora dito, era importante nas universidades do exterior), Bernardo Carvalho e Milton Hatoum. Tinha começado por Pamuk e Sebald e aceitava indicações, era claro. Também estava ciente de que, à primeira vista, parecia mesmo uma tarefa hercúlea. Mas a intenção era propor algo mais panorâmico, talvez ensaístico. E os recortes posteriores seriam tão inevitáveis quanto bem-vindos. Pedi conselhos ao orientador do mestrado, perguntei sobre a disponibilidade e o interesse do novo orientador, disse que aguardaria as respostas e agradei.

Naquele entretanto, tentei adiantar os trâmites burocráticos. Recolhi os papéis necessários, passei pela proficiência em língua estrangeira e pela prova escrita de conhecimentos teóricos, li as diretrizes das agências de fomento à pesquisa, o modo como deveria ser redigido e apresentado um projeto postulante, a quantidade e formatação das páginas, a sequência e conteúdo dos tópicos, o resumo, a introdução, a justificativa, síntese da bibliografia fundamental, objetivos, plano de trabalho, cronograma, material, métodos, forma de análise dos resultados, documentos anexos. Foram chegando as respostas dos e-mails: acolhedoras mas não conclusivas. De qualquer maneira, ainda que em cima da hora, tentaria participar do processo seletivo com aquele tema de literatura contemporânea e passado — agora sensivelmente refeito por um texto que estivera na prova teórica, “Posição do narrador no romance contemporâneo”, de Theodor W. Adorno. O projeto viria com suas ideias transcritas em poucas linhas novas, com algumas lembranças esparsas de romances lidos à época e com muitos retalhos da dissertação. A pesquisa de doutorado seria o projeto que apresentei ao departamento Teoria Literária e Literatura Comparada em outubro de 2009.

O passado: ficção, história e imaginação nas escrituras realistas contemporâneas

Tema, o primeiro item daquele projeto de doutorado, já começava com uma citação, as últimas palavras redigidas por Michel de Certeau no prefácio de *A escrita da história*: “A historiografia (quer dizer ‘história’ e ‘escrita’) traz inscrito no próprio nome o paradoxo — e quase o oxímoro — do relacionamento de dois termos antinômicos: o real e o discurso. Ela tem a tarefa de articulá-los e, onde este laço não é pensável, fazer *como se* os articulasse. Da relação que o *discurso* mantém com o *real*, do qual trata, nasceu este livro. Que aliança é esta entre a *escrita* e a *história*?” [Certeau: 2006, p.11]. Na frase seguinte, o projeto citava mais um trecho, agora de quarenta páginas adiante, no qual Certeau discutia a indiferenciação entre narrativas historiográficas e ficcionais postulada por Roland Barthes: isso não seria “denegar o movimento atual que faz deste discurso científico a exposição das condições de sua produção bem mais do que a ‘narração dos acontecimentos passados’?”. Dessa passagem o projeto concluía que, para Certeau, a principal diferença entre história e ficção era o descortinar da escritura, a denúncia do eu enunciativo, e logo indagava: será que a história não aprendeu com a literatura esse desvelar do narrador? A literatura não está retornando agora, sob diversas formas e em novo debate com a escrita dos historiadores, a postular uma nova representação do acontecido, um realismo reconfigurado? Como ficcional e historiográfico se articulam hoje? O tema daquele projeto de pesquisa era o enlace contemporâneo entre ficção, história e o papel da imaginação na leitura e na escritura do passado.

Linha, parágrafo, subitem: “A crise do realismo – o narrador”, uma longa paráfrase do texto de Theodor W. Adorno. Para ele, garantia o projeto, a posição do narrador no romance de sua época se caracterizava por um paradoxo: não se podia mais narrar, embora a forma do romance exigisse a narração. Desde o século XIX e, sobretudo, no XX, o procedimento do realismo, ou da “sugestão do real”, vinha se tornando questionável. “Do ponto de vista do narrador, isso é uma decorrência do subjetivismo, que não tolera mais nenhuma matéria sem transformá-la, solapando assim o preceito épico da objetividade.” O que se havia desintegrado, segundo Adorno, era “a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite (...). A narrativa que se apresentasse como se o narrador fosse capaz de dominar esse tipo de experiência seria recebida, justamente, com impaciência e ceticismo (...). Quanto mais firme o apego ao realismo da exterioridade, ao gesto do ‘foi assim’, tanto mais cada palavra se torna um mero ‘como se’, aumentando ainda mais a contradição entre a sua pretensão e o fato de não ter sido assim”. O romance tradicional, cujo maior exemplo seria Flaubert, assemelhara-se ao palco do teatro burguês, pois a “técnica de ilusão” captava o olhar de quem lia e sustinha as afirmativas de quem narrava. Agora, porém, o caráter ilusório perdia

Lá na frente: “e agora me parecia incrível haver apenas duas citações — e mal aproveitadas — de Certeau, o que me espantou e aborrecia.”

a força, e os novos posicionamentos iam contra a mentira da representação e contra o próprio narrador, que buscava ponderar sua inevitável perspectiva. O autor, por sua vez, “com o gesto irônico que revoga seu próprio discurso, exime-se da pretensão de criar algo real, uma pretensão da qual nenhuma de suas palavras pode, entretanto, escapar” [Adorno: 2003, p. 55-60].

Havia, pois, a experiência fraturada, a certeza da impossibilidade de descrevê-la com acurácia e isenção e, ainda assim, o imperativo de sobre ela pensar. Adorno delineava uma literatura cuja relação com o real era mais problemática. De seu texto aquele projeto de pesquisa inferia que um relato que se impunha, que não tolerava dúvidas, não mereceria crédito — e agora ficava claro quanto os romancistas contemporâneos deviam a Adorno, quanto de Adorno já me havia chegado por meio deles. Somente a nova posição do narrador no romance, seguia o projeto, com novos procedimentos narrativos e baseada em pressupostos outros, poderia validar o discurso literário. “Mesmo a pretensão imanente que o autor é obrigado a sustentar, a de que sabe exatamente como as coisas aconteceram, precisa ser comprovada, e a precisão de Proust, impelida ao quimérico, sua técnica micrológica, sob a qual a unidade do ser vivo acaba se esfacelando em átomos, nada mais é do que um esforço da sensibilidade estética para produzir essa prova” [Adorno: 2003, p. 59]. E era precisamente nessas novas formas de comprovação que se pautava o projeto de doutorado. A pesquisa iria preencher o momento contemporâneo da abreviada história dos paralelos entre literatura e historiografia com novos modos de verossimilhança.

Então, sob pena de sucumbir à própria impossibilidade, o projeto prosseguia mais uma vez, a literatura procurava novas sustentações para continuar narrando. Os romancistas do século XVIII haviam descoberto que a noção de real podia ser reforçada pelo descrever dos pormenores; os realistas do XIX, utilizado ao máximo esse povoamento do espaço literário pelos detalhes sensíveis como um poderoso elemento de persuasão. O ponto comum aos métodos, dizia o projeto, era a vontade de impor à cadeia de fatores acumulados uma urdidura que a tornasse coesa e convincente. Nessas narrações, cada traço adquiria sentido em função de outro e a verossimilhança resultava desse arranjo das partes em texto. A tendência do século XX fora, por seu turno, explorar a descontinuidade entre o externo e o interno, tornando cada vez mais simples o enredo e mais complexa e incongruente a caracterização das figuras dramáticas. A literatura novecentista repetia a maneira insatisfatória com que os humanos elaboravam o conhecimento sobre seus semelhantes no mundo da experiência: a condição precária, imanente à vida, passava a ser, no romance, criada e racionalmente dirigida pelo escritor [Candido: 2002]. Depois de um parágrafo sobre fragmentação provocada pelo capitalismo, crise geral da consciência criadora, modernidade, guerras mundiais, xeque ao paradigma do realismo

clássico e novas propostas estéticas que já não tentavam cobrir a face do real, mas, antes, denunciar a impossibilidade de fazê-lo [Arrigucci Jr.: 1999], o projeto de pesquisa continuava encaminhando o paralelo entre ficção e história dizendo que a prova de Proust à qual se referira Adorno talvez fosse um dos primeiros exemplos de como o desassossego diante do real e a necessidade de questioná-lo impuseram aos escritores a reformulação dos procedimentos de escrita. Tudo o que afirmava a partir daí o narrador realista era subjetivo, incerto. Nos livros de ficção, a verdade já não se fixava; nos de história, tampouco.

Antes de prosseguir nesse paralelo, contudo, o projeto tinha de elucidar alguns de seus pressupostos, incutidos desde o mestrado. Para tanto, voltava a ler Umberto Eco nos *Seis passeios pelos bosques da ficção*, observando como eram as assertivas nos dois registros. O discurso ficcional, ponderava Eco dentro do projeto, só podia ser invalidado por uma incoerência interna na economia do enredo face à estrutura do livro e aos quesitos de verossimilhança adotados pelo programa estético da obra. O estatuto do texto historiográfico, por sua vez, tinha de se fundar sobre um sistema de provas que estaria além de sua própria retórica, firmando uma conexão com a realidade empírica. Inverossímil e não verdadeiro eram próximos, mas distintos. Para os novo-céticos, mantenedores do discurso pós-moderno aplicado às ciências humanas, porém, essa proximidade cedia lugar a uma equivalência: o verdadeiro (ou falso) se apresentava de modo idêntico nos dois casos, amparado apenas no texto e sem qualquer vínculo extralinguístico [Ginzburg: 2002]. Esse julgamento fizera a posição do historiador nas últimas décadas do século XX também se caracterizar pelo paradoxo: não se podia mais dizer a verdade, embora a forma do discurso historiográfico assim o exigisse.

Linha, parágrafo, subitem: “A crise da historiografia – o historiador”, um brevíssimo compêndio sobre a escrita do saber histórico ao longo do tempo. Desde a perspectiva de quem contava a história, a crise do realismo e a da historiografia eram concomitantes, interdependentes. Até o Renascimento unidas no épico medievo, persistia o projeto, ficção e história foram se apartando: o rigor empírico e a abordagem política e social ficaram para a história; à ficção couberam a escrita inventiva e a instância particular e psicológica. Isso havia sido o bastante para que os romancistas tradicionais arrogassem a seus textos uma veracidade maior que a da historiografia, pois neles não se encontrava qualquer anseio de explicação retrospectiva e o que se descrevia era o cotidiano do passado, tal como ocorrido. Esse era o desafio que Stendhal e Balzac haviam lançado aos historiadores e que acabou por resultar na nova metodologia da história do século XX, calcada no pormenor cotidiano, no descritivismo e nos modos de subjetivação do narrado. Era o que Carlo Ginzburg dizia em *O fio e os rastros*.

Ao longo dos novecentos e diametralmente oposta aos axiomas positivistas, seguia o projeto, começou a ascender a questão do subjetivismo em todos os campos do conhecimento. Nas ciências naturais, a relatividade einsteiniana, o princípio da incerteza de Heisenberg, o teorema da incompletude de Gödel. Nas humanidades, a abertura da historiografia às ciências sociais e a revolução do tempo e da disciplina histórica liderada pelos *Annales*. A partir daí, o recorte temático, o direcionamento da pesquisa, a triagem documental, as questões propostas, os conceitos e métodos, os sistemas interpretativos, todas as etapas da construção do saber histórico foram se assumindo determinadas pela experiência cognitiva individual do historiador [Malerba: 2006]. Um abuso dessa autonomia do sujeito, entretanto, começou a esmigalhar os objetos de estudo e a assentir quaisquer significações para o passado: como não havia uma única verdade dada e prévia a ser fidedignamente desvelada, porque era construída por sujeitos diversos, a história podia ser relativa, um saber que se produzia e reproduzia equivocadamente [Dosse: 2001; 2003]. Daí a polêmica dos anos setenta: a tese do antirrealismo epistemológico sustinha que o conhecimento histórico não se relacionava direto com o passado real, mas apenas com outros e sempre presentes discursos, reduzindo a historiografia a uma literatura e o passado a um texto; e a tese narrativista reservava aos tropos do discurso e aos gêneros literários a prerrogativa de interpretar os fatos e lhes definir o sentido, igualando textos ficcionais e historiográficos [White: 2001; Malerba: 2006].

Para tomar partido nessa controvérsia e também para esclarecer qual era a historiografia contemporânea a que estava se referindo, o projeto de pesquisa invocava Carlo Ginzburg — pois, contra aquelas proposições novo-céticas pós-modernas, o historiador italiano apresentava a diferença entre os discursos como uma contenda pela representação da realidade feita de empréstimos e hibridismos. Assim como para os pós-modernos, também para Ginzburg as afirmações falsas, verdadeiras e inventadas eram, sob o ponto de vista formal, indistinguíveis; mas, segundo ele, dizer que narrações históricas se assemelhavam a narrações ficcionais era menos surpreendente e interessante que perguntar por que se percebem como reais fatos descritos em um livro de história. A resposta está na relação entre elementos texto e extratexto. Se na escrita ficcional não há hierarquia entre o dado e o inventado, dizia ele, segundo o projeto, o compromisso com a busca da verdade dentro do texto historiográfico precisa bloquear o total relativismo e impor à perspectiva do sujeito aquilo que lhe dá sustentação: o objeto observado [Ginzburg: 2007]. Tal como o do caçador — ou o do médico, do detetive e do leitor —, o conhecimento do historiador é indireto e instável, tão provisório quanto suas leituras sobre os índices daquela realidade inacessível e conjectural que procura entender e representar. Suas fontes não são puramente determinantes (como apregoavam os positivistas),

nem puramente determinadas (como acusam os novo-céticos); são dados aleatórios e inegáveis que o arbítrio da pesquisa modula em torno de um conhecimento histórico possível, ainda que limitado, válido, ainda que provisório, compromissado com a verdade, ainda que falho: um conhecimento retrospectivo e pressupocional — o paradigma indiciário [Ginzburg: 2003]. Para pensar essa complexa relação entre sujeito e objeto, texto e extratexto, a escrita da história, segundo Ginzburg, irreversivelmente crítica e narrativa, precisa explorar as lacunas; oferecer perguntas e não respostas; sugerir a revelação, mas comportar internamente o engano; tornar hipóteses, incertezas e itinerários de pesquisa parte da narração e da busca por uma verdade necessariamente incompleta; adotar como método tanto a decifração como a narrativa da decifração. Quando a documentação de que dispõe é insuficiente ou ambígua, dizia Ginzburg, o historiador deve articular-se no âmbito do verossímil e valer-se de erudição e imaginação, mas não de inventividade. O verdadeiro e o verossímil misturam-se, mas a ficção e o real permanecem distinguíveis. Desse modo, garantia o projeto, dizer que a historiografia adota trópicos do discurso é, para Ginzburg, pouco mais que óbvio. Mais interessante, segundo ele, seria pensar que, hoje, os entrelaçamentos entre verdades e possibilidades são expedientes que o leitor começou a ler nos esforços e contribuições de Marc Bloch, mas também de Proust e de Musil; e que tanto as narrações ficcionais quanto as historiográficas do século XX trazem em seu cerne uma relação mais problemática, mais incerta, entre aquele que narra e a realidade que o circunda.

Hipóteses, o próximo item daquele projeto de pesquisa, começava com um parágrafo que, aliás, poderia ser o início da tese. Em “Provas e possibilidades – posfácio a *O Retorno de Martin Guerre*”, dizia a primeira frase, Carlo Ginzburg menciona o estudo de Erich Auerbach sobre a representação do real na literatura do Ocidente e argumenta que em *Guerra e Paz* só havia imediatismo entre personagem e leitor, pois Tolstói, se tivera dúvidas, as havia relegado a um momento precedente ao texto, nunca o contaminando com hipóteses, indagações ou lacunas. Para Ginzburg, essa dinâmica, hoje, só pode se dar no terreno da ficção, pois ao historiador, que estuda fenômenos irreversíveis e irreproduzíveis em qualquer escala e que só trabalha com rastros e indícios, está vedada a certeza.

Nas páginas seguintes, o projeto explicava que a pesquisa iria defender que também o escritor realista contemporâneo vedara a si tal certeza. O efeito de verdade, dizia o projeto e tornaria a dizer a tese em algum momento, é criado no texto por determinadas convenções adotadas não só por ficcionistas, mas também por historiadores antigos e modernos. Com o intuito de comunicar a verdade dos fatos que narravam, os antigos se valiam da vividez para comover e convencer seus leitores, demonstrando-lhes, pela força de seu estilo, algo visível,

uma experiência direta. A verdade, para estes, dava-se ao acumular detalhes, ao descrever e persuadir, era alheia aos fatos objetivos. Os historiadores modernos fazem das citações e notas marginais recursos equivalentes aos da vividez do relato antigo. A verdade, para estes outros, surge pela evidência, pelo documento. Segundo Ginzburg, na vividez antiga, uma cultura oral e gestual tentava dar a ilusão da presença do passado; na citação moderna, uma cultura gráfica acusa que o passado só é acessível de maneira indireta, mediada. A prova documental impôs-se sobre a vividez quando aflorou a consciência de que já não era possível evocar o passado com retórica, que ele agora só surgiria incerto, baseado em fragmentos e ruínas [Ginzburg: 2007]. A história escrita, hoje, no âmbito do falho e do possível.

Do outro lado da crise paralela e concomitante, o realismo, já fraturado ao longo do século XX, talvez se mostre hoje, dizia o projeto, na diluição de fronteiras entre gêneros narrativos, em uma nova tendência para descrever e problematizar o real, questionando a possibilidade de narrá-lo, descobrindo os empréstimos e hibridismos dessa contenda pela representação do passado. Algumas obras atuais passam um enleio historiográfico ao acumular no texto algo aproximado da fundamentação documental, com fotografias, cartas, crônicas, ensaios, manchetes de jornais e até alusão a pesquisas e referências bibliográficas — recursos extratextuais similares aos da historiografia. Esses autores contemporâneos, sugeria o projeto, talvez estejam na fronteira entre ficção e história, talvez escrevam para pensar as relações entre real e fictício, articular informações verdadeiras em registro ficcional. É possível que nem queiram aferir o verdadeiro e o falso ou autorizar um sentido do texto, mas apenas descortinar as interpenetrações e reciprocidades, revelando os processos de escritura de narrativas aproximadas. Se estão aferrados a um realismo rigoroso, talvez seja somente para relativizá-lo ao denunciar os meandros da memória, do testemunho e da linguagem, para dizer que já não há certeza quando a verdade é fugidia, resultante de um saber contraditório que só pode oferecer uma ideia inexata da realidade. Nesse caso, só a aguda interpretação do leitor, lembrava o projeto, sua atenção aos indícios e às nuances dos discursos e das interpretações que oferecem aqueles que narram suas histórias, pode dar sentido à leitura. Mas este nunca será fixo: uma nova leitura trará novos significados.

O projeto demonstrava, portanto, como o doutorado tentaria traçar, com as linhas do paralelo da crise na ficção e na história, uma seta que indicava a lenta passagem da vividez detalhista nas assertivas para a mediação indiciária nos relatos — algo próprio da cultura gráfica e bibliográfica da prova. A partir daí, a pesquisa se centraria no conceito de imaginação, introduzido pela polêmica radical entre Hayden White e Carlo Ginzburg. A tese estaria sempre convicta de que, para White, discursos ficcionais e historiográficos eram igualmente inventados;

asseguraria, por outro lado, que, em Ginzburg, o que história e literatura compartilhavam era a imaginação de um observador sobre indícios concretos e textuais. Por isso, garantia o projeto, a aproximação dos dois discursos podia ser válida, sim, mas em outro sentido: seria interessante pensar que o horizonte da literatura realista coincidia com a fronteira do conhecimento do real. E que, hoje, isso se expressava em narrações que assumiam seus limites ao representar o passado e que exploravam modos imaginativos de acessá-lo, sempre atentas às qualidades da crítica e da imprecisão. Histórias escritas também no âmbito do falho e do possível.

Delimitação, o item seguinte, resumia a série de problemas, dizendo que história e ficção atuavam pelo passado e contra o esquecimento, tinham fonte comum, métodos dessemelhantes e resultados diversos. Eram diferentes, mas aproximadas. Carlo Ginzburg, insistia o projeto, distingue claramente o verdadeiro, o fictício e o falso — esse fictício que se faz passar por verdadeiro. Assegura, porém, que se podem tomar estes para estudar aquele, bastando, para isso, não lhes confundir os propósitos. A história não era, portanto, a única forma autorizada de acesso ao passado. Hoje, ao contrário, dotada de enunciados científicos sabidamente comprováveis e precários, perdia a atenção do público para as mais várias e ansiadas narrativas de grande circulação — algumas delas que, inclusive, procuravam elidir seu caráter ficcional. Dentro desse fenômeno maior de documentários, diários, memórias, testemunhos e de tudo o mais que se impunha como verdade garantida por uma subjetividade presente, parecia estar contido, arriscava o projeto, o desejo de acesso direto, inequívoco e empiricamente comprovado ao passado, parecia também estar a necessidade de que esse relato fidedigno fosse mais legível, vívido, que a historiografia tradicional [Sarlo: 2007].

Partindo das questões listadas, a pesquisa teria por objetivo estudar a literatura contemporânea sobre o passado e seus possíveis contatos e contrastes com a historiografia. O tema, concordava o projeto, era demasiado amplo e podia cruzar categorias complexas como a memória, o testemunho, o discurso histórico, o realismo, os gêneros e as formas narrativas. Por isso, a modo de recorte, ele pendia para o teórico e propunha a atualização do debate sobre fronteiras e afinidades entre o historiográfico e o ficcional, centralizando a posição do narrador, lida em Adorno, e o papel da imaginação, tal como conceituada por Ginzburg, como operações primordiais na leitura e na escritura do passado. A pesquisa, então, traria ficcionistas contemporâneos e suas obras em um segundo plano, preenchendo um catálogo ilustrativo de procedimentos de novas verossimilhanças. A definição de tais autores e obras, bem como o direcionamento do debate teórico atual acerca das relações entre história e ficção, só poderia se dar, por certo, no decorrer da pesquisa.

Por fim, o item Justificativa se erguia sobre o parecer de Luiz Costa Lima em *História. Ficção. Literatura*, segundo o qual a insuficiência de estudos sobre a teoria das relações entre ficção e história acarretara equívocos e desentendimentos, que, no limite, alcançaram dimensões éticas, como já haviam apontado Carlo Ginzburg e Beatriz Sarlo em suas obras mais recentes, ambas publicadas no Brasil em 2007. Uma rápida leitura de outros trabalhos atuais, dizia o projeto, confirmava a opinião de Lima acerca da necessidade de novas pesquisas na área. Em *How fiction works*, por exemplo, James Wood se limitava a comentar o “L’effet de réel” de Roland Barthes e a dizer que o realismo, o efeito de *realness*, estava agora diluído em maneirismos vendáveis que dominavam o mercado editorial. E do livro de David Lodge, *Art of Fiction*, restara apenas uma frase da página 203: “In the non-fiction novel, new journalism, ‘Faction’, or whatever one calls it, the novelistic techniques generate an excitement, intensity and emotive power that orthodox reporting or historiography do not aspire to, while for the reader the guarantee that the story is ‘true’ gives it a compulsion that no fiction can quite equal”. Mas a leitura de um maior número de teóricos e ficcionistas contemporâneos propiciaria uma discussão mais ampla e aprofundada sobre as complexas interpenetrações entre história, ficção e imaginação no descrever do passado.

O projeto, conforme requerido, ainda apresentava um cronograma que previa leituras, relatórios, debates, cumprimento de créditos em disciplinas, releituras e, claro, a redação da tese. Depois anexava uma nova folha para a bibliografia, e fim.

Esse projeto de pesquisa foi reprovado pela banca de admissão. Faltavam-lhe os autores, o corpus de romances que se iria analisar, o recorte claro e definido. Era eminentemente teórico. O historiador Carlo Ginzburg sobre ele pairava como uma entidade mágica e redentora. Uma sombra. A justificativa apenas mobilizara pseudoteóricos defasados e superficiais para lhes fazer críticas severas e que denotavam um entendimento descabido dos propósitos de tais obras. E ainda havia o problema da leitura dos ficcionistas no original.

Algo se poderia aproveitar do projeto reprovado. A parte teórica talvez se sustivesse ainda, agora que o texto de Adorno e a releitura dos livros de Ginzburg haviam conferido forma e sustentação a argumentos que até ali vinham dispersos, vagos e difíceis de justificar: àquela história de paralelos entre historiografia e realismo se acrescentara a ideia de crise dos narradores, tanto o ficcionista quanto o historiador, e as relações entre seus discursos, próximos e distintos, eram mais bem abordadas com as categorias de *O fio e os rastros*. Mas um novo projeto teria de recortar os temas, definir um corpus e conter a preeminência do historiador italiano.

Quase nem tinha lembranças de *Disgrace* quando me pus a ler *Elizabeth Costello*, obra que J.M. Coetzee publicara na sequência. Acredito ter pensado à época que seu livro mais famoso me parecera bastante convencional: a força do romance sobre o professor universitário sul-africano David Lurie estava no conteúdo, na temática histórica do colonialismo e do *apartheid*, nos conflitos psicológicos e sociais narrados por um realismo claro, de estilo límpido, direto e em terceira pessoa. O índice de *Elizabeth Costello*, no entanto, surgia mais promissor, vinha organizado em oito *Lessons* e um *Postscript*. A primeira

Contents

Lesson 1	Realism	1
Lesson 2	The Novel in Africa	35
Lesson 3	The Lives of Animals:	59
ONE:	The Philosophers and the Animals	
Lesson 4	The Lives of Animals:	91
TWO:	The Poets and the Animals	
Lesson 5	The Humanities in Africa	116
Lesson 6	The Problem of Evil	156
Lesson 7	Eros	183
Lesson 8	At the Gate	193
Postscript:	Letter of Elizabeth, Lady Chandos	227

Lição, ou Aula, se abria com a frase: *There is first of all the problem of the opening, namely, how to get us from where we are, which is, as yet, nowhere, to the far bank. It is a simple bridging problem, a problem of knocking together a bridge (...). Let us assume that, however it may have been done, it is done. Let us take it that the bridge is built and crossed, that we can put it out of our mind. We have left behind the territory in which we were. We are in the far territory, where we want to be.* A abertura parecia aludir ao pacto ficcional, expor seus termos de aceite: atravessemos para o outro lado, onde queremos estar. Pacto feito e exposto, sobrevinha a apresentação do personagem, direta e quase esquemática: *Elizabeth Costello is a writer, born in 1928, tinha vivido, casado e escrito The House on Eccles Street em 1969, whose main character is Marion Bloom, wife of Leopold Bloom, principal character of another novel, Ulysses.* Depois do pacto entre leitor e narrador e da rápida biografia da protagonista, o enredo tinha início, ação: *In the spring of 1995 Elizabeth Costello travelled, or travels (present tense henceforth), to Williamstown para receber um prêmio literário ofertado bienalmente a um major world writer.* O narrador então esclarece que a personagem é acompanhada por seu filho John, o foco narrativo, professor de física e astronomia, sem cujo auxílio a escritora não poderia fazer tal viagem. *Her loving son, her trainer, está ali para cuidar da mãe. We skip, diz o narrador. Eles já chegam ao destino. In her room a dialogue takes place. "Will you be comfortable?", asks the son.* A escritora, *old and tired*, pergunta ao filho o que querem dela. *He thinks of her as a seal, an old, tired circus seal. One more time she must heave herself up on to the tub, one more*

time show that she can balance the ball on her nose. Ele fala dos eventos, jantares, entrevistas, conferências. Toda a viagem é contada pelos olhos de John, que pensa em sua infância solitária, sem afeto. Querem honrá-la, diz o filho. Dar-lhe dinheiro. *Broadcast your name.* Ele está nos livros da mãe. Alguns deles. Outras pessoas conhecidas também. *She is by no means a comforting writer. She is even cruel.* O narrador interrompe a narrativa para expor algumas convenções do realismo. Antes de empregá-las, ele as denuncia: *The blue costume, the greasy hair are details, signs of a moderate realism. Supply the particulars, allow the significations to emerge of themselves. A procedure pioneered by Daniel Defoe.* Com estilo franco e aberto, o narrador parece relatar a preparação do livro, não o livro pronto. Na verdade, o que lê o leitor parece a captura do momento mesmo em que o narrador pensou em escrever aquela história. *There is a scene in the restaurant, mainly dialogue, which we will skip. We resume back at the hotel, where Elizabeth Costello asks her son to run through the list of the people they have just met. He obeys, giving each a name and functions, as in life.* O livro passa a todo momento da ficção para a vida, de um mundo onde escritores escrevem sobre personagens de livros de outros escritores para uma outra instância, onde algum narrador está simulando uma escrita ficcional atenta às convenções realistas, mas também insatisfeita com elas. A *Lesson* sobre realismo acontece antes e fora da palestra de Elizabeth Costello. *When it needs to debate ideas, as here, realism is driven to invent situations — walks in the countryside, conversations — in which characters give voice to contending ideas and thereby in a certain sense embody them.* E é assim que a escritora incorpora um personagem durante as entrevistas, apresentando blocos de falas ditos tantas vezes que John se pergunta se já não se solidificaram em sua mente como um tipo de verdade. *The presentation scene itself we skip. It is not a good idea to interrupt the narrative too often, since storytelling works by lulling the reader or listener into a dreamlike state in which time and space of the real world fade away, superseded by the time and space of the fiction.* O narrador segue abrindo e justificando suas opções de narração, tudo aquilo que, em tese, não deveria constar do texto pronto, da narrativa límpida, tradicional. Quando por fim inicia a palestra intitulada “What is Realism?”, Costello conta a história de sua carreira e da escrita de seus livros. O narrador continua: *We skip ahead.* A escritora então remete a um conto de Franz Kafka, “Um relatório para uma academia”, no qual um macaco relata a uma plateia de doutos a história de sua captura e aprendizado, *in the form of a monologue, a monologue by the ape*, um gesto de evidente ironia e autodepreciação. Mas o que significa o conto de Kafka, exatamente, Elizabeth Costello não arrisca saber. *We don’t know. We don’t know and will never know, with certainty, what is really going on in this story.* Ela sugere, apenas, que essa incerteza tem a ver com realismo, ou com a recepção contemporânea do realismo. *There used to be a time when we knew. We used to believe that when the text said, “On the table stood a glass of*

Procedimento somente contemporâneo?

water, " there was indeed a table, and a glass of water on it, and we had only to look in the word-mirror of the text to see them. But all that has ended. The word-mirror is broken, irreparably it seems. There used to be a time, we believe, when we could say who we were. Now we are just performers speaking our parts. Mas John sente que os espectadores não estão interessados na fala sobre o realismo na contemporaneidade. Parecem preferir *something more personal*. Algo sobre pós-colonialismo ou feminismo. *It doesn't have to be intimate*. O narrador, com o ponto de vista do filho da escritora, mas mirando Coetzee, confundido com ele, conta essa história sobre a condição do *major world writer*, sobre as expectativas que cercam seu trabalho, sobre os rótulos e interpretações impostos pela crítica. *A woman writer or a woman's writer*. O narrador salta mais uma vez, de volta ao hotel, onde John encontra a estudiosa de literatura feminina que entrevistara sua mãe naquela tarde. *All across America, young women writing dissertations on his mother*. Na manhã seguinte, a professora lhe pergunta se ele não se desconcerta com o verdadeiro motivo daquela sedução: sua proximidade com Elizabeth Costello. Ele responde que é ela quem deve estar desconcertada ao ver que não coincidem a imagem mística da escritora e a mediocridade da velha senhora, *You can't square the two. You want an explanation*. Mãe e filho estão de partida. *She can come home with her true self safe, leaving behind an image, false, like all images*. John gostaria de dizer que *this woman*, se lhe coubesse dizer alguma coisa, *whose words you hang on as if she were the sibyl, is the same woman* de sua infância, *she is the same woman*, a escritora e a mãe, *the same woman* no livro e na vida, *the same woman*.

As reflexões sobre uma escritora perdida em algum ponto entre o privado e o público, seus livros e seus leitores, entre a realidade e a ficção que escreve e vive, as reflexões, enfim, sobre a figura do escritor e o papel que os leitores e os críticos, expectantes, exigem que cumpra, continuavam na *Lesson 2*, "The Novel in Africa", agora em um cruzeiro marítimo onde *retired people* escutam atentamente palestras de *prominent figures*. Elizabeth Costello, sempre apresentada como autora de um livro escrito décadas atrás, discorre sobre *the future of novel*. Na sequência, um romancista africano, velho conhecido, fala sobre o romance na África, continente de tradição oral, avesso às fórmulas narrativas do Ocidente. Como antes duvidou do realismo e de sua própria fala sobre o futuro do romance, Elizabeth duvida agora das identidades ostentadas e ironiza o *we Africans* do colega, *a special identity, a special fate* que o obriga a *perform your Africanness at the same time as you write*. Na verdade, ela deixou de acreditar em tudo. *She no longer believes very strongly in belief*.

As dúvidas e questionamentos prosseguiram nas palestras seguintes, que tratavam dos direitos dos animais, do vegetarianismo, da indústria alimentícia e sua analogia com o extermínio dos judeus, da injustificada prerrogativa da razão humana, da salvação cristã, das

humanidades na África, do mal, do erotismo e da morte. Costello às vezes se contradiz, hesita. Sua trajetória e aflições pessoais lhe conferem mais veracidade e revelam como surgem as sentenças que ela profere nas *lectures* que dão corpo ao livro. A cada *Lesson*, seus juízos trazem a público reflexões que passaram pela cabeça de Coetzee, mas a concordância fica em suspenso. Os capítulos são ensaios em que o escritor parece oscilar entre a isenção e a responsabilidade pelo tom sentencioso de sua protagonista.

Na *Lesson 6*, Elizabeth está a caminho de Amsterdam para dar uma palestra sobre *the problem of evil*. O que precipita suas opiniões é a leitura do romance em cujas páginas um escritor chamado Paul West descreveu de modo cru e direto o enforcamento dos Conspiradores de Julho, mortos sob as ordens de Hitler. A escritora pensa sobre sua reação ao livro, que julga *obscene*, pois algumas coisas, como o sadismo dos carrascos e a humilhação dos condenados, simplesmente não deveriam ser imaginadas, escritas nem lidas — e quem sabe aqui não fosse Coetzee fazendo uma revisão, uma autocrítica, um mea-culpa pelas descrições bastante cruas e violentas em *Disgrace*. Ao chegar à Holanda, Elizabeth logo descobre que o tal romancista estará presente na mesma conferência. Ela tenta, em vão, reescrever o texto na véspera, excluindo ou amenizando as passagens sobre West. E depois o procura para se explicar. Mas a cena termina sem desfecho. Mais uma quebra da expectativa criada pelo protocolo ficcional.

As recorrentes aversões de Coetzee aos protocolos realistas se manifestavam mais uma vez na perda da fé narrativa que Elizabeth Costello confessa. Ela diz preferir fazer o bem a narrar. A escrever Coetzee preferia questionar a escrita — e o fazia escrevendo sobre uma escritora que reflete sobre a literatura em seus discursos e sobre a vida dos escritores em suas conversas e monólogos. O oscilar entre a isenção e a responsabilidade agora parecia outra coisa. Era como se, na verdade, Coetzee se colocasse um passo aquém da enunciação: ele se abrigava atrás de um personagem fictício para pensar o ficcional e se valia de romances de outros romancistas, de personagens de outros personagens, para reler e perpetuar a escrita — uma dinâmica que se reforçava no *Postscript*, com a repetição do artifício narrativo que Elizabeth Costello utilizara em seu romance mais célebre: como antes o *Ulisses* narrado por Marion Bloom, agora era a “Carta de Lorde Chandos” que se expressava desde a perspectiva feminina de Lady Chandos, a qual pedia a Francis Bacon que intercedesse junto ao marido, pois este se recusava a continuar escrevendo desde que perdera a confiança no vínculo entre linguagem e realidade.

Esses retornos de temas e os jogos de intertextualidade e deslocamentos de perspectivas deram mais um passo além nas sobreposições de narradores e instâncias ficcionais ao final, quando os *Acknowledgements* informaram que uma versão anterior da *Lesson 1* saíra em

Robinson, de Deleuze, em Foucault, de Coetzee
Lá na frente: quem e além: deslocamentos na posição dos narradores para colocar o realismo e a historiografia em perspectiva crítica

uma revista acadêmica em 1997; que a *Lesson 2* era um artigo de 1999; que as *Lessons 3* e *4* compunham o livro *The Lives of Animals*, impresso em Princeton também em 1999; que a *Lesson 6* aparecera na mesma revista, em 2003; e que “Letter of Elizabeth, Lady Chandos” fora publicada por Austin, Texas, em 2002. Os livros dentro de livros e personagens de outros personagens agora chegavam ao real, onde Coetzee compusera e proferira aquelas *Lessons*. Outro passo além estava no fato de que Paul West era — é — um escritor de verdade: nascido no interior da Inglaterra em 1930, publicara *The Very Rich Hours of Count von Stauffenberg* aos cinquenta anos, mais de uma década antes da *Lesson* de Costello, mais de duas antes do artigo de Coetzee e do romance *Elizabeth Costello* — o que só fui descobrir depois da leitura. Além de tudo isso, alguns dos romancistas africanos aludidos na *Lesson 2* também eram reais.

A crítica aberta a outro escritor não era, não é, infrequente nos círculos literários. Tomar como personagem um romancista vivo talvez fosse, seja menos comum. O comentário mais simples era que Coetzee partilhava das opiniões de Elizabeth Costello, mas preferira se esconder atrás de uma voz ficcional para criticar o realismo, o mercado das letras, o *lecture circuit*, a indústria de alimentos, a estetização do mal, as faculdades de ciências humanas, a crítica literária, os jornais especializados, o público expectante e diversos romancistas reais — reais como ele próprio, vivendo no mesmo ambiente literário de *prominent figures*. O tom provocativo dessa postura de Coetzee se promovia por sua ambiguidade: de um lado, a característica inerente à ficção, instituída desde o pacto pelo qual se concordara em atravessar a ponte para um mundo inventado, aconselhava não confundir autor e obra; de outro, a parecença entre escritor e escritora, *major world writers* que haviam reescrito enredos clássicos, romancistas angustiantes e envelhecidos às voltas com prêmios, artigos, palestras, críticas e leitores, insinuava que eram de Coetzee aqueles juízos polêmicos, talvez polêmicos demais para serem admitidos francamente. E as performances de Coetzee em suas *lectures* só potencializavam essa oscilação que unia e afastava romancista e personagem romancista.

Esse espaço de ambiguidade planejado, por certo expandido pelas inserções do Coetzee real, era mais extenso e de algum modo mais complexo, mas lembrava aquela dúvida já vista em Sebald e mesmo em Pamuk — e sugeria uma saída próxima. A semelhança aludida e desaconselhada entre Elizabeth Costello, o narrador de *Elizabeth Costello* e Coetzee era, na verdade, uma forma de se deslocar para aquém e além da linha de enunciação tradicional, era reler e perpetuar a escrita, continuar narrando, apesar da desconfiança, apesar de tudo. Dentro do livro, o passo atrás para escrever sobre uma escritora permitira a Coetzee falar sobre o que ela própria considerava indizível: se não cabia referir o mal, era possível abordá-lo em uma palestra; se já não valia acreditar nos escritos realistas, restava narrar essa descrença. Já o passo

Palestras de Sebald em Guerra aérea e literária: reescreve e publica o que não fizeram os escritores da época

adiante dos enunciados da ficção propiciara a Coetzee repetir o artifício fora do livro: em vez de dar *lectures* convencionais, ler o relato sobre uma escritora australiana proferindo *lessons*. Não a palestra, mas a história de uma palestrante. Não só o enredo, mas o monólogo de um narrador que adota, repensa e transgride o realismo. A escritora vivendo, o livro se escrevendo. Algo disso voltava a acontecer em *Slow Man*, que tinha início com a descrição do impacto de um carro contra a bicicleta do fotógrafo Paul Rayment. As páginas depois se sucediam em terceira pessoa e narravam o transe da dor física, a perda da perna direita, as reações de Paul a uma série de enfermeiras e os fluxos de consciência do protagonista, que recusa a prótese e reflete sobre seu jovem atropelador, sobre sua mutilação e velhice, sobre o sexo e o afeto, sobre os *emigrants* e Marijana, a cuidadora croata de quem se aproxima, apesar de todo o embaraço, na tentativa de expiar sua solidão lenta: *what he wants is a son, a proper son, a son and heir, a younger, stronger, better version of himself*. Tudo isso Coetzee vinha escrevendo com um realismo sem grandes surpresas, até que, na página 79, Paul escuta: “*Mr. Rayment?*” *says the voice on the entryphone. “Elizabeth Costello here. May I speak with you?”*. O reaparecimento da personagem do romance anterior fazia pensar em mais um twist pós-moderno de *major world writer*, nos procedimentos narrativos com que Coetzee já criticara a insuficiência do realismo. Paul demora a reconhecer *that Costello* e fica confuso: pensa que está morto, acha que vive no livro da famosa escritora, quer saber se Elizabeth é *real*. Ela logo aponta o desinteresse do fotógrafo pelas coisas novas, mostra quão antiquado é seu amor por Marijana e lhe diz que planeja *explore for myself what kind of being you are*, além de confrontar sua lentidão. *Become major, Paul. Live like a hero. That is what the classics teach us. Be a main character. Otherwise what is life for?*

Só quando Elizabeth Costello entra em cena é que Paul finalmente se move por sua *unsuitable passion* e a *story* avança. A escritora tenta convencê-lo de que tudo na vida acontece por um motivo, como na ficção. Mas Paul não acredita que o acidente lhe traga algum aprendizado nem o *happy ending* redentor. Ele se queixa das intromissões de Elizabeth em sua casa, fica se perguntando *what she is plotting*, que enredo e armação trama, o que ela pode revelar sobre seu futuro, sobre sua consciência. E, tal como Fazil no livro de Pamuk, resiste à história que a romancista quer contar. “*You treat me like a puppet*”, *he complains*. “*You treat everyone like a puppet. You make up stories and bully us into playing them out for you... I am not a hero, Mrs. Costello.*”

Até o fim, vários jogos de palavras exprimiam a tensão entre os dois: ela o conhece melhor que ele próprio, foram feitos um para o outro, o que será deles sozinhos. As frases do livro de Coetzee continuavam a expor a consciência do protagonista, tudo o que ele queria dizer

e não disse a ninguém. Mas, sempre anotando e escrevendo, Elizabeth não tem ideia do que se passa na cabeça de Paul — fosse ele o fotógrafo que ela tomara como personagem ou o herói que vinha inventando. Costello é e não é onisciente, sabe e não sabe o que vai acontecer, tem um plano e tem dúvida, parece dominar a família croata, mas está em conflito com seu objeto de estudo, com seu *main character*. É uma pessoa para Paul e uma personagem para Coetzee — e, de qualquer modo, uma escritora dentro de um livro e em busca de um outro. *Costello is at work on a new book, and seems to be using me in it as a character, so to speak*. Tudo o que se sabe é que Elizabeth Costello está escrevendo sobre Paul Rayment. Indagar se ele é uma pessoa no mundo onde ela vive e o encontra para observá-lo e tomar notas, se é um personagem que ela cria em um mundo ficcional onde adentra para imaginar embates e assim definir a *story* — isso faz parte de mais um daqueles expedientes metaliterários, autocríticos ou irônicos, algo assim.

De um jeito e de outro, o que se lia era um livro escrito sob o ponto de vista da escrita, e não da leitura. A narrativa punha em tela, de novo, o fazer do escritor: sua vida, as ideias que tirava da vida e dos livros dos outros, seu encontro com pessoas e objetos reais ou inventados, a forma como viria a colocar tudo isso na página. Estivesse em um mundo real ou fictício para si mesma, Elizabeth vivia seu processo de criação, sua pesquisa de campo. *Slow Man*, assim como *Elizabeth Costello*, falava algo sobre instâncias ficcionais e descrevia uma vida de romancista, agora com um foco ainda mais íntimo: para além — ou aquém — dos bastidores de suas palestras e aparições públicas, a vivência de *major world writer* com aquilo que seria a matéria mesma de seus livros. Fosse Costello ou Coetzee.

Nesse novo foco sobre o ofício literário, mais uma crítica, uma reflexão ao menos, sobre realismo e romances realistas — a começar por *Disgrace*. Com esses deslocamentos da posição do narrador, Coetzee escrevera romances, ainda que as convenções do romance estivessem estilhaçadas, *the word-mirror broken, irreparably it seems*. Esse jeito de lê-lo, agora com as poderosas categorias de Adorno, vinha se preparando desde os romancistas anteriores e então retornava a eles e aos próximos. *Elizabeth Costello* e *Slow Man* eram mais radicais que *Neve* e *O livro negro*, mais irônicos e metalinguísticos que *Os emigrantes*, do qual *Austerlitz*, último romance de Sebald, poderia ser um capítulo extenso. Os livros de Hatoum pensavam sobre a realidade e a ficção, e os de Vila-Matas também subvertiam as convenções literárias. Mais ou menos assemelhados, tão ou pouco impressionantes, todos eles, mesmo os que agora estavam excluídos de um corpus possível, ajudavam tanto na leitura quanto na busca por novos objetos: de uma forma ou de outra, eram, penso ter concluído à época, exemplos da percepção contemporânea do real em uma literatura que, abordando o passado, tratava de história, realismo, memória, testemunho, autobiografia, identidade e autoficção.

qual contemporâneo? História continuada do romance convencional – Liberdade, de Franzen

A necessidade de atenuar essas asseverações errantes e a urgência em definir um corpus me levaram a cursar, ainda como ouvinte, uma disciplina de pós-graduação no primeiro semestre de 2010. Segundo a

NOME DA DISCIPLINA: Representações do eu na literatura hispano-americana contemporânea.		
PROGRAMA/ÁREA: Língua Espanhola e Literatura Espanhola e Hispano-Americana		
Nº DA ÁREA:		
VALIDADE INICIAL (Ano/Semestre): (2010-1)		
Nº DE CRÉDITOS: 8		
Aulas Teóricas:	Aulas Práticas, Seminários e Outros:	Horas de Estudo:
DURAÇÃO EM SEMANAS:		
DOCENTE(S) RESPONSÁVEL(EIS): Adriana Kanzepolsky		

ementa, o curso refletia sobre as diferentes estratégias de inscrição do eu em um conjunto de textos publicados por escritores hispano-americanos desde a década de 1990. Partindo de modalidades discursivas diversas e com vários graus de nexos entre a memória e a ficção, ou entre a “verdade” e a ficção, essas narrativas memorialísticas, ensaísticas e autoficcionais haviam surgido no âmbito do que se convencionara chamar “cultura da memória” ou “era da intimidade” e se articulavam em torno da construção de um eu que se desenvolvia no trabalho da escrita. Eram projetos autobiográficos distintos em um momento no qual a figura do autor retornava com singular intensidade do “exílio” a que fora condenada pela teoria. Entre os tópicos da disciplina, o relato autobiográfico e a atualização do eu no entrecorte entre memória e ficção, a memória própria e a memória parental na construção de identidades, o ensaio autobiográfico, a autobiografia fragmentária, a memória, a ficção e a autoficção, o retorno do autor, o “diário” do escritor, o intelectual como memorialista da ruína, as relações entre a memória pessoal e a memória nacional na obra literária, a corrosão dos lugares da memória. Essas aulas, devo ter imaginado à época, poderiam resolver e alicerçar muitas das questões que me moviam, além de trazer para o centro da pesquisa um aspecto ainda marginal naquele projeto reprovado em 2009: já não era possível escrever com inocência ou sem questionar a própria escrita porque se tornara intergiversável a dissolução de uma voz autoral una e onipotente. Agora o narrador tinha uma identidade fictícia e o escritor virava personagem de si. E o laço dessa crise do sujeito com o caráter autorreflexivo e autorreferencial das narrativas contemporâneas seria debatido durante todo um semestre, em uma disciplina com duas páginas de referências bibliográficas.

E, de fato, ao longo das semanas de curso, o caderno foi se preenchendo com anotações sobre como se construía o eu na página escrita, sobre sua referencialidade e semelhança com o escritor empírico, sobre as formas com as quais o leitor o recebia, sobre essa decisão de retornar o autor na fronteira entre real e fictício.

O pacto autobiográfico de Philippe Lejeune: um pacto de referencialidade, de verdade, pelo qual se afirma a identidade entre quem assina o livro, quem conta a história e quem a vive. Escritor, narrador, personagem — e de novo escritor.

Sumertine: apontamentos entregues como texto final. Material bruto da pesquisa do biógrafo fictício confere veracidade ao texto

A autobiografia como desfiguração de Paul de Man: projeto autobiográfico obedece a quesitos técnicos do autorretrato. Para ele, não há polaridade ou dicotomia entre ficção e autobiografia. A autobiografia é figura de linguagem, prosopopeia, dá voz a ser inanimado, morto, ausente. Para Ricœur, memória é presença do ausente.

Andreas Huyssen: cultura da memória para assegurar alguma forma de continuidade no tempo ameaçado pelo progresso, velocidade e futuro pouco promissor. Contemporâneo convertido em museu.

Em Tununa Mercado e Sylvia Molloy, a pergunta quanto ao lugar da ficção no texto memorialístico: acidental ou central? Involuntário ou estratégico? Não há autobiografia sem esquecimento, e a ficção sempre a ronda para completar lacunas da memória. A autobiografia recorre à ficção para entender o passado (cenas da tradição).

Tununa Mercado: *Yo nunca te prometí la eternidad*, relato baseado em documentos e com compromisso ético; *En estado de memoria*, o mesmo relato, mas romanceado e mais atrativo. Narrativas com variantes e versões deslocadas. A autora quer esgotar a representação do real ou, ao contrário, alegar sua impossibilidade? Relatos divergem, mas as sobreposições referem um passado e a consciência de que não será possível representá-lo uma só e definitiva vez. Autobiografia é sempre re-presentação: voltar a contar, descobrir que há um segredo a ser relatado depois — como a história. *Narrar después*: releitura dos próprios textos e reescritura.

Sylvia Molloy, “Direito de propriedade” no livro *Em primeira pessoa: abordagens de uma teoria da autobiografia*. Quem é o dono da vida? Quando contada, já pertence à literatura. A vida narrada não é continuação da vida do autor. *Acto de presencia*: autobiografia como representação, tornar a ser presente. *Varia imaginación* e *El común olvido* são contínuo ensaio-ficção de *Acto*. A necessidade da ficção para completar o relato autobiográfico. O pôr em cena da escritura e dos mecanismos com que o eu articula imagens e fragmentos de lembranças aleatórias. Texto que não esconde suas opções narrativas (“Realism” – Coetzee), nem o funcionamento das reminiscências, nem a intromissão da história na vida cotidiana (Sebald).

Autoficção, termo cunhado por Serge Doubrovsky nos anos 70. Projeto oxímoro: relato ficcional que conserva o nome próprio do autor; ambiguidade entre o referencial e o ficcional, muitas vezes fomentada pela pessoa do autor, suas performances fora do plano da escrita, já na realidade. Régine Robin: autoficção rompe a ilusão autobiográfica de Lejeune: personagem, narrador e autor são o mesmo, mas o que se conta é ficcional: substitui o pacto autobiográfico por um paradoxal. Pacto de escritura e de leitura fundados no ambíguo. Autoficção concebe o

sujeito contemporâneo como fragmentado, e esse sujeito é posto em cena em um gênero que ocupa o espaço entre a ficção e a realidade.

Confissões de Santo Agostinho e Rousseau. Foucault e as escritas de si anteriores ao gênero autobiográfico: *Hypomnemata*, cadernos que reúnem todo o lido e escutado pelo sujeito, escritura como instrumento de reorganização do eu; e correspondência, representação do eu endereçada ao destinatário.

Na autobiografia clássica, o relato totalizante, retrospectivo e teleológico de si, pleno de sentido posto e exato. Na autobiografia contemporânea, o relato fragmentado e incerto, a memória não conciliadora, textos breves, estilhaços de lembranças, história incompleta — paralelo com a narrativa historiográfica. Recordações e o “eu” passado do texto autobiográfico são marcados pela imagem que autor tem de si no presente. Problemática do papel do narrador na autobiografia e na historiografia.

Apontamentos para um novo projeto: imaginação é estratégia eficaz e imprescindível para se alcançar a verdade. É a forma como conhecemos. Naipaul. Molloy. Hatoum. *Varia imaginación* acaba com início da escrita, como *The Enigma of Arrival* e também *Relato de um certo Oriente*. Memória construída sobre o imaginário. Imaginário que antecipa o real.

Na autoficção, identidade mínima, implícita ou explícita, entre narrador, escritor e personagem: entra no texto o paratextual, questão dos protocolos de recepção. Se não há dados sobre o escritor, não se sabe se é autobiografia ou ficção (Sebal). Literatura hoje inseparável da performance do escritor.

Depois de Barthes: hoje, retorno do autor, especialmente do autor crítico; volta meio fantasmático, entre o real e fictício, investido de um saber sobre a escritura; não se pode dizer que está ausente ou que nada sabe de seu próprio texto.

Desejo narcisista de falar de si, mas consciência da dificuldade de dar conta da verdade do sujeito: autor se vê como parte essencial da apreensão do passado, sua história é a que põe as outras em circulação — mão do oleiro (“O narrador”, de Benjamin: “os narradores gostam de começar sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar a seguir.” Benjamin, p. 205). Ambiguidade do pacto autoficcional — sou e não sou o autor — fundada na relação de dúvida e vacilação do sentido característica do contemporâneo, princípio de incerteza — narradores críticos.

Ponto central do novo doutorado: como narradores contemporâneos estão representando o passado, que relação têm com a historiografia hoje, que tipo de artifícios utilizam para

expressar esse passado, em que conceitos se fiam, que leitura de mundo e passado propõem ao leitor?

Na autoficção, personagem é e não é o autor. Só os dados empíricos podem responder. Mas a verdadeira questão é: por que escritores se colocam nesse espaço ambíguo? Para relativizar fronteiras entre gêneros, entre real e fictício, para inserir suas histórias no início das demais.

Hibridez: memória e testemunho, ensaio e relato, romance e autobiografia, ficção e história.

Antes do fim do semestre vieram as datas de inscrições e provas para um novo processo seletivo do programa de pós-graduação. Mas, a essa altura, os objetos de um futuro doutoramento já começavam a se definir: não incluiria o misto de conto mítico e biográfico de *Dois irmãos e Órfãos do Eldorado*, tampouco a confluência entre vida e história política de *Cinzas do norte*, a opção seria por *Relato de um certo Oriente*, que retomava a circularidade das narrativas e algo do esforço indiciário de projetos imaginados antes. Em vez da metaliteratura talvez autofictícia de *Elizabeth Costello* e *Slow Man*, escolheria a trajetória de formação do escritor em V.S. Naipaul. O relato autobiográfico e sua crítica estariam em Sylvia Molloy. E os textos de história agora também seriam analisados.

A partir dessa lógica quadripartida, esbocei um pré-projeto, o qual submeti à leitura de um amigo e que ainda sofreria acréscimos de trechos de fichamentos novos e antigos:

"Sobre alguns temas em Baudelaire", de Walter Benjamin: *Em busca do tempo perdido* é "a tentativa de reproduzir artificialmente, sob as condições sociais atuais, a experiência tal como Bergson a imagina". Reforço na ideia de tomar a literatura como receptáculo que guarda a memória e também como inventário dos sucessivos modos de percepção do mundo e do tempo.

As estruturas narrativas, de Tzvetan Todorov: "O objeto literário é ao mesmo tempo real e irreal; por isso, contesta o próprio conceito de real" [Todorov: 1979, p.165].

A escrita da história, de Michel de Certeau: no discurso narrativo, conteúdo em sucessão, o tempo referencial pode ser invertido para criar efeitos de significado; no discurso lógico, conteúdo verdade em relações silogísticas de dedução e indução; o discurso histórico é misto, conteúdo verdade operando por sucessão na narrativa – plausibilidade e credibilidade [Certeau: 2006, p.100].

O novo projeto viria com esses trechos, com as leituras e releituras, com as anotações do caderno da disciplina sobre as escritas do eu, com análises mais concretas de um corpus delimitado e com muitos retalhos de projetos anteriores. A pesquisa de doutorado seria o projeto que apresentei ao departamento Teoria Literária e Literatura Comparada em maio de 2010.

O passado: leituras e escrituras da história e da ficção, da autoficção e da autobiografia

Tema, o primeiro item daquele projeto de pesquisa começava com a brevíssima análise de um filme. Em 1988, dizia o texto, Jean-Luc Godard iniciou uma série filmográfica a que deu o título de *Historie(s) du Cinéma*. O primeiro episódio chamou-se “Toutes les histoires”; o segundo, “Une histoire seule”. Não há propriamente enredo, explicação ou argumento. Sucedem-se inapreensíveis imagens de outros filmes, falas inúmeras, entre as quais se interpõe a voz do narrador, que balbucia e repete sentenças, como quem lê ou escreve. Godard aparece. Está diante de sua biblioteca. Está lendo. Está sentado à máquina de escrever. O ruído da datilografia embala a projeção. O que vê o espectador parece a captura do momento mesmo em que o cineasta pensou em filmar a história, as histórias do cinema. A obra final é sua feitura. Somente assim parece ser possível contar as histórias, a história.

Narrador presente, aleatoriedade da memória, questionamento da linguagem, problematização do passado, busca e equívoco. Este projeto de pesquisa, continuava o texto, procura saber por que os narradores — de ficções, de autoficções e de autobiografias — hoje retornam do exílio a que foram relegados pela “morte do autor” para se colocarem, precisamente, no nebuloso espaço fronteiro entre o real e o inventado.

O subitem “narrador e historiador, história e ficção – crises” editava o mesmo problema trazido pelo projeto anterior. Para Theodor Adorno, repetia o texto, a posição do narrador no romance de sua época caracterizava-se por um paradoxo e o procedimento do realismo vinha-se tornando questionável. *We skip*.

Desde a perspectiva de quem conta a história, retomava o novo projeto, a crise do realismo e a da historiografia são movimentos concomitantes, interdependentes. Em ambos os

campos, a interdição da objetividade demandou novas provas e procedimentos. Hoje, porém, mais importante que apontar a óbvia aproximação ou a necessária diferença entre os dois discursos, repetia-se, é encará-las como uma contenda pela representação da realidade feita de empréstimos e hibridismos; é refletir sobre dinâmica que atualmente envolve ficção, história e o papel da imaginação na leitura e na escritura do passado.

No item “Delimitação do problema a ser investigado” entravam as análises do corpus: na ficção: *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum, 1989. Na autoficção, *The Enigma of Arrival*, de V.S. Naipaul, 1987. Na autobiografia, *Varia imaginación*, de Sylvia Molloy, 2003. E na historiografia, *Il formaggio e i vermi*, de Carlo Ginzburg, 1976.

O primeiro trecho de *Relato de um certo Oriente*, dizia o texto, é breve e confuso, repleto de alusões que só bem mais tarde ganham sentido: o leitor saberá que a narradora está de volta a Manaus e que foi aconselhada pelo irmão a anotar sua passagem pela cidade da infância. Apenas na segunda leitura algumas coisas ficam claras, como, por exemplo, o fato de o livro ser cíclico e a sucessão das narrativas, talvez infinda.

A cada capítulo, revezam-se em primeira pessoa antigos amigos e parentes da narradora, contando um a história do outro, trazendo para o próprio relato uma narrativa alheia. Entre aspas, como em uma transcrição, recordam gostos, cheiros, objetos, palavras, idiomas, memórias. Nas últimas linhas, aludem a um caderno, a uma carta, uma conversa anotada: vêm os relatos seguintes. Todos esses são, de algum modo, diálogos, palavras oferecidas a alguém, momentos de uma prática cotidiana e incontrolável. Sempre que contam algo à protagonista ou àqueles com quem ela fala sobre o passado, esses narradores sucessivos relembram quem lhes contou aquilo: suas histórias são as conversas que tiveram com outros e são também uma história a mais, parte dos relatos que se contarão. Inserem-se em um contínuo recordar, cujo feitiço é literário. “Ao começar a falar, tudo parecia tão bem concatenado e articulado que falava para ser escrito. A mania que cultivei aqui, de anotar o que ouvia, me permitiu encher alguns cadernos com transcrições da fala dos outros” [Hatoum: 2005, 70].

Os relatos dos outros ajudam a narradora na escrita do seu, preenchem lacunas de sua memória, fazem parte do trabalho de busca. Ela, por seu turno, os gerencia e expõe como “documentos” do passado familiar e, por meio de suas vozes, procura inquirir sobre a origem dos objetos e das afeições, sobre os episódios e as pessoas. Ao fim e como um todo, o livro — sua dinâmica — coloca as narrativas dos fatos em rotação, confirma e cancela sentenças. Os relatos surgem uns de dentro dos outros e, em sucessão, convidam a leituras igualmente consecutivas.

Os vários relatos, ainda, ajudam Milton Hatoum a encontrar nesse saber narrativo, compartilhado a cada experiência individual, o caráter literário da vida. Seja porque todos contamos e ouvimos histórias, seja porque essa vida que contamos se parece — quer se parecer — com aquela dos outros e dos livros, há um apertado laço entre contar e viver.

The Enigma of Arrival apresenta-se como um “romance em cinco partes” e, não fossem as informações paratextuais acerca da biografia do autor, passaria por uma obra de ficção convencional. Mas os dados biográficos vão sendo corroborados e expandidos pelo enredo e, ao fim do livro, o leitor não parece duvidar que personagem, narrador e autor foram uma só pessoa: o escritor de origem indiana nascido em Trinidad que condensa sua vida em relato. Permanece, entretanto, uma indagação sobre os motivos de a obra pretender-se fictícia, e não autobiográfica.

Mesmo depois de morar décadas na Inglaterra, esse escritor sente-se estranho e sozinho, talvez por haver sempre interposto entre ele e o lugar um imaginário. Suas longas descrições são pontuadas pelas ideias prévias que tinha sobre o país, as paisagens e os habitantes. As imagens que observa evocam outras imagens e, claro, lembranças. Lembra-se, sobretudo, do que leu: “I had never been in a basement before. It was not a style of building we had at home; but I had read of basements in books; and this room with an electric light burning on a bright sunny day seemed to me romantic. I was like a man entering the world of a novel, a book; entering the real world” [Naipaul: 2002, 140]. Com base na memória livresca, busca na paisagem os detalhes lidos em romances, enciclopédias, livros de história ou no cinema. Tudo é antecipação: desde os primeiros dias de Londres, vinte anos antes, procura encontrar nas pessoas que o cercam personagens clássicos, ingleses típicos, confirmações de suas leituras.

Em quase tudo, porém, se engana. É levado a admitir que o real, confrontado, afasta-se daquilo que lhe fora imposto pelos livros. Já não pode esperar o típico. As histórias são individuais e irredutíveis a modelos; acabam se tornando — apesar ou por causa disso — a história que conta. Por haver conhecido a paisagem como leitor, por já a ter visto descrita, põe-se a descrevê-la uma vez mais, agora para falar da tensão entre as expectativas e o real: a paisagem e as pessoas podem não representar com fidelidade o país imaginado, mas, sem dúvidas, se deixam conhecer através deste.

Os livros ensinaram-lhe, ainda, o que deveria estar na vida de um escritor e nas obras que escreve esse homem distanciado, esse homem que toma notas, que sabe. Ao relatar a escrita de suas obras — livros sobre a colônia inglesa, sobre a África, livros documentados e jornalísticos, livros de história, livros que pensou em escrever e nunca o fez —, acaba contando a história do enigma da chegada: a trajetória de sua formação pessoal como escritor, sua busca

por incorporar traços simbólicos de um escritor. Nesse exercício, julga que seu passado colonial e sua condição de forasteiro, ao lhe conferirem insegurança e sensibilidade, fizeram com que se tornasse um autor diferente daquele que desejava, quando lia, vir a ser. E, talvez por ter-se feito esse homem deslocado, perceba que nenhum homem tem lugar.

Isso porque a contrapartida da imprecisa representação fictícia do real é o desejo que a realidade tem de repetir o fictício: os personagens seguem modelos vistos em filmes e programas de TV; a própria arquitetura das casas do vale onde mora quer remontar um clima de livros, remeter a épocas mais grandiosas. Diante da ficção que encobre o real e do real que reproduz a ficção, Naipaul escreve um romance sobre um escritor que se torna personagem de si, a um tempo real e fictício. A narrativa da construção desse sujeito, por conseguinte, já não pode ser redutora, plena de clichês; precisa, antes, reconstruir, com o esmero descritivo e o cuidado da aproximação ao singular, uma nova forma de falar do real. *The Enigma of Arrival* demonstra a verossimilhança desse eu em construção ao colocar o personagem, o escritor, no meio do eterno retorno entre o ficcional e o real, ao dizer que, fora da narrativa, ninguém tem lugar.

As cinco partes do romance de Naipaul trazem reiteraões e versões, um enredo disperso, digressivo, que parece operar ao sabor das lembranças. Ao longo do texto, o escritor, o autor, lê sua experiência e a tenta compreender; faz de uma escrita presente uma leitura do passado pessoal em fragmentos. Retorna a seus escritos e sua busca coloca-o em dúvida. Não escreve, portanto, um relato totalizador. A demanda teleológica, característica da autobiografia clássica, é realizada pelo avesso: o narrador torna-se um escritor que não imaginava que viria a ser. E só contando tudo, as decepções, os enganos, todo o processo de escrita, só colocando sua história para organizar as outras, consegue conferir a esse relato fictício a carga de real que a leitura lhe confere. V.S. Naipaul, escritor e protagonista de seu livro, ao expor as vicissitudes da escritura e, sobretudo, a infinda contenda entre real e imaginário, parece postular outra instância de realismo, a meio caminho entre a ficção e a autobiografia.

No final do primeiro fragmento de *Varia imaginación*, a narradora conclui que, embora discordem por completo, sua memória e a de um amigo talvez tenham, ambas, razão. Nessa nota seguirá todo o livro de Sylvia Molloy, uma autobiografia em pedaços, feita de objetos e imagens que se apagam e se confundem e de outros que perduram, inexplicavelmente, até que um relato posterior lhes confira sentido.

Molloy é estudiosa do gênero autobiográfico hispano-americano. Em *Acto de presencia*, analisa textos que pretendem o impossível: narrar a história de uma primeira pessoa que só existe no momento do enunciado. Ao examinar as formas autofigurativas, as estratégias textuais e os

verdade não é uma ou outra, é tudo aquilo, é o observar da dinâmica

modos de percepção do eu, a autora remata que a autobiografia é sempre uma *re-presentación*, um voltar a contar. Vale, por isso, dizer que o adágio *yo soy el tema de mi libro* vai ao encontro de outro, o de que a vida é sempre, necessariamente, uma narrativa, um relato que se ouve, se lê ou que se conta através da rememoração. Para dar forma ao que armazenou na memória, o autobiógrafo recorre a *formas culturales* e a *fragmentos de textos verdaderos*, ou seja, a um arquivo de cenas e imagens preestabelecidas com as quais constrói o eu. Com essa advertência a autora não quer, entretanto, separar fato e ficção; prefere, antes, estudar os modelos sociais que guiam a representação do passado [Molloy: 1996].

Diz-se que *Varia imaginación* é uma espécie de resposta a *Acto de presencia*, ou melhor, que as duas obras formam contínuo na escrita da narradora-crítica. Se no primeiro livro ela questionava a autobiografia clássica — o relato totalizante e teleológico, pleno de sentidos impostos e certezas —, no segundo filiava-se ao autobiográfico contemporâneo — breve, fragmentado, incerto.

De fato, ao longo dos quatro blocos temáticos de *Varia imaginación*, os curtos trechos que se sucedem sem ordem aparente trazem discordâncias de memórias entre duas pessoas, versões distintas de um único episódio na recordação de uma pessoa só e, ainda, estranhas correspondências entre lembranças de eventos, a princípio, desconexos. Duas imagens — vistas ou imaginadas, contadas ou reproduzidas — sempre parecem estar juntas na memória, criando significados vários. Plenos de referências históricas (guerras, ditaduras, exílios), os fragmentos do livro reelaboram cenas clássicas da biografia (o reaver do léxico infantil, o ouvir a conversa dos adultos, o sentar-se à mesa com a família, o aprender um idioma, o escrever um relato autobiográfico). Muitos deles possuem uma estrutura parecida: apresentam um primeiro parágrafo geral, em pretérito imperfeito, descrevendo gestos comuns, hábitos; o segundo já é um corte nesse tempo contínuo e vago, o passado perfeito destaca uma ocorrência entre outras. Essa dupla feição do passado alude ao mecanismo da memória: ao corriqueiro e ao inesquecível cabe a mesma porção de esquecimento e de lembrança.

É comum, pois, que Molloy diga, enquanto lembra, *nunca entendí, no sé, no sé bien porqué, creo recordar, recuerdo sí*. Essa oscilação — entre o completo desconhecimento, a suspeita de saber e a lembrança afirmada — sugere que o trajeto entre os dois polos da memória (esquecimento e lembrança) talvez seja percorrido, em ambos os sentidos, por outro duplo: verdadeiro e fictício.

Tanto lembrar quanto esquecer têm, em Molloy, uma vinculação com o universo ficcional, com o ciclo de histórias contadas. No fragmento sobre últimas palavras de Trotsky, por

exemplo, à autora parecem apócrifas todas as versões, pois mais vale pensar na impossibilidade de decidir por uma delas e nos motivos pelos quais se constroem mitos e memórias míticas. Também as recordações da autora são mescladas com o imaginário: lembra cenas de filme como se fossem suas; lembra cenas suas porque se parecem com cenas de filmes; vive o amor pela literatura, pelo sofrimento dos personagens, vê-se naquela história. Como em Hatoum ou Naipaul, as cenas lidas e vistas estão nos relatos, ajudam a reconhecer o presente e a significar o passado, a entender o sentimento e expressá-los para os outros partícipes desse imaginário. A memória de Molloy recorre à ficção para completar-se, *trying to make sense of it*; no sentido contrário, sua ficção nasce nas lacunas da memória. A imaginação varia entre esses duplos.

No prefácio à edição inglesa de *O queijo e os vermes*, Carlo Ginzburg diz que a pesquisa surgiu por acaso, como é frequente na prática da historiografia. O livro narra a história de Domenico Scandella, dito Menocchio, um moleiro das colinas do Friuli morto pela Inquisição no final do século XVI. Uma documentação extraordinariamente farta permite que se pense em quais foram suas leituras e discussões, seus pensamentos.

Nas páginas seguintes, o leitor acompanha Menocchio pelo vilarejo, diante dos inquisidores e no cárcere, tenta entender a estranha cosmogonia que motivou sua condenação. Ginzburg, narrador, enlaça a vida do moleiro à história do período; utilizando a noção de circularidade de culturas de Mikhail Bakhtin, procura fazer com que a pesquisa sobre um indivíduo suporte uma hipótese sobre a cultura popular da Europa pré-industrial, em uma era marcada pela difusão da imprensa, pela Reforma Protestante e pela repressão da Contrarreforma. Mais notável que essa tentativa, porém, talvez seja a opção do historiador por mencionar sempre os impasses da investigação, os becos e as saídas aos quais lhe guiaram os pressupostos teóricos e as vicissitudes do trabalho. Em uma dessas encruzilhadas, Ginzburg decide que o caminho é analisar as leituras de Menocchio. Afinal, se não era incomum que um moleiro friuliano lesse, resta saber como lia.

O livro passa então a contar a história de um leitor lendo as leituras de outro. Ginzburg relata àquele que tem seu livro em mãos como lida com os documentos sobre Menocchio e com as demais fontes (listas editoriais, epístolas eclesiásticas, outros processos da Inquisição, dados econômicos e demográficos, obras historiográficas sobre o período); detém-se, sobretudo, na análise comparada entre o discurso do moleiro e os textos que diz haver lido ou que podia ter ao alcance. Todo o trabalho é uma crítica da gênese desse pensamento herético tão particular: as apropriações lexicais de Menocchio, o deslocamento de sentido que operou, o que subverteu, o que esqueceu, o que deixou de compreender.

As leituras de Domenico Scandella, nota o leitor, eram arbitrárias e parciais, visavam somente ratificar convicções preestabelecidas — e não passa despercebido que esta é uma característica por vezes atribuída à escrita historiográfica. Nisso, Carlo Ginzburg destaca a importância dos desvios e equívocos de leitura na vida de Menocchio — o que acaba por advertir a possibilidade, a preeminência, de seus próprios erros como historiador. Diante das elaborações originais desse leitor-empírico, Ginzburg, entretanto, arrisca conclusões. A imprensa permitiu a Menocchio confrontar livros com a tradição oral e lhe forneceu vocabulário; a Reforma lhe deu audácia para expressar suas ideias; a incidência da cultura escrita e da cultura oral, que a lia, sobre um indivíduo resultou um arranjo que inquisidores e historiadores não puderam classificar em termos de heresia ou modelo explicativo.

O queijo e os vermes, tido como o clássico da chamada *Microstoria*, põe em tela a vida de um sujeito que viveu uma ruptura histórica e cultural. Seu protagonista, o indivíduo empírico, não é a ilustração de um tempo. É, antes, uma representatividade em negativo. No livro de Ginzburg, esse contramodelo não reforça o paradigma historiográfico; ele o refaz, na diferença, na nuance, na mudança de escala e de foco, trazendo novos problemas e questões para a historiografia. Pois Ginzburg retira Menocchio do típico, do médio, do estatisticamente comum e, ao isolá-lo (sem nunca romper, contudo, os limites da cultura e do tempo), confere a seu personagem maior veracidade, a seu objeto de estudo maior credibilidade e relevância. A história do moleiro friuliano, embora faça parte das pesquisas sobre a Baixa Idade Média, é de uma tessitura diferente; por ter maior rigor, é também mais vigorosa.

Atento às implicações epistemológicas da alternância entre escalas individuais e sociais, o trabalho de Ginzburg mostra-se mais vívido e convincente porque busca o indivíduo singular; porque desvela na narrativa final as vicissitudes e opções da pesquisa; porque assume, a cada impasse, a possibilidade do equívoco; porque admite que a imaginação aja nas lacunas entre os indícios; porque, ao centralizar a posição do historiador, coloca o sujeito no cerne da produção de um conhecimento falho, mas possível. Leitor da revolução documental dos *Annales*, o historiador propõe novas formas de narração e provação no campo historiográfico ao escrever a história de um leitor e seu imaginário. Ao expor suas dúvidas, seus itinerários, os limites de suas operações, a falibilidade de seus pressupostos teóricos, Carlo Ginzburg oferece uma história cuja validade parece maior — por paradoxal que seja.

A hipótese central desse novo projeto de pesquisa era que, em seu retorno, os autores dessas escritas sobre o passado compartilhavam aspectos formais e temáticos, fazendo atuar em ambos o círculo de leituras e escrituras, tanto literárias quanto históricas. Na forma, dizia o

Lá na frente: "exemplo", "hoje" — autocríticas da contratese

projeto, o narrador falho e presente, o desvelar da busca e da escrita e a assunção do engano são traços de escritura — lidos por historiadores e ficcionistas em obras de história e de ficção — que hoje se cristalizam e dão resposta às crises do narrador e do historiador, vividas ao longo do século XX. Nos conteúdos, prosseguia ele, as interpenetrações entre real e fictício, a mediação da memória e do texto e a parecença entre pessoa e personagem são propostas de leituras que agora, na diluição de fronteiras entre gêneros narrativos, indicam uma nova tendência para descrever e problematizar o real. Em todas essas escritas talvez figure, imaginava o projeto, uma concepção de história como domínio da incerteza e do efêmero.

Para além da história, das hipóteses e do método, relevante é a exposição da trama de *O queijo e os vermes*. O livro, adverte-se, visa ao especialista e ao leitor comum: tudo está fundamentado em notas, mas estas, para o bem da leitura, estão no fim do volume. Documentos sustentam a narração, a cada parágrafo e detalhe. Ginzburg afirma sobre as provas, mas pode apenas supor sobre as lacunas, e ambos os gestos são oferecidos a quem lê. Assim é a história indiciária: uma narrativa falha e limitada sobre uma série de índices (provas/documentos) arbitrários, na qual exerce papel central o historiador, suas vicissitudes e equívocos [Ginzburg: 1999; 2007]. A história do que se quer conhecer não passa sem a narração dos acasos desse conhecimento provisório.

No final de seu livro, Sylvia Molloy, em Nova York, sonha com a casa dos pais em Buenos Aires, confunde duas cidades, dois tempos, lembrança e fantasia. Admite ter inventado. *Varia imaginación* é sobre a impossibilidade de encerrar uma autobiografia sem recorrer ao fictício; põe em cena os mecanismos de composição do texto e de compensação da memória — sua aleatoriedade, as imagens que o eu tenta articular. Questiona esse eu e o projeto autobiográfico; oferece, em troca, uma concepção de “falso eficaz”, a ficção como forma indelével de registro.

Na última página do livro de V.S. Naipaul, o narrador diz que havia anos pensava em escrever uma narrativa como *The Enigma of Arrival*. O argumento primeiro foi sendo alterado, e a história tornou-se mais pessoal: “my journey, the writer’s journey, the writer defined by his personal adventures, writer and man separating at the beginning of the journey and coming together again in a second life just before the end”. [Naipaul: 2002, 375]. Na última parte desse “romance” que começa em muitos pontos diferentes e conta várias vezes os mesmos episódios, o escritor volta à sua ilha e ao passado, que já não podem ser os mesmos: não há mais os rituais, os costumes, o vínculo com a terra e os deuses, o sagrado. Ao ter essa percepção, põe-se a escrever o livro que acaba. O relato de sua trajetória como homem e escritor não é totalizante; fala, ao contrário e aos pedaços, da falha, do desajuste, de toda a tensão entre o real e o narrado. É a compreensão — pelo real, pela narrativa, pelo ficcional — possível de si.

Nas últimas páginas de *Relato de um certo Oriente*, a narradora diz ter levado consigo cadernos e gravadores. “Gravei várias fitas, enchi de anotações uma dezena de cadernos, mas fui incapaz de ordenar coisa com coisa (...) tantas confidências de várias pessoas em tão poucos dias ressoavam como um coral de vozes dispersas. Restava então recorrer à minha própria voz, que planaria como um pássaro gigantesco e frágil sobre as outras vozes” [Hatoum: 2005, 165-166]. Há, portanto, um esforço documental oferecido ao leitor como prova de veracidade — e como dúvida quanto ao resultado do esforço. Há, ainda, a ilimitada sucessão de relatos que aproxima a vida da tradição do contar literário. Na voz de uma personagem que escreve uma espécie de autobiografia em carta, Milton Hatoum encadeia histórias — pessoais, lembradas, documentadas, lidas — para expressar um outro passado com novo realismo: ambos feitos de inevitável cruzamento entre memória e imaginário.

Os textos não escondem suas opções narrativas nem o funcionamento das recordações; afirmam o verossimilhante pelo singular e o gesto de ler como momento de fusão do imaginário com o real; pontuam, além disso, que a construção do sujeito e do passado é marcada pelo sujeito presente; e, com essa proeminência do narrador, disparam uma série de qualidades do falho e do transitório. Há mais: esse jeito de escrever convida a certos modos de leitura e de recepção, implicando, para além da relação dos livros com o referente, a de seus autores com o real.

Aquele projeto de doutorado trazia como “Justificativa” uma sequência de afirmações severas e sem dúvida apressadas: na autobiografia tradicional, dizia então, o narrador era inquestionável; na historiografia, irrelevante. A verdade do passado era, em um caso, vinculada a ele e, no outro, muito superior. No realismo tradicional, de modo similar, o verossímil era oferecido ao leitor sem que se duvidasse daquele que narrava. O parecer de Adorno sobre a desintegração da experiência e da vida articulada e contínua, relembra o projeto, talvez valha para além do romance: fissura no narrar de ficções, histórias e também autobiografias — logo, autoficções. Este estudo, continuava o texto, é uma tentativa de atualizar o debate teórico sobre a crise do romance realista e a crise epistêmica da história ao longo do século XX e sobre a crítica da autoficção à autobiografia. Visa, ainda, a um panorama das narrativas contemporâneas sobre o passado. Nesse percurso entre escritas, desde a ficção, pela autoficção e autobiografia até história, há, em princípio, um crescente compromisso com a verdade do narrado, com um tempo que, de fato, esteve, mas já não está. Ao percorrê-lo em sentido oposto, notou-se que, embora o senso ético precise bloquear o fictício na historiografia e no testemunho [Le Goff: 2003; Sarlo: 2007], os procedimentos de exposição e prova atravessam as fronteiras. Essa abordagem do passado — de um lado, procura/investigação, dadas na leitura, de outro, dúvida/

*conversa com Fátima em Neve, realismo em Costello,
diálogos sobre edição das entrevistas em Summertime*

lectures de Coetzee

engano, expressas na escritura — faz parte de uma contenda, de um diálogo, entre ficção e história.

Estabelecer, em cada caso, o grau de correspondência entre escritor e narrador ou em que medida os discursos literários oferecem verdades históricas é, portanto, tarefa inútil, pois mais interessa ver surgir, junto com esses procedimentos de escrita partilhados, os modos de ler que tais obras ensinam. Importa, sobretudo, como foi dito, saber quem é o autor que retorna e por que ele se coloca no espaço ambíguo entre história e ficção. Talvez seja para relativizar fronteiras entre gêneros, entre real e inventado; talvez para dizer que o desejo narcisista é seguido pela consciência da dificuldade de dar conta da experiência do sujeito; talvez para afirmar que se vê como parte essencial da apreensão do passado e que é a sua história que faz girar as outras; talvez, enfim, para fundar, no texto, a relação de dúvida e vacilação do sentido característica do contato entre sujeito e mundo — princípio de incerteza.

O tema do retorno do autor, continuava o projeto, liga, desse modo, o campo literário à virada epistemológica da historiografia — da história estruturalista da longa duração de Braudel à *Microstoria*. Se a morte do autor (da autoridade) era necessária em um contexto político-cultural específico, problematizar sua ressurreição parece ser pertinente. Esse retorno do eu à página, para o qual não faltam exemplos na literatura das últimas décadas, não é, contudo, festivo. O autor volta como um fantasma, meio real e meio fictício, jogando deliberadamente com ambiguidades e indefinições. Trata-se de uma reinvenção equívoca do eu, e não mais daquele autor pleno de imposições em seus enunciados; ressurreto, faz-se presente no texto, no qual estão inscritas também suas leituras indiciárias e a etapa do escrever. Depois da crise e do banimento, retorna o autor, mas não a autoridade: ele descortina a busca, assume o equívoco e propõe outra forma de leitura, cooperativa, pois parece conseguir oferecer alguma prova do que diz somente quando expõe sua dúvida e seu trajeto. Retorna, portanto, um autor crítico: já não se pode dizer que está ausente ou que nada sabe de seu próprio texto; fantasmático, está investido de um saber sobre a escritura. Se Foucault e Barthes postulavam o afastamento do autor em favor do leitor, a resposta contemporânea talvez esteja nessa narração do vacilo e do engano, nesse esmero com que se constrói, conjuntamente, o sentido do texto — pelo menos daquele que se refere ao passado [Barthes: 2004; Foucault: 2006].

Na historiografia, insistia o projeto, o pesquisador é o ponto de convergência e expansão de um saber, por esse motivo, restrito e mediado; nos demais discursos, um “narrador-leitor” está investigando o próprio passado nos rastros e vestígios (cartas, fotografias, testemunhos, objetos, paisagens, cenas literárias, leituras dos outros). A leitura — e sua implicação borgeana sobre a

escritura — ocupa, portanto, o centro. Não apenas a leitura de textos, ato crucial para os enredos de todo o corpus, mas a leitura indiciária, aquela sobre a qual se fundam a historiografia e o conhecimento do passado. Leitura de si e dos índices desse tempo ausente — pessoal ou social — que resulta em escritura falha, instável — signo da hodierna relação entre sujeito e objeto.

Esse movimento, percutido pela epistemologia do século XX e expresso pelas escritas não historiográficas, arriscava o projeto, parece ter elaborado e devolvido à historiografia a noção de que o imaginário está presente em qualquer busca pelo tempo pretérito. A historiografia, depois de haver recusado, justamente, a ficção que lhe procurava impor o pós-moderno, parece já não poder prescindir da imaginação. Historiadores e ficcionistas, narradores, narram passados que partem de textos e culminam em textos, e, a todo momento, leem, imaginam e escrevem [Pinto: 2004].

Se a história hoje é indiciária, concluía aquele projeto, se o realismo já não postula a certeza, se o rompimento do pacto autobiográfico faz do nome próprio uma impostura e do escritor um personagem, é lícito tomar essas manifestações como uma denúncia — ou uma vindicação — do caráter imaginativo de toda escrita que lida com o passado. É, afinal, a infinda cadeia de leituras do imaginário o que liga indícios na autobiografia e na historiografia; sua imitação e a tênue fronteira que traça entre real e inventado são temas presentes de ficções e autoficções. Quando desvela seu lugar e o processo narrativo, o narrador mostra como o imaginário atua sobre o real; ao desvelar essa dinâmica, rompe com uma forma de realismo — e de epistemologia — para criar outra. Em ambas, a imaginação é a maneira mesma pela qual se conhece o passado, esse tempo ausente só descrito hoje na incerteza e no descortinar da própria busca. O narrador, fantasmagórico e mesmo fraturado, não pode deixar de falar em primeira pessoa ou de saber que as histórias que leu fazem parte do relato do mundo e da história que conta, seu passado é mais um entre todos — todas as histórias, uma história só.

Antes do fim, o projeto ainda trazia o cronograma, que começava com as disciplinas e terminava com a entrega da tese, e a bibliografia.

Na semana do Natal de 2012, arranjei os livros em ordem cronológica de leitura, o encadeamento que a tese deveria seguir se perseverasse naquela ideia de narrar a sucessão dos projetos de pesquisa e de escrita imaginados até ali. Ainda refletia muito sobre o que se dissera a respeito

de Auerbach e da possibilidade de fazer crítica como literatura, como uma certa literatura, seus imensos riscos e ganhos. Ia vendo os volumes na estante e pensando no que seria entregar um doutorado feito a sequência de relatos de *Amphitryon*, ou o misto de crônica e decifração de *O livro negro*, o diário temático de *O mal de Montano*, as notas soltas de *Bartleby e companhia*, as *lessons* fictícias e às vezes reais de *Elizabeth Costello*, o foco deslocado de *Slow Man*. Ia pensando, na verdade, em uma tese que fosse em primeira pessoa, que contasse tudo, as decepções, os enganos, todo o processo de escrita de textos que imaginei escrever e não escrevi, a história de uma formação realizada pelo avesso, de alguém se tornando um pesquisador que não imaginara que viria a ser. Padilla, Volpi, Pamuk, Eco, Ginzburg, Carvalho, Vila-Matas, Sebald, Coetzee, Molloy, Naipaul e, entre eles, anotações, e-mails, projetos, cadernos, o cotidiano da pesquisa. *My journey*, os argumentos primeiros abrindo espaço para uma história mais pessoal.

Revendo os livros e as datas em que os lera, percebi, junto com sua solução, o problema que me colocava: se a ideia era escrever uma tese que viesse lembrando todo o itinerário do que estudara até então, precisaria de mais um modelo, uma justificativa, para quando tentasse compreender minha experiência. Para quando fosse reler meus escritos e, na busca, ficar em dúvida.

Paris não tem fim, de um ponto de vista esquemático, não é muito mais do que o embate de um sujeito desastrado com a literatura. Com algumas diferenças de ingredientes e cozimentos, é precisamente esse o grande tema de seu autor, Enrique Vila-Matas.

Mas *Paris não tem fim* ocupa um lugar especial entre seus dezessete volumes de ficção. Escritor de escritores, e sobre escritores, nele escreve sobre um escritor que começa a escrever: ele mesmo. Ou melhor, o protagonista, de quem não sabemos o nome, obedece a história de seu criador. O livro é narrado por um experiente escritor espanhol, como Vila-Matas, que faz uma “revisão irônica” do período que havia passado em Paris, em meados dos anos 70.

Tal como seu demiurgo, o jovem prosador havia passado dois anos na capital francesa, enfurnado num sótãozinho que alugou de Marguerite Duras. Nesse mesmo muquifo, que já hospedara figuras como um alucinado travesti chamado Amapola, uma atriz búlgara e até o futuro presidente francês François Mitterrand, que por lá se escondera durante um par de dias, na Segunda Guerra, ele se esfalfa para produzir seu romance de estreia, *A assassina ilustrada* (adivinhem quem estreou com um livro de mesmo título?).

Se em *Paris é uma festa* Hemingway havia celebrado a cidade borbulhante que ele e seus amigos encontraram “quando éramos muito pobres e muito felizes”, nosso narrador peneira um passado parisiense de quando “era muito pobre e muito triste”. Vila-Matas, *por supuesto*,

Um narrador começa contando que acabara de retornar de um concurso de sócias de Ernest Hemingway, seu ídolo de juventude com quem não tinha a menor semelhança, quando decidiu tomar notas para uma palestra sobre o tema geral da ironia. “Tudo o que agora posso lhes dizer é que elas dariam origem a ‘Paris não tem fim’, a conferência que ao longo destes três dias terei a honra de ministrar a todos vocês.” O título, a oralidade do texto e as rápidas cenas com uma plateia diziam que a conferência era o próprio livro. Durante as sessões, o narrador faz uma revisão irônica do tempo que passou na capital francesa entre 1974 e 1976, anos em que escreveu seu primeiro romance, o primeiro romance de Enrique Vila-Matas. Ele conta que tentou “levar uma vida de escritor como a que Hemingway relatara em *Paris é uma festa*”. Reconhece que quis incorporar traços simbólicos de um romancista, como, por exemplo, parecer sempre desesperado. E acha graça ao se lembrar de si mesmo às voltas com artistas e pensadores da época, compelido a tomar posicionamentos políticos e estéticos de que sequer tinha noção, enquanto, sem saber que protagonizava um livro futuro, escrevia *A assassina ilustrada* a partir do modelo de *Como se escreve um romance*, de Unamuno: tinha imitado a vida de um escritor

tempo desde que faláramos daquilo. “Sabe que estou me dedicando aqui a lembrar e escrever nossas conversas de Paris?”, lhe disse. Silêncio. “Ainda está aí na cabine?”, perguntei. “E para que está fazendo isso?”, respondeu de repente. Então lhe contei que estava preparando uma conferência de três dias na qual revisava ironicamente os anos que passei em Paris. “E fala o tempo todo de mim?”, disse. “Bem, sim”, respondi, “mas sobretudo da ironia, de Paris, de Hemingway, de Marguerite Duras, e de como escrevi meu primeiro livro.” Novo silêncio. “Ou seja, é uma conferência que terá algo de autobiografia da boemia e de seus anos de aprendizagem literária em Paris”, disse de repente. “Pois sim”, respondi, “apesar de aprender mesmo eu não ter aprendido muito.” “Tem sua graça”, disse, “uma autobiografia também é uma ficção entre muitas possíveis.” Seguiu-se outro silêncio. “Mas procure”, acrescentou, “ser o mais verídico possível, que seja possível ver você *de verdade*. E a mim, se possível, *de mentira*.”

106

e também a estrutura de um livro escrito para compor o seu próprio. Essa autoficção de Vila-Matas era a história recontada, irônica e desiludida do herói literato que tentara viver uma vida digna de literatura — de autobiografia — e anos depois acabava revelando seus fracassos e fingimentos.

Nesse Natal de 2012, a poucos dias de começar a escrever a tese, pensava que Vila-Matas me valeria como um gancho, um

pretexto, um paralelo para quando tivesse de estranhar meus escritos: quase indistinguível do narrador que fazia uma revisão necessária e sarcástica de seu passado, ele ironizava tanto a possibilidade de uma autobiografia totalmente verídica quanto o gesto de imitar, de repetir fórmulas, de adotar as condutas esperadas — cumprir expectativas. Mas antes, em meados de 2010, quando o lera pela primeira vez, *Paris não tem fim* deve ter me parecido apenas a confirmação daquela tendência autoficcional que o projeto de pesquisa mais recente desejara: Sebald, Naipaul, Carvalho e também Vila-Matas junto a outros ficcionistas célebres, todos

Procedimentos contemporâneos?
Problema da periodização na crítica. Ler Unamuno

escrevendo autoficções ou, como diziam os jornais, autobiografias cifradas, transfiguradas. No Brasil e no mundo. Cristovão Tezza narrava a si próprio em *O filho eterno*, desde a juventude, quando por um imaginário de antecipações literárias quisera viver uma vida que valesse a

Sumário

1. O outro Orhan, 11
2. As fotografias da sombria casa-museu, 18
3. “Eu”, 28
4. A destruição das mansões dos paxás: um triste passeio pelas ruas, 36
5. Em preto e branco, 44
6. Explorando o Bósforo, 57
7. As paisagens do Bósforo por Melling, 72
8. Minha mãe, meu pai e vários desaparecimentos, 85
9. A outra casa: Cihangir, 92
10. A *hüzün*, 100
11. Quatro escritores solitários e melancólicos, 118
12. A minha avó, 126
13. A alegria e a monotonia da escola, 131
14. Ripsuc oân rova!, 139
15. Ahmet Rasim e outros colunistas da cidade, 143
16. Não ande pela rua de boca aberta, 150
17. Os prazeres da pintura, 158

1. O outro Orhan

Desde uma idade muito tenra desconfiei que havia mais coisas no meu mundo, para além do que eu enxergava: em algum lugar das ruas de Istambul, numa casa parecida com a nossa, vivia outro Orhan tão parecido comigo que poderia passar por meu irmão gêmeo, até mesmo por um duplo meu. Não lembro de onde tirei essa idéia ou como ela me ocorreu. Deve ter emergido a partir de uma teia de rumores, mal-entendidos, ilusões e medos. Mas numa das minhas memórias mais antigas, já era claro o que eu sentia em torno do meu outro fantasmagórico.

própria escrita, até a maturidade, alcançada depois que algo insuspeito lhe rendera um romance autobiográfico em terceira pessoa. Um narrador igualmente afastado descrevia a trajetória de um certo John Coetzee em *Boyhood* e *Youth*, que agora ganhavam importância com as resenhas sobre a tradução brasileira de *Summertime*. Orhan Pamuk, mesmo que já não o pudesse analisar na pesquisa, também contava a história de sua formação, só que unida à biografia de Istambul, inseparável dela. Os nomes dos capítulos de seu livro já deixavam claro que aqui o íntimo e o histórico se confundiam, tanto quanto a vida do escritor e o enredo de suas ficções. Em *Istambul: memória e cidade* se encontravam os temas de seus romances — o outro, o segredo, o flamar, as lembranças incompletas, um passado apenas imaginável — agora vistos em suas tramas pessoais, ou no que ele fazia acreditar que fosse sua história: as fotografias, os objetos antigos, a infância no Edifício Pamuk, as referências europeias de uma família abastada, a cidade descrita por seus escritores prediletos. A casa-museu parecia um apartamento do “Edifício Cidades dos Corações”, de *O livro negro*, insinuando que a vivência valera a escrita. O capítulo “Explorando o Bósforo” lembrava uma crônica de Celâl, sugerindo que a bibliografia recolhida para um suscitara a outra. Nas páginas apareciam,

juntos, panoramas desenhados por artistas ocidentais, fotos de ruas e retratos da família, imagens de si, das estátuas e das *yalis*, as casas destinadas ao fogo e à deslembração — todos documentos acumulados por um esforço de guardar memória. Como em *Os emigrantes* e *Austerlitz*, como em *O livro negro* e até *Neve*, a narrativa de *Istambul* era um inventário de listas de tudo aquilo que não se queria perder: vistas, hábitos, objetos, ferramentas, ofícios, nacionalidades, logradouros, endereços, bairros, mapas, fotografias, viajantes, cronistas e as cenas que contaram. Para relatar Istambul, Pamuk lera a história dos outros e a sua própria, desde a infância, a juventude e a sua relação com o amor e a pintura, até a forma como, romancista, procurava descrever o lugar onde vivera. Entremeados com capítulos francamente autobiográficos, outros que eram ensaísticos: a mãe, o pai, o islamismo, a ocidentalização, a avó, os artigos de

consumo, os solitários romancistas turcos, o irmão mais velho, a história da arte, a sua pintura, a *Hüzün*, uma melancolia compartilhada, “sentimento que Istambul carrega como seu destino”. O artifício que em *O livro negro* unira crônica e romance retornava para juntar ensaio e biografias — de si, dos outros, da cidade. Uma história só. Na página final, depois de uma conversa com a mãe e um vagar pelas ruas, esse outro Orhan escrevia a última linha: “*Não quero ser artista*”, eu disse. “*Vou ser escritor*”. Assim, como em *The Enigma of Arrival* e *Varia imaginación*, o narrador rematava com o reconhecimento da própria errância — e, no limite, com o início da própria escrita. Mas, em *Istambul*, esse efeito realista de narrar em livro a história da descoberta de uma vocação literária entregava nas mãos de quem lia também um imenso levantamento fotográfico. Uma vez mais, as evidências impressas na obra mostravam a mediação entre presente e passado. Aqui, porém, aquele espaço ambíguo entre verdadeiro, falso e fictício que abarcara *Os emigrantes* assumia um outro aspecto e talvez se estreitasse, pois não era difícil reconhecer o Pamuk adulto nos retratos de sua infância e tampouco nos paratextos, em cujas páginas ele fizera

publicar uma última foto: o *major world writer* ao lado de um amigo-fotógrafo-arquivista-museólogo, ilustrando a pesquisa que empreendera em arquivos pessoais e de uma cidade. Feita de ressalvas quanto à memória e à linguagem, de lacunas e fragmentos diversos, *Istambul* era uma biografia real, possível: dizia, antes de tudo, que o esforço de representar o passado só conseguira narrar uma cidade que escrevera uma vida que agora tentava lê-la de volta. Não exatamente o metaliterário de Coetzee nem o autofictício de Sebald mas, de alguma forma, a mesma ideia de que a história narrada surgira antes e aos poucos, de uma biografia vivida.

Uma fusão semelhante a essas que já haviam unido crônica e relato, cidade e memória, público e privado, ensaio e biografia se estampava logo na primeira página de *Diary of a Bad Year*. Na parte de cima, o romance era uma série de ensaios que C. estava elaborando para uma coletânea intitulada *Strong Opinions*, na qual seis importantes escritores iriam desenvolver julgamentos sobre temas de sua preferência, *the more contentious the better*. Na parte de baixo, o ensaísta narrava em primeira pessoa seus encontros com a vizinha Anya e as circunstâncias nas quais ela datilografava as opiniões fortes que ele ia ditando, polêmicas como as que Elizabeth Costello proferira em *lectures*. De cima a baixo se acumulavam indícios de uma leitura autoficcional: o narrador ensaísta tinha por primeiro nome John, assinava com as iniciais JC, era um emigrante branco e vegetariano que recentemente se mudara da África do Sul para a Austrália, acadêmico frio, taciturno e solitário, romancista famoso que parecia ter escrito os livros de J.M. Coetzee, ou pelo menos *Waiting for the Barbarians*. Em *Diary...*, a vida do personagem central voltava a remeter à do escritor, agora com mais nitidez. Mesmo que o pacto de leitura continuasse desaconselhando a identidade absoluta entre o Señor C. e Coetzee, o espaço reservado para a indecisão entre o ficcional ou confessional ficava mais amplo. Além disso, as datas do título da primeira parte do romance,

Sobre as fotografias

Revivi boa parte das emoções e da perplexidade de escrever este livro enquanto escolhia as fotografias. Em sua maioria, foram tiradas por Ara Güler. Durante o tempo que fiquei pesquisando em sua casa-estúdio-arquivo-museu (em Beyoğlu, onde ele passou quase toda a vida), encontrei muitas imagens valiosas mas quase esquecidas (por exemplo, o rebocador na página 298 com a chaminé abaixada para poder passar debaixo da ponte Galata), tão irresistivelmente familiares aos meus olhos de adulto quanto estranhas. Quando me deparei com a vista da ponte Galata coberta de neve da página 329, foi como se a minha própria memória tivesse sido projetada numa tela; houve outros momentos parecidos, quando eu era tomado por um frenesi de capta

01. On the origins of the state

Every account of the origins of the state starts from the premise that "we" – not we the readers but some generic we so wide as to exclude no one – participate in its coming into being. But the fact is that the only "we" we know – ourselves and the people close to us – are born into the state; and our forebears too were born into the state as far back as we can trace. The state is always there before we are.

(How far back can we trace? In African thought, the consensus is that after the seventh generation we can no longer distinguish between history and myth.)

If, despite the evidence of our senses, we accept the premise that we or our forebears created the state, then we must also accept its entailment: that we or our forebears could have created the state in some other form, if we had chosen; perhaps, too, that we could change it if we collectively so decided. But the fact is that, even collectively, those who are "under" the state, who "belong to" the state, will find it very hard indeed to change its form; they – we – are certainly powerless to abolish it.

It is hardly in our power to change the form of the state and impossible to abolish it because, vis-à-vis the state, we are, precisely, powerless. In the myth of the founding of the state as set down by Thomas Hobbes, our descent into powerlessness was voluntary: in order to escape the violence of internecine warfare without end (reprisal upon reprisal, vengeance upon vengeance, the vendetta), we individually and severally yielded up to the state the right to use physical force (right is might, might is right), thereby entering the realm (the protection) of the law. Those who chose and choose to stay outside the compact become outlaw.

My first glimpse of her was in the laundry room. It was mid-morning on a quiet spring day and I was sitting, watching the washing go around, when this quite startling young woman walked in. Startling because the last thing I was expecting was such an apparition; also because the tomato-red shift she wore was so startling in its brevity.

“Strong Opinions: 12 September 2005 – 31 May 2006”, reforçavam tanto a ideia de diário quanto o vínculo com o autor real, pois a escrita periódica se interrompia pouco antes do lançamento do livro de Coetzee, em 2007. Mais: alguns temas das *lectures* de *Elizabeth Costello* retornavam nos tópicos sobre Hobbes, Maquiavel e violência de Estado, sobre *war on terror*, universidades, cinema e literatura, sobre o direito dos animais e a gripe aviária, sobre a pedofilia, o corpo e a sexualidade, sobre turismo e *Guantanamo Bay*, sobre *Funes the Memorious*, Tolstói e Dostoiévski, *on authority in fiction*, Barthes, Foucault e os mestres realistas, sobre o envelhecimento, vida após a morte e fantasias — fantasias com Anya, que, na página 25, ganhava espaço e voz: *I said to Señor C, why not write reminiscences of your love life?* Também ela escrevia um diário. Ou era o velho Juan que agora compunha uma narrativa romanesca, cheia de reviravoltas, desejos e trapanças, emulando um diário escrito por ela, a *exotic Filipina* que datilografava seus ensaios, aparecia em seu *diary* e palpitava sobre suas opiniões: *Write about cricket, I suggest. Write your memoirs. Anything but politics.* Por causa de Anya, as *strong opinions* eram reescritas no capítulo seguinte, “Second Diary”. Na faixa de cima continuavam os ensaios, só que agora em tom confessional, *opinions subject to fluctuations of mood*: o primeiro texto dessa segunda parte do romance, “A dream”, já descrevia um sonho que C. contara a Anya. Eram opiniões fortes ainda, mas na forma de entradas de diário. *In today’s mail a package, postmarked Lausanne, containing a handwritten letter some sixty pages long in the form of a journal. The writer, a woman, anonymous, starts out commending me on my novels, then becomes more critical.* A carta que lhe fora endereçada, refletia o ensaísta, depois de algumas páginas poderia se dirigir a qualquer pessoa, mais se assemelhava a um ensaio. A exemplo dessa mensagem recebida, os tópicos seguintes iam confundindo o íntimo e o público, *journal* e *essay*, pareciam capturar aquilo que na vida do escritor construía seus juízos, o momento mesmo em que o ensaísta pensara em suas ideias, uma espécie de bastidor da escrita. Às vezes, uma conversa com a vizinha subia nas páginas pouco adiante, ao virar tema para um ensaio. Outras, eram as opiniões datilografadas que depois desciam e ocupavam a faixa narrativa em que Anya as comentava com o namorado — oportunidade para Coetzee ironizar tanto os procedimentos que questionara em *Elizabeth Costello* quanto a figura do *major world writer* Señor C. Romance feito de materiais heterogêneos, partido, estranho, *Diary of a*

06. On guidance systems

There were times during the Cold War when the Russians fell so far behind the Americans in weapons technology that, if it had come to all-out nuclear warfare, they would have been annihilated without achieving much in the way of retaliation. During such periods, the *mutual* in Mutual Assured Destruction was in effect a fiction.

These interruptions in equilibrium came about because the Americans from time to time made leaps ahead in telemetry, navigation, and guidance systems. The Russians might possess powerful rockets and numerous warheads, but their capacity to deliver them accurately to their targets was always much inferior to that of the Americans.

As a typist pure and simple, Anya from upstairs is a bit of a disappointment. She meets her daily quota, no problem about that, but the rapport I had hoped for, the feel for the sort of thing I write, is hardly there. There are times when I stare in dismay at the text she turns in. According to Daniel Defoe, I read, the true-born Englishman hates “papers and papery.” Brezhnev’s generals sit “somewhere in the urinals.”

As I pass him, carrying the laundry basket, I make sure I waggle my behind, my delicious behind, sheathed in tight denim. If I were a man I would not be able to keep my eyes off me. Alan says there are as many different bums in the world as there are faces. Mirror, mirror on the wall, I say to Alan, whose is the fairest of them all? Yours, my princess, my queen, yours without a doubt.

Bad Year podia ser um diário em sentido simples, com seu fluir pessoal e periódico, mas se encerrava com notas, citações, agradecimentos e bibliografia, igual a uma coletânea de artigos. A diagramação, grande trunfo, expunha, na verdade, o apertado vínculo entre escrever, viver e reescrever, entre o autor do livro, dos ensaios, do diário e do romance sobre os dias de Anya — ou, alternativamente, estampava as influências recíprocas entre uma série de reflexões e dois diários opostos. Mais uma vez, o que parecia interessar aqui não era aferir a coincidência entre C. e Coetzee, mas acompanhar pelos diários a dinâmica da escrita ensaística, a maneira como as opiniões fortes mudavam para opiniões de segunda ordem: *What has begun to change since I moved into the orbit of Anya is not my opinions themselves so much as my opinion of my opinions*. Dentro do livro publicado por Coetzee, a vivência, as opiniões, as opiniões sobre vivência e opiniões, uma coletânea de ensaios, pelo menos dois diários, pelo menos dois romances — tudo mudando na superfície das páginas e no tempo, no ciclo ininterrupto de leituras e escrituras íntimas e públicas com que Coetzee parecia narrar esse passo aquém da enunciação, revelando todo o processo da autocritica em um romance que funcionava como um metaensaio. O *Diary...* era uma outra forma com a qual ele fora capaz de escrever mais um romance, apesar de tudo, no tempo em que *sketching stories seems to have become a substitute for writing them*.

Essas leituras se encaixariam, é claro, em um novo projeto de pesquisa, parecido com aquele de 2010 sobre Hatoum, Naipaul, Molloy e Ginzburg, só que mais amplo e centrado nas análises dos textos autoficcionais e nos artifícios com que os romancistas contemporâneos narravam a crise. *Varia imaginación, The Enigma of Arrival, Paris não tem fim, Diary of a Bad Year*, talvez até *Elizabeth Costello e Slow Man*, além de *Meia-vida e Summertime*, ainda por ler. Pamuk e Sebald, preferências pessoais, bem poderiam constar, nem que fosse só no capítulo introdutório, talvez apenas como meras ilustrações. Havia um doutorado aí. Mas o acréscimo na listagem dos autoficcionistas demandaria mais paralelos com obras historiográficas, outros exemplos além de *O queijo e os vermes*, buscados mais uma vez junto a Carlo Ginzburg, agora com *Os andarilhos do bem*.

Era difícil escapar à teleologia, não dizer que o livro sobre *i benandanti* fora uma clara preparação para *Il formaggio e i vermi*. E não apenas pelo fato de haver sido durante essa pesquisa que Ginzburg se deparara com o processo inquisitorial de Menocchio, mas principalmente porque ali estavam características daquilo que depois

Da documentação analisada, surge uma grande variedade de atitudes individuais. Se insistirmos nisso, correremos o risco de cair num excesso de pitoresco. Preferimos, contudo, correr esse risco a nos servirmos, a todo momento, de termos genéricos e vagos como “mentalidade coletiva” ou “psicologia coletiva”. Esses testemunhos friulanos mostram-nos, com efeito, um cruzamento contínuo de tendências com a duração de décadas ou mesmo de séculos e de reações absolutamente individuais e privadas, muitas vezes até mesmo inconscientes, reações das quais, aparentemente, é impossível traçar a história e sem as quais, na verdade, a história da “mentalidade coletiva” termina na hipótese de uma série de tendências e forças descarnadas e abstratas.

se convencionalizar chamar microhistória: os documentos particulares, a atenção ao singular e heterogêneo, a procura pelas frestas dos grandes quadros explicativos. O estilo e a organização do texto também lembravam *O queijo*, com paráfrases das fontes e claras distinções entre o que se podia afirmar e o que só se deveria inferir, entre o que era *certo*, *pouco plausível* ou *verossímil supor*, o que se apresentava como *mera hipótese* e o que se dizia *impossível responder com segurança*. Essas inflexões, breves pausas que o narrador fazia, eram como cruzamentos onde se bifurcava o caminho da pesquisa. A vereda aberta poderia dar em uma impossibilidade ou, às vezes, páginas adiante, prosseguir um rumo argumentativo: “Eis aí confirmada explicitamente a conexão que tinha sido sugerida de forma hipotética”. Seguindo a trilha do sentido que réus, testemunhas e inquisidores haviam imposto ao vocábulo *benandanti*, Ginzburg tentava identificar variações nas crenças e comportamentos pessoais e, com isso, descobria diversas nuances em um conjunto outrora homogêneo, simplificado, “por trás da aparente uniformidade, as diversas atitudes dos homens e mulheres que as viviam”. Como no relato sobre o moleiro friuliano, todos os esforços por evitar sentenças generalizantes e o esmero ao descrever os impasses da investigação geravam uma narrativa mais complexa, mais próxima ao real pretérito. E também dessa vez, muito mais que as crenças populares europeias dos quinhentos e seiscentos, conteúdos que francamente ignoro, me interessavam os artifícios narrativos do historiador, a forma como suas reflexões metodológicas apareciam no texto, unindo o trajeto da pesquisa à escrita da história.

Um novo projeto, mais ambicioso e amplo, contudo, não chegou a ir ao papel, pois o antecedente — sobre como o passado era escrito na história e na ficção, na autoficção e na autobiografia, em Ginzburg, Hatoum, Naipaul e Molloy — acabou por ser aceito.

Foi um tempo até que conseguisse me dedicar à pesquisa e o ano de 2011 passou às voltas com as bibliografias das disciplinas de pós-graduação. A primeira delas falava sobre as tendências e impasses da narrativa na virada do século XX para o XXI, período no qual, segundo a ementa, conviviam e se digladiavam os mais diversos prefixos ao vocábulo “moderno”. As aulas, portanto, poderiam ajudar em dois dos três eixos imutáveis da pesquisa, a contemporaneidade e a ficção, delineando algo em torno da ideia de contemporâneo, com a leitura de seus teóricos,

e muito dizendo sobre diversos procedimentos narrativos atuais, com as análises de obras como *Trouxa frouxa*, *Capão Pecado*, *O Filantropo*, *Eles eram muitos cavalos*, *Cortejo em abril*, *O fluxo silencioso das máquinas*, *Curva de rio sujo*. Em algum momento ao longo desse semestre, a pesquisa começou a querer encontrar no paradigma indiciário uma semelhança entre autoficção e história. Afinal, por um lado, o paradigma defendia que o conhecimento histórico se dava sempre pela interpretação do acúmulo de vestígios do passado, e, por outro, o protocolo autoficcional se realizava somente quando havia uma leitura conjunta de índices dispersos dentro e fora do texto, acumulados em todo o sistema literário. Para não se permitir catalogar nem como autobiografia nem como obra meramente ficcional, o relato de um autoficcionista precisava dar provas, se não de sua veracidade empírica, ao menos de seu caráter ambíguo, e nisso contava com as editoras, a mídia e a própria crítica, responsáveis por encaminhar certo modo de recepção — e abrir certo nicho comercial. Alertado, o leitor se punha a juntar sinais de autorreferencialidade em paratextos, fotografias, resenhas, entrevistas e performances. Esse gesto de recolher fragmentos aproximava leituras autoficcionais e interpretações históricas: leitor e historiador juntos na incerteza, igualmente indecisos entre o real e o ilusório — uma condição que os teóricos afirmavam comum na experiência contemporânea. Havia aí um artigo, um pedaço da tese, explorando paralelos entre a historiografia hodierna e os modos de leitura potencializados pela dispersão midiática dos indícios autoficcionais e pelo fluxo das instâncias discursivas na sociedade do espetáculo. Mas o trabalho de conclusão desse curso acabou se voltando a outra coisa.

Quanto à segunda disciplina, ela se propunha a abordar o terceiro eixo da pesquisa, a historiografia, com um programa centrado em Paul Ricœur e o intuito de refletir sobre as diversas possibilidades de representar o tempo humano, em especial na produção historiográfica contemporânea. Isso me pareceu boa oportunidade para escrever um artigo sobre um tema bastante vago que perseguia desde *O livro negro*, *Relato de um certo Oriente* e *Varia imaginación*, aquela ideia de que a vida sempre procurava uma feição narrativa, de que nossa forma de compreender o mundo e o passado vinha dos modelos de narração, cenas e personagens concebidos

Fala no Simpósio - novo projeto, nova tese

Autoficção: momento mais nítido da ascensão de um narrador crítico em 1ª pessoa → novas posições de narração e ficcionalidades

Possibilidade de comparar história, autobiografia, autoficção e ficção → Ricœur: "composição de intriga"

Doubrovsky: história impossível do eu
White: história impossível do passado
↳ tempos girados de formas narrativas

Nova experiência do tempo ↔ nova representação

↳ Ascensão de 1ª pessoa - / novo realismo / nova história

pelo imaginário da literatura e da história. Um amigo disse que talvez houvesse algo sobre a estruturação ficcional da consciência em *Como ler Lacan*, mas não encontrei muita coisa em Žižek e tampouco me sentia muito à vontade para pensar a partir de Joseph Campbell, então o artigo fracassou e dele restaram apenas reflexões ainda mais imprecisas, que depois se transformaram na monografia do curso.

Em fevereiro de 2012, fui conversar com M. a respeito dos trabalhos de conclusão das disciplinas, dos poucos simpósios de que tinha participado, do andamento da pesquisa até ali. Ao final do encontro, como que para sinalizar que estava na hora de partir, ele me entregou, com um gesto quase imperceptível da mão esquerda, o pacote de papel pardo e barbante em que estavam as cópias de minhas monografias com seus grifos e anotações. Tenho à minha frente essas páginas e tentarei repetir trechos do que se passou naquela tarde.

O deslocar da perspectiva: aproximações teóricas ao estudo comparativo da ficção, da autoficção, da autobiografia e da história

Esse primeiro trabalho, devo ter dito a M., fora escrito para ser o capítulo inicial da futura tese, a introdução teórica que iria firmar as bases da pesquisa desenhando a linha entre um período de onisciência arrogada e um outro, pós-moderno, contemporâneo, de incerteza assumida. O doutorado, tal como o imaginava ao escrever o texto, trataria de uma leve variância na estrutura de sentimento, decorrida da nova experiência espaço-temporal: o deslocar da terceira para a primeira pessoa do discurso. Daí viria a aproximação das narrativas autoficcionais e historiográficas, paralelos entre a impossível história do eu e a impossível história do mundo.

Essa nova introdução à tese futura tinha início com o item “Mapas, cronômetros e narrativas totais”, um princípio de resumo das ideias de David Harvey em *Condição pós-moderna*. A mudança abissal nas práticas culturais, políticas e econômicas, percebida desde os anos 1970, dizia o trabalho, está vinculada à “emergência de modos mais flexíveis de acumulação do capital” e a um novo ciclo de compressão do tempo-espaço [Harvey: 1994, p. 7]. O primeiro momento dessa relação dialética entre capital e percepção começava a ser descrito por Harvey no capítulo “O tempo e o espaço do projeto do Iluminismo”. Nos mundos isolados da Idade Média, garantia ele, dentro do trabalho, os mapas locais representavam as sensações que o homem tinha ao caminhar pelas trilhas; a sensibilidade do artista feudal era tátil e sensitiva. A Renascença, por sua vez, operou uma “reconstrução radical de visões do espaço e do tempo” no Ocidente: as grandes navegações descobriram um mundo finito e apreensível; o imperativo do lucro promoveu o saber geográfico, as técnicas náuticas, a aferição do tempo,

a ciência ótica e, assim, a perspectiva, o ponto de vista fixo, frio, total e abstrato dos mapas renascentistas. Com a nova cartografia foi possível, segundo Harvey, descrever e dominar um espaço homogêneo e universal, utilizar a terra a ponto de convertê-la em mercadoria. Com esse perspectivismo, tornou-se imaginável o olhar objetivo. Nascia uma racionalidade humana capaz de ver o mundo em sua totalidade, desde uma perspectiva perfeita — como os olhos de um deus onisciente e absoluto. Sob as demandas do capitalismo e da emancipação humana, ascenderam o planejamento, a regulação, o institucionalizar do social e do nacional, a fé no esclarecimento e no domínio da razão sobre a natureza [Harvey: 1994, p. 221-224]. Mapas, cronômetros, instrumentos, máquinas e grandes narrativas.

O próximo item do trabalho se chamava “Modernidade, modernismos e pós-modernismos” e descrevia o arco com que os críticos novecentistas haviam ligado o início ao fim da fé na razão e no progresso da história, tendo o conceito de moderno como seu ponto de apoio. Em uma sequência de afirmações tiradas de outros livros, esse trecho do trabalho e da futura tese dizia que, em sua arte e literatura, o modernismo rescindira o compromisso com a ilusão de realidade, desfizera a ideia de tempo uno e perspectiva perfeita, acabara por repetir a dúvida que cientistas e filósofos haviam imposto à consciência absoluta. A relatividade do conhecimento, prosseguia o trabalho, seguiria a tese, passou a fazer parte da composição da obra artística. Na literatura, substituindo a cronologia pela duração, as narrativas tentaram reproduzir o fluxo psíquico, íntimo e profuso em tempos. E, com essa nova primeira pessoa do discurso, desapareceu a lógica da oração, a coerência e a causalidade. Se o romance realista clássico fixara uma maneira correta de ver, o narrador moderno fez-se fluído, relativo [Rosenfeld: 1969, p. 79-89].

No pós-guerra, prosseguia, esses procedimentos transgressores, que haviam causado estranheza e estupefação no público, ganharam o mercado, o museu e a academia, tornaram-se canônicos. Teve início o chamado alto modernismo. Foi, em grande medida, contra essa canonização que se levantou o movimento seguinte, e os inúmeros prefixos e qualificativos com os quais se tenta, ainda hoje, definir o atual momento da arte e da cultura não deixam dúvidas, diria a tese, de que há tantos pós-modernismos quantos foram os modernismos e, sobretudo, as leituras feitas sobre essas manifestações estéticas da modernidade [Eagleton: 1998; Jameson: 2006]. No entanto, em linhas gerais, garanti naquele trabalho, pode-se dizer que o pós-modernismo reverbera alguns aspectos do modernismo de vanguarda e refuta, ao condenar a institucionalização da arte moderna, quaisquer resquícios da racionalidade iluminista ainda em vigor. Seria, no conteúdo e nas formas, a expressão do fim do “olho de deus” para os homens, o ocaso da representação realista como onipresença e da “visão liberal-conservadora da história”. As verdades, a partir daí, estão no plural [Bauman: 1998, p. 147].

As anotações que guardei dessa conversa lembram que foi nesse ponto que M. começou a fazer seus comentários. A diferença entre modernismo e pós-modernismo, perguntou ele, seria apenas de grau de instabilidade? Era preciso ter em conta que o pré-moderno fora invenção do moderno e analisar, no texto, as maneiras pelas quais se via e recebia o pós-moderno, como vitória ou derrota, com celebração ou pesar. Era necessário, além disso, tomar cuidado com afirmações categóricas como “já não existem mais alicerces alguns em um universo arbitrário e contingente”, “hoje não há mais estrutura ou sistema que possa enquadrar subjetividades, não há mais instância reguladora”, “subjetividades múltiplas, efêmeras e espectrais são a marca do pós-moderno, do hipermoderno, da modernidade líquida e de muitos outros qualificativos que procuram definir o contemporâneo” — sentenças inspiradas ou atribuídas a Agamben, Bauman, Eagleton, Jameson, Lipovetsky, Lyotard e Žižek. Seria interessante, sobretudo, continuou M., atentar para um problema evidente: a própria composição do trabalho que viria a ser capítulo da tese tinha muito de totalizante e teleológico, asseverava, com sua forma, tudo aquilo que era negado em seu conteúdo, a possibilidade de afirmar, de ter certezas.

Pouco depois, o trabalho tornava a citar David Harvey, dessa vez para trazer o tema da autorreferencialidade. A partir daí se revezavam frases de Philippe Lejeune sobre seu pacto autobiográfico, firmado na homonímia entre autor, narrador e personagem, e de Serge Doubrovsky sobre sua *autofiction*, termo que cunhara contra Lejeune e para dar conta da experiência humana em tempos de fragmentação do sujeito e do mundo [Barbosa: 2008]. Para Doubrovsky, garantia o texto, desde os anos 1970 já não era possível apreender o indivíduo como nos tempos de Rousseau e nas regras do autobiográfico. O autoficcional surgia, portanto, como uma espécie de autobiografia pós-moderna, distinta da sensibilidade clássica e totalizante, ciente da nova percepção do viver.

Para traçar os paralelos entre a ficção, a história e essas escritas do eu, o trabalho voltava e a tese voltaria, uma vez mais, a Theodor Adorno, à posição do narrador que se caracterizava por um paradoxo, à desintegração da vida articulada, ao solapar do preceito épico da objetividade e ao ceticismo diante do romance tradicional. Relendo uma frase que havia sublinhado e as anotações que deixara à margem, M.

observou que meu trabalho afirmava que agora havia a certeza da impossibilidade de descrever a experiência — e, enquanto tomava nota de suas observações, ainda o

Só alguém que se acha fora pode
ter essa certeza
Crítica como lugar do fora, de
onde lança verdades sobre o dentro
Crítica atrasada ou inerte a processos

ouvia dizer que, se fosse para argumentar que a resposta do autoficcional ao autobiográfico era a contraparte do que fora a falência do realismo clássico, se fosse para dizer que também

a historiografia só tolerava hoje uma escrita problematizada de um passado incerto, se fosse mesmo para sugerir essas metamorfoses e rupturas na cronologia, seria necessário incluir no texto umas tantas considerações sobre o próprio gesto de periodizar, de definir antes e depois, pré e pós, ainda era e já não é. Era preciso pensar no que havia de categórico e generalizante nos juízos de uma crítica voltada ao passado. E, mais que isso, imagino que M. tenha dito nessa hora, se a tese estava defendendo que a descrição da realidade pretérita se tornara problemática para a literatura e para a história, o mais coerente, mais interessante, o mínimo, seria incorporar à sua própria forma esse mesmo problema.

O tópico que concluía o trabalho da disciplina se propunha a comparar o autoficcional, a Nova História e o romance contemporâneo enquanto saídas análogas para uma mesma crise da representação. Aqui, assinalou M., seria imprescindível, além de contrapor casos específicos a essas assertivas genéricas, perceber que tanto o texto de Harvey quanto o meu tinham algo de mapa e cronômetro, eram um feixe de certezas apontando para o destino previsto e desejado pela pesquisa. O trabalho, quando se valia de *Condição pós-moderna* para garantir nítida a passagem de um mundo que confiava na confiança para um outro que repelia o terminante, não se dava conta de como era paradoxal afirmar o fim das afirmativas. Quando sentenciava que, no mundo pós-moderno, qualquer asserção sobre a natureza ou o passado teria de se reconhecer precária e mediada, o trabalho não percebia o óbvio: que a crítica era parte desse mundo.

E seu segundo trabalho, deve ter dito M., não parecia muito diferente do primeiro.

Memória e escrita: aproximações teóricas ao estudo comparativo de ficção e história

Esse segundo trabalho, posso ter tentado me explicar, também fora redigido para ser o capítulo inicial da tese, uma espécie de justificativa teórica que iria embasar as comparações entre os modos de escrita do passado. Consistia em uma sequência de leituras rápidas e recortadas que tentavam unir a memória, o imaginário e a organização do mundo em narrativa às reflexões acerca do diálogo e da contenda que envolviam história e literatura. O doutorado, pelo menos como o imaginava quando da escrita do texto, deveria começar cotejando vários pensadores, fazendo um balanço bibliográfico das teorias e, só depois de algumas análises de obras, trazer, em outro capítulo teórico e separado, aquela ideia da ascensão da primeira pessoa do discurso na tal “estrutura de sentimento” de que falara Harvey na monografia da outra disciplina.

Essa nova introdução à tese tinha início com *A memória coletiva*, clássico em que Maurice Halbwachs, ponderando sobre relatos memorialísticos e sobre suas próprias reminiscências, demonstrara a falácia do conceito de lembrança individual. Nunca estamos sozinhos, escrevera

Halbwachs, não nos recordamos de tudo e, nesse pouco, é impossível distinguir o que vivemos do que nos contaram. São os outros que nos ensinam a lembrar, a colher um dia da sequência dos dias, pois só relembramos os acontecimentos cuja importância foi socialmente determinada.

O texto, no entanto, se prendia a um aspecto marginal para Halbwachs: a ideia de que as conversas, os jornais, os livros e o imaginário nos diziam não apenas o que era importante lembrar mas também como devia ser lembrado. A memória coletiva ofertava tanto os conteúdos quanto as formas da rememoração. A partir daí, o trabalho passava e a tese passaria ao prólogo de *A literatura em perigo*, no qual Tzvetan Todorov falara sobre o papel do mundo das letras em sua vida: a literatura o ajudava a viver, a conformar as experiências, a responder melhor à sua vocação de ser humano. O intuito do trabalho era traçar um paralelo entre esse viver pela ficção de Todorov e o lembrar pelos outros de Halbwachs, para logo adiante ler *Time Maps*, livro em que Eviatar Zerubavel abordara a memória pela perspectiva da narratologia, esclarecera o processo mental e inevitavelmente retrospectivo do *emplotment* e aludira a Hayden White para segui-lo no entendimento de que as urdiduras de enredo sempre foram construções sócio-mnemônicas convencionais mobilizadas para reduzir complexas sequências de eventos a visões simplistas e lineares do passado.

Nos tópicos seguintes, o trabalho saltava de *História e Memória*, em que Jacques Le Goff definira a memória e suas relações com a história, o Estado e os diversos tipos de documentos/monumentos, para *A invenção das tradições*, obra na qual Eric Hobsbawm e Terence Ranger haviam discutido os usos políticos do passado. O próximo salto do trabalho era para *Historical Knowledge, Historical Error*, de Allan Megill, que descrevia como a narrativa propiciava a fluidez das reconstruções dialéticas entre identidade e memória. E, daí, esse texto que viria a ser o capítulo introdutório da tese pulava para *Imagined Communities*, em que Benedict Anderson falara em “biografia de nações” como uma narrativa totalizante, posterior, coerente e capaz de dar forma à abstração da entidade nacional.

Já em sua conclusão, o trabalho da disciplina voltava a citar Maurice Halbwachs para dizer que memória pessoal e identidade coletiva se igualavam enquanto narrações cujas formas eram engendradas pela cultura. Logo depois, aparecia o Paul Ricœur de *Tempo e Narrativa*, definindo o *mythos* (ou composição da intriga) como solução poética para a aporia temporal agostiniana, falando que o tempo se tornava humano somente quando posto em narrativa e que a narrativa só ganhava sentido por ilustrar a experiência temporal. Segundo Ricoeur, concluía o trabalho, a memória participa dessa dinâmica como condicionante da duração: sem memória, não poderia haver a experiência humana do tempo e, muito menos, seu saber, a história.

pretérito perfeito, imperfeito e futuro do pretérito

formas culturais e a fragmentos de textos verdadeiros de Molloy

Aquele texto que viria a ser a introdução da tese almejava, portanto, ser uma linha que levasse da memória individual até a escrita da história, o que daria a base teórica para aproximar a autobiografia da historiografia, passando pela ficção e a autoficção.

Nesse segundo trabalho, anotei M. falar, o problema era o excesso de paráfrases, o aspecto de fichamento, a ausência de perguntas aos textos utilizados, a concordância reverente com as sentenças da crítica. Também nas confissões de Santo Agostinho se poderiam encontrar dúvidas e incertezas da memória, disse ele, e nem mesmo o formalismo russo ou o *new criticism* norte-americano haviam conseguido repelir completamente qualquer relação entre obra e mundo, como afirmara Todorov. Era curioso notar como a crítica em geral sempre reduzia o passado a algum esquematismo, dentro de determinações estanques, como se “hoje” e “ontem”, “pré-moderno” e “contemporâneo” fossem homogêneos. Nessas formas de construção do anterior, a crítica produzia narrativas totais sobre o passado, ainda que falasse exatamente sobre o fim das narrativas totalizantes — e talvez valesse refletir sobre as implicações que tudo isso trazia à escrita acadêmica. Afinal, tentar descrever a ascensão, morte e renascimento do eu na página, indicar analogias nas passagens do autobiográfico para o autoficcional, do realismo clássico para o contemporâneo, da historiografia positivista para a nova, dizer que toda a história do moderno talvez pudesse ser contada como um longo deslocamento da perspectiva totalizante para a particular, da grande narrativa para o relato íntimo, da certeza da onisciência para a dúvida mediada, era também escrever uma grande narrativa sobre o fim da grande narrativa.

Muito mais se disse do que se poderá escrever aqui. Mas com as anotações feitas naquela tarde e as cópias das monografias repletas de grifos e comentários de M., pude guardar a conversa e transferir aqueles esboços de uma nova pesquisa para um documento de computador sob o título “Reformulações da Tese – março de 2012”.

Nos últimos dias de 2012, com os materiais à mesa e os livros arranjados na estante, planejava escrever uma tese que guardasse alguma semelhança com *Amphitryon*, *O livro negro*, *Neve*, *Os emigrantes*, *O mal de Montano*, *Bartleby e companhia*, *Elizabeth Costello* e *Slow Man*, que tivesse algo de memória pessoal a se infundir na crítica, que narrasse a deriva das lembranças e das opiniões, como *Boyhood* e *Youth*, como *Istambul* e *Diary of a Bad Year*. Planejava, na verdade, descrever uma pesquisa que viesse lendo o seu passado entre tantos outros, estranhando a própria biografia, como *Paris não tem fim*. Padilla, Volpi, Pamuk, Eco, Ginzburg, Carvalho,

Vila-Matas, Sebald, Coetzee, Molloy, Naipaul, anotações, e-mails, projetos, cadernos e uma tentativa de olhar crítico sobre essa história mais pessoal, sobre tudo o que escrevera sem saber que protagonizaria uma tese futura — sobre aqueles trabalhos de disciplinas imaginados como introdução a uma pesquisa já diversa do previsto e que, naquele março de 2012, eram quase tudo o que tinha de concreto.

Voltei para casa depois da conversa com M. na certeza de que deveria recomeçar descartando as monografias de conclusão de curso: a primeira era uma flecha que cerzia fenômenos escolhidos no tempo. A segunda, uma seta que apontava pontos específicos dentro de livros selecionados. Ambas propuseram esquematizações e recortes que agora pareciam problemáticos. De certa maneira, pensava com as palavras de M., toda crítica da literatura, da cultura ou da história era um pouco uma narrativa sobre o passado: para fundamentar uma análise, esclarecer um raciocínio e provar uma tese, distinguia certos fatos novos e antigos, realçava certos vínculos entre os tempos, estabelecia certas analogias, impunha certa interpretação. Recortava certas coisas certas e as descrevia sentenciosamente. A tese poderia questionar todas essas grandes narrativas sobre o passado. Ler a escrita de críticos literários, teóricos e historiadores da historiografia. Tomá-los como objetos da pesquisa, e não apenas como instrumental analítico. Sugerir que eles continuavam escrevendo em formas tradicionais sobre conteúdos novos. Indagar por que pareciam querer se ausentar do processo histórico, por que resistiam aos problemas e procedimentos narrativos por eles próprios identificados. A tese poderia fazer à escrita dos outros as observações que me haviam sido feitas por M.

Assim, durante algumas semanas, a pesquisa se voltou à história da historiografia. O plano era começar acusando Peter Burke, François Dosse e John Lewis Gaddis e, então, partir para críticos literários e, depois, Harvey, Bauman, Eagleton, Lyotard. Em *A Escola dos Annales (1929-1989): a revolução francesa da historiografia*, Burke contava que os *annalistes* haviam disparado um progresso linear e redentor no conhecimento histórico, cujos herdeiros eram Emmanuel Le Roy Ladurie, Georges Duby, Jacques Le Goff e até Carlo Ginzburg. Já nas páginas de *A História em migalhas: dos Annales à Nova História*, Dosse recorria a um vocabulário bélico para narrar como Fernand Braudel se entronizara na revista de Marc Bloch e Lucien Febvre, renegando os preceitos dos fundadores e ungindo a *histoire immobile* de Le Roy Ladurie. Para Burke, a renovação operada pela *Nouvelle Histoire* ao final dos anos 1970 fazia parte de um avanço historiográfico contínuo, alheio a conflitos e que honrava suas origens. Para Dosse, a expansão institucional e metodológica do imperialismo braudeliano marcara uma descontinuidade profunda com a primeira geração dos Annales e era uma das causas da crise desse saber: ao anexar os métodos das ciências sociais, a *longue durée* banira

os eventos humanos de sua escala temporal, pusera em risco a especificidade da disciplina e deitara a história em um sono estruturalista e conservador. Publicando no final dos anos 1980, Burke e Dosse protagonizavam uma batalha pelos tesouros e destroços do monumento fundado por Bloch e Febvre. Em sua continuidade especiosa, Burke aplaudia os contemporâneos como herdeiros legítimos. Em sua dissidência polemista, Dosse denunciava as traições de Braudel, a vilania de Le Roy Ladurie e conclamava os historiadores a levantar armas contra o opressivo exército acadêmico e editorial daqueles que haviam usurpado a memória dos heroicos fundadores *annalistes*. De um jeito e de outro, Burke e Dosse contavam histórias da historiografia plenas de certezas, coerências e, ainda assim, opostas — o que poderia dar margem para dizer que sempre havia algo de subjetivo na interpretação, uma subjetividade que os historiadores, no entanto, alijavam de seus textos. A nova tese poderia começar com essa leitura comparada dos dois novos clássicos. Mais do que deixar clara a oposição, deveria explorar a forma como essas obras totalizantes e esquemáticas ocultavam as lacunas, as arestas, a sua parcialidade, como propunham pouca ou nenhuma reflexão sobre a própria escrita a respeito daquele passado da escrita da história.

Como qualquer outra história, diria a tese, a história da historiografia tem seus heróis, seus vilões, suas batalhas, seus monumentos, seus clássicos, seus críticos. Em muitas das obras sobre o tema se reiteram quase os mesmos marcos e passagens: Tucídides, os monges da baixa Idade Média, os eruditos do Estado absolutista, a escola metódica do início do XX, os fundadores da revista *Annales*, a incorporação das proposições estruturalistas nos anos 50 e 60, o alastramento de novos problemas, novas abordagens e novos objetos para a História a partir dos 70. Daí em diante, continuaria a tese, houve aqueles autores que viram uma crise emergir nos 70 e 80, aqueles outros que a negaram, alguns que lhe ofereceram soluções, mais alguns que refutaram as soluções como continuidades e ainda aqueles que as acolheram como esperadas rupturas. Cada historiador da historiografia parte de suas próprias estátuas e ruínas, seus próprios fundadores e inconfidentes para chegar a narrativas distintas e, de algum modo, igualadas em sua forma certa, fechada, pouco reflexiva. O problema, diria a tese, é que também o doutorado estava escrevendo uma narrativa sobre os historiadores, os romancistas e os críticos do final do século XX. E, se vinha pensando em como tais autores representavam o real, tinha de pensar ainda na forma com que descreveria essas outras escritas e realidades. Foi então que aquele documento de computador, “Reformulações da Tese – março a maio de 2012” ganhou mais uma entrada, a qual, mais tarde, tive de chamar TESE A.

TESE A

1ª Parte: Tese Anterior (pensada antes de nossa conversa de fevereiro)

Capítulo 1: O passado em alguns romances contemporâneos

Questão: Esta tese de doutorado nasceu da seguinte pergunta: como o passado é representado na ficção realista contemporânea?

Objetos: Romances “emblemáticos” (escolha arbitrária). Fazer uma leitura direcionada de autores contemporâneos, analisando procedimentos narrativos que toquem no tema representação/realidade: relato da memória, perspectivas múltiplas de narradores-personagens, narrador não confiável, sobreposições entre narrador e autor.

Hipóteses: A memória falha, a subjetividade contaminada, o discurso problematizado e a tendência à autoficção fazem com que o passado seja representado como incerteza nessas escritas ficcionais contemporâneas. Essa desestabilização do estatuto de “certeza ficcional” — certeza esta supostamente característica do romance tradicional pré-moderno — gera novas formas de ficcionalidade nos traços marcantes desses romances contemporâneos: a expressão do eu do autor na página.

Bibliografia de suporte: Crítica literária contemporânea.

Capítulo 2: O passado em algumas autoficções e autobiografias contemporâneas

Questão: Como a presença de um eu ambíguo reformula as instâncias ficcionais e a representação do passado?

Objetos: Autoficções e autobiografias contemporâneas.

Hipóteses: Assunção do eu nos textos realistas e do ficcional nas autobiografias tem relação com crítica ao estatuto da verdade de romances realistas e de narrativas tradicionais sobre a vida. Uma “nova” forma de descrever o passado, baseada na incerteza da primeira pessoa. A recorrência da autoficção é desejo narcisista ou

expressão da dificuldade de dar conta da experiência do sujeito? Por que o narrador contemporâneo se vê como elemento essencial para acesso a qualquer passado? Autoficção é só o momento em que melhor se expressa a crise da representação que vivem história e ficção?

Bibliografia de suporte: Crítica da autoficção e da autobiografia contemporânea.

Capítulo 3: O passado em algumas obras historiográficas contemporâneas

Questão: Nota-se um princípio de incerteza na escrita do passado ficcional e do passado pessoal. E na escrita do passado coletivo?

Objetos: Historiografia contemporânea.

Hipóteses: A historiografia, com outros compromissos e limitações, percorre esse mesmo movimento ocorrido na ficção, na autoficção e na autobiografia, o que faz com que a assunção da primeira pessoa do historiador ocasione “novas” formas de escrever a história no mundo contemporâneo.

Bibliografia de suporte: Críticos, teóricos e historiadores da historiografia.

Capítulo 4: conclusão anterior

Se, segundo Ricoeur, o tempo só é apreensível pela narrativa, qualquer passado escrito compartilha formas e procedimentos de narração que, ao longo dos séculos, são objetos de empréstimos e contendas. No mundo de hoje, as narrativas, tanto ficcionais quanto historiográficas, prezam pela incerteza subjetiva e epistemológica. A ficção emula a apreensão contemporânea do real, um arranjo subjetivo de indícios e ficcionalidades sobrepostas; dos meandros da memória e das falhas do discurso surgem a incerteza e um novo verossímil — mais realista agora porque mais parecido com a maneira de se perceber a vida hoje. A história, por sua vez, elabora novas provas e modos de verificação, atenta ao singular, ao ocasional, contra as leis e regularidades, contra os modelos explicativos, os tipos, as ilustrações de caso e as totalizações teleológicas; experimenta, sobretudo, novas maneiras de exposição do material pesquisado, centradas

na primeira pessoa do narrador, o que funde construção do texto e trajetória do autor, tal como na proposta autoficcional e nos romances contemporâneos.

2ª Parte: Tese Reformulada - giro crítico e autocrítico (contra-tese)

Capítulo 5: O passado em alguns críticos das narrativas sobre o passado

Questão: Um problema é que a tese aceita facilmente a narrativa de alguns críticos contemporâneos (uma linha reta que liga o pré ao pós-moderno, uma longa história da perspectiva totalizante para a hipertrofia da primeira pessoa) sem questionar o fato de os próprios críticos se valerem de uma grande narrativa sobre o fim da grande narrativa. Outro problema é que, diferente dessas escritas contemporâneas analisadas, a tese está plena de certezas e categorizações, chega a um “como se queria demonstrar”, preenche as lacunas, ignora as contradições e não pensa na sua própria feitura; não questiona, em sua forma, os pressupostos que estão sendo questionados no conteúdo. Por que a crítica foi mais resistente a esse movimento de subjetivação e quebra das certezas? Como evitar que a tese seja também uma narrativa redentora e simplificada do passado?

Objetos: Toda a bibliografia de suporte e a própria tese escrita até este momento.

Hipóteses: Foi possível comparar os discursos porque há uma resultante narrativa em todas as quatro formas — e na crítica, que também organiza, reduz e modela o passado segundo suas intenções.

A Tese Anterior procurou identificar a aparição de um narrador contemporâneo nos romances e na história. Uma nova experiência do tempo na fase do capitalismo internacional de circulação extrema teria exigido uma nova forma de representação: um novo realismo e uma nova metodologia da história, marcadas pela tendência à autoficção e ao descortinar da pesquisa expressa pela assunção da primeira pessoa. Esta seria uma possível poética da pós-modernidade, elaborada em reação à crise da impossível escrita do eu (Dobrovsky) e da impossível escrita da realidade (teses narrativistas do *linguistic turn*). A contra-tese quer mostrar como críticos são contraditórios e refratários a esse movimento de escrita da incerteza. Ainda escrevem como se houvesse um “hoje” ou um “antes” homogêneo, como se estivessem fora do

processo (e só quem está fora pode ter certeza sobre o que está dentro), não questionam o próprio texto ao afirmar fim da afirmação, ao ter certeza da incerteza, ao dizer impossível a possibilidade.

O imperativo, portanto, de a crítica estender e aprofundar os alegados traços característicos do narrador contemporâneo: ler sempre a fratura, o pormenor, o que escapa ao modelo imposto ao passado pelo presente; fazer a crítica da crítica, saber sua própria escritura, em relação mais complexa com a realidade; colocar-se no texto para afirmar-se falho, incerto, limitado; narrar o próprio engano.

Bibliografia de suporte: crítica da crítica, todas as bibliografias de suporte anteriores, agora em outra chave de leitura.

Se bem me lembro, foi mais ou menos nessa época que precisei enviar o resumo da comunicação que faria em um simpósio do departamento, marcado para outubro. Como de praxe nessas circunstâncias, mandei as páginas mais tangíveis que tinha na hora, as únicas válidas, aliás, após meses e meses de doutorado. Sem grande noção do que realmente viria a dizer aos colegas, imaginei uma fala ainda movida por aquela vontade de criticar a crítica contemporânea da literatura, da cultura e da história — vontade que quisera ver uma permanência de narrativas totalizantes em dois

História e ficção contemporâneas: guinada autocrítica

Autor (a): Renato Delorenzou (renato.delorenzou@usp.br)

Orientador(a): Prof. Dr. Marcos Natan

Se a arte do início do século XX começou a revolucionar-se com um questionamento da própria forma, talvez se possa dizer que essa figura composta de autor e crítico foi aparecendo com nitidez cada vez maior também no campo historiográfico. Como qualquer outra história, a da historiografia tem seus heróis, seus vilões, seus difamadores, seus clássicos. Cada historiador (e cada historiador da historiografia), partindo quase dos mesmos indícios, chega a uma narrativa distinta – e assim fica difícil ignorar que cada relato sempre se escreveu com suas próprias estátuas e ruínas, seus próprios fundadores e inconfidentes. A narrativa sobre a historiografia do século XX que esta pesquisa foi adotando passa por esse embaraço hodierno em negligenciar os meandros da própria escrita, na história e na ficção – e tem a ver com a outra narrativa sobre o XX, a da suposta radicalidade nas formas de se pensar o próprio ofício, uma crescente reflexividade. O panorama da historiografia contemporânea, uma batalha entre os herdeiros dos tesouros e dos destroços dos Annales e os defensores de uma "guinada autocrítica" abre espaço para uma hipótese: o retorno do indivíduo na historiografia, como objeto de estudo e como autor sabidamente eivado de subjetividade, é concomitante à crítica da autoficção à autobiografia e relacionado a uma certa tendência autoficcional dos romances contemporâneos.

novos clássicos da história da historiografia francesa e que, por isso, previra a necessidade de revisar a própria escrita da tese. Pouco depois, já um tanto confusa e contraditória, essa vontade tomou nova direção quando se deteve em outro aspecto das observações de M. e foi começando a se perguntar o que era afinal o contemporâneo, como seria possível estabelecer cronologias estanques, como poderia garantir que determinada forma narrativa era expressão característica de seu tempo, se nada assegurava que um modo de narrar surgira em uma época para desaparecer na seguinte, se estava nítida a presença do passado no presente, se os textos antigos continuavam

existindo, eram ainda republicados, lidos e, de várias maneiras, reescritos. Uma vaga lembrança então sugeriu a releitura de *Tempo passado – Cultura da memória e guinada subjetiva*, livro em que Beatriz Sarlo falara a respeito da variedade de discursos contemporâneos sobre o pretérito.

Ali a autora subentendera, não sem alguma polêmica, certa semelhança entre dois tipos de narrativa. De um lado, a recente produção memorialística, sobretudo aquela baseada em fontes testemunhais do período das ditaduras militares, a qual se destinava à esfera pública e não oferecia hipóteses, mas apenas certezas. De outro, as obras de grande circulação comercial, nas quais o reconstituir dos fatos era tão impossível quanto indesejado pelos historiadores profissionais de hoje. Para Sarlo, esta modalidade atendia menos às imposições do método que às demandas do público leitor e às expectativas do imaginário contemporâneo, que não suportavam a ampliação do campo hipotético nem a pouca nitidez dos estudos acadêmicos. Em tais obras, garantira Sarlo, as explicações dependiam, portanto, mais do presente que do passado, pois impunham a este uma ordem superior de sentidos na forma de uma linha do tempo clara, elucidativa, dramatizada e teleológica.

Não por acaso, me parecia que Sarlo acompanhava Ginzburg ao falar que a historiografia acadêmica contemporânea não podia fazer com que seu mero interpretativo se passasse por reconstituição absoluta. Mas Sarlo fora além e explorara com mais clareza o tema da coexistência entre modos diversos de representar o passado — o que lançava luz sobre o problema das periodizações estanques dentro da tese. Essa historiografia hodierna supostamente afeita à dúvida convivía, por um lado, com as obras de grande comércio distraídas da incerteza do mundo e, por outro, com as grandes narrativas da crítica impassíveis à indefinição de seus objetos. Dizer característica do contemporâneo a escrita que a pesquisa lera em certos romancistas, em Ginzburg e em Sarlo era encobrir a primazia dos enredos fechados que se eternizavam no gosto do público, era tergiversar diante do apego dos críticos às formulações sentenciosas que superavam o próprio diagnóstico do fim das sentenças. Tudo isso não deixava de ser uma questão de recorte do real — e aí foi começando a surgir com mais nitidez uma outra forma nova, que contestaria, desde o início, as leituras dirigidas dos certos escritores certos e apontaria para um sincronismo evidente, mas talvez desconsiderado: aquele que colocava, diante da história das rupturas e supostos progressos dos modos de narrar, uma outra história das narrativas, feita da continuidade das convenções formais, tanto na literatura quanto na historiografia. Essa nova tese viria a criticar com maior ênfase a subjetividade interpretativa, a escolha arbitrária do corpus e, por conseguinte, a definição do contemporâneo. Faria a verdade surgir tanto da análise quanto da expectativa e do dever de seu questionamento. Traria mais tensas as adversativas entre o início e o fim, entre uma forma tradicional e outra talvez pós-moderna. E então o texto

daquele arquivo de computador sobre as reformulações da pesquisa de março a junho pulou uma linha e deu início a mais uma entrada, que depois receberia o nome de TESE B.

TESE B

Também ^{um} o trabalho que se dedica ao estudo e à comparação de algumas formas de escrita contemporânea do passado, seguindo o mesmo princípio de tese-contra-tese do modelo A, só que agora em um sistema mais condensado de afirmação-refutação. A cada capítulo, a cada parágrafo, a leitura em um sentido afirmativo, construtor da argumentação, e, logo em seguida, sua refutação ou ressalva. Exemplo: “A arte do início do século XX começou a revolucionar-se com um questionamento da própria forma e essa figura composta de autor e crítico foi aparecendo com nitidez cada vez maior também no campo historiográfico ao longo dos novecentos. [Afirmação categórica]. Não que falem exemplos de artistas que refletiram sobre a própria arte, de escritores que se interrogaram sobre a própria escrita, de historiadores que repensaram a história. A questão, nos últimos cento e poucos anos, seria apenas de grau, de ênfase [Refutação, ressalva]”.

Introdução: Um leitor entra em uma livraria e passa por livros diversos que, de algum modo, expressam o passado. Lê best-sellers e romances experimentais, acompanha os lançamentos de história de divulgação e monografias acadêmicas. Há, por certo, distinções nos modos de acessar e representar o passado em cada uma dessas narrativas, tantas que se torna tentador classificá-las; tantas que logo se revela problemática qualquer definição do “contemporâneo”.

A coexistência, tanto na ficção quanto na historiografia, de formas novas e antigas de descrever experiências passadas — formas pré-modernas, modernas e pós-modernas, talvez — impossibilitaria denominações estanques e sentenciosas sob um vago termo “hoje” e exigiria uma reavaliação do que foi colocado sob vários “ontem”. Partindo da análise de romances e obras de historiografia contemporânea, a tese operaria, portanto, como questionamento das grandes narrativas com que a crítica literária e a história da historiografia organizam e descrevem autores, escolas e movimentos. Por que se diz que há oposição entre narrativas de “ontem” sobre o passado, caracterizadas pela certeza, pela linearidade e pela imediação, e aquelas de “hoje”, incertas, fragmentadas e mediadas? Quem ou o que estabelece tal corte? Como se podem avaliar as tensões entre novidade e continuidade, oposição e coexistência? As variações são apenas de público, de circulação, de protocolos de leitura? Em que medida se pode afirmar que determinada forma de narrativa é expressão de seu tempo?

“Ontem”
- hoje -
passado do
presente

↳ seria a
captura da contra-
dição ou complexidade?

Dedicada à leitura de obras que negam essa linha de argumentação teleológica, a tese seria, portanto, somente a contra-tese, uma escrita da fratura, do que está equivocado, uma análise do descontínuo, das incoerências nos textos de quem afirma e organiza qualquer passado. Diante da dificuldade de produzir qualquer conhecimento em um tempo em que as certezas e afirmações estão prescritas pela ciência e pela crítica, uma tese exclusivamente destrutiva, mas permanentemente ameaçada pela própria escrita, que também organiza, recorta e, nas sucessivas negações, acaba por afirmar.

A hesitação entre definir e esmaecer um contemporâneo, na verdade, dizia que a pesquisa que começara aproximando escritas da literatura e da história acabava de se deparar com os problemas históricos da crítica literária e da história da historiografia. Esse cruzamento da investigação abriu uma clareira ali onde havia apenas uma nova vereda: para além de censurar o modo como certos críticos representavam o passado e o presente literário ou historiográfico, a tese poderia aprender como os historiadores certos tinham compreendido questões de recorte, cronologia e anacronismos, como haviam encarado os limites da representação e continuavam, enfim, a escrever livros de história, apesar de tudo. Havia aí um outro doutorado, na tentativa de refletir sobre os motivos pelos quais certos críticos permaneciam insensíveis a certos procedimentos formais — na tentativa, maior, de fazer uma crítica da literatura e da história com atenção às nuances em um conjunto outrora homogêneo, às frestas nos grandes quadros explicativos, às crises abordadas pelos próprios objetos, aos meandros da própria escrita. Poderia ser esta a minha única contribuição.

Para tentar a inviabilidade desse programa, creio que cheguei a imaginar um início para a TESE B. Começaria com a cena de leitura de dois best-sellers da época.

Contratase: indefinições do contemporâneo

Um leitor entra na livraria. Passa por livros diversos. Lê *Uma breve história do mundo*, de Geoffrey Blainey. É acalentado pelas sentenças rápidas, diretas e certeiras que ligam a primeira frase ao último capítulo, desde “Há 2 milhões de anos, eles viviam na África e eram poucos” até a religião na idade da tecnologia de ponta, centenas de páginas sem um único dilema. O leitor precisa ler também *Liberdade*, de Jonathan Franzen, incensado pela crítica como uma espécie de história definitiva de uma geração e, de fato, um romance tradicional, disposto a representar

since storytelling works by lulling the reader

um passado uno e progressivo, terminantemente. Depois o leitor iria perambular um pouco mais e ver um mundo onde coabitavam muitas outras formas de representar os tempos pretéritos. Com sua sucessão caótica de ficcionistas, historiadores e críticos, a tese emularia esse vagar pelas prateleiras abarrotadas de narrativas díspares e contemporâneas — e nisso apontaria para o tema das periodizações estanques — e nisso questionaria a crítica impassível da literatura e da história. Mesmo os críticos que tinham por objetivo analisar mudanças nas relações entre o narrar e o passado, diria a tese, permaneceram refratários às formas mais complexas oriundas da ficção e da historiografia: em *A História em migalhas*, François Dosse incutiu o retorno do humano como objeto da disciplina histórica na derrocada da *longue durée* braudeliana, mas não retornou ele próprio como sujeito no texto, para expor a própria subjetividade, questionar a própria interpretação. Depois de exprimir a coexistência e indeterminar o contemporâneo, a tese iria compor um quadro excessivo com historiadores mercadológicos como Blainey e com críticos imperturbáveis como Dosse e com os tais certos historiadores certos que escreveram apesar e a partir da crise ocasionada pelas denúncias do *linguistic turn* à historiografia e pelo descentramento do humano na *histoire immobile*. Nos capítulos seguintes da tese, seria a vez dos críticos da literatura e da cultura.

Para dar corpo à primeira parte desse doutorado, bastaria então sair atrás de mais historiadores mercadológicos, depois reconhecer traços de Ginzburg em outros historiadores próximos à *microstoria* e, por fim, atestar que obras como a coleção *Essais d'ego-histoire*, organizada por Pierre Nora em 1987, de fato alastravam uma velha trilha da pesquisa: esse retorno do sujeito na historiografia certa, como objeto de estudo e, principalmente, como autor a fazer o ego mediar a história, se assemelhava ao gesto autocrítico da autoficção e, agora, poderia acudir na crítica aos historiadores imperturbáveis — além de lançar luz sobre os limites e possibilidades do próprio texto da tese.

Era hora de ler nos *Essais* a prova de que também esses historiadores saídos da *Nouvelle Histoire* haviam formulado em texto a complexidade das relações entre sujeito e escrita na historiografia. Mas estava difícil obter o volume com os ensaios reunidos por Nora. Enquanto isso, desisti de procurar pelo volume esgotado que completaria a sequência de lombadas pretas na estante e finalmente comprei

a edição de bolso de *História noturna: decifrando o Sabá*, de Carlo Ginzburg. Ali, logo na

segunda página, devo ter lido uma frase que era a um tempo reforço e explicação para a forma que buscava. O método dos livros anteriores tinha voltado, como agora já se podia esperar: o

Como e por que se cristalizou a imagem do sabá? Que se esconde por trás disso? Dessas duas perguntas (que me conduziram, como se poderá ver, em direções totalmente imprevisíveis) nasceu minha pesquisa. Queria reconstruir, por um lado,

historiador ia analisando o não convencional, o desviante, o que não comportavam as categorias e esquematizações historiográficas. Desde a introdução, impasses, lacunas e incertezas da pesquisa e da escrita vazavam para o livro todo, em passagens similares às de *Os andarilhos do bem*, tanto no estilo quanto na organização do texto, com paráfrases das fontes e claras distinções entre o que se podia afirmar e o que era *improvável, não sabemos, talvez não venhamos nunca a saber, só podemos construir hipóteses, hipóteses alternativas, hipótese talvez discutível, conjecturas genéricas e frágeis, se depreende, fica-se tentado a relacionar, devemos imaginar, muito provável, o que leva a preferir essa última hipótese, a título provisório, romper a crosta do estereótipo, fazendo aflorar um extrato mais profundo, o âmbito espacial e temporal da pesquisa ampliou-se ainda mais, pista para a pesquisa, hipótese obviamente não demonstrável, se for aceita tal hipótese, tudo isso convida a prosseguir a análise, parece difícil estender tal conclusão, é possível (mas não é certo), hipótese é, se não certa, ao menos verossímil, trata-se de uma explicação aceitável?* Quem narrava o livro era alguém que não sabia, não podia afirmar, mas que não se furtava a partir de uma hipótese a outra, contando seu itinerário. O trajeto da pesquisa passava pelos erros e brechas dos outros historiadores e pelas reformulações

Há muitos anos, eu propusera essa conexão (depois confirmada por Mircea Eliade), definindo-a como “não analógica mas real”;⁵⁴ contudo, não ousara lançar-me a ela. Lembro ter experimentado, ao refletir sobre as perspectivas de pesquisa que essa conexão implicava, uma sensação vagamente semelhante à vertigem. De forma ingênua, eu perguntava a mim mesmo se um dia teria a competência necessária para encarar um tema tão vasto e complexo. Hoje, sei que não sou capaz de tanto. Porém, os documentos friulanos que o acaso me fizera encontrar propunham questões que exigiam uma resposta, mesmo que inadequada e provisória. Neste livro, tento apresentá-la.

14. Nele, as partes mais discutíveis (a segunda e a terceira) são também, creio, as mais novas. É necessário explicar o que me sugeriu uma estratégia analítica e expositiva pouco frequente em livros de história.

20. Há muito tempo, eu me propusera a demonstrar experimentalmente, de um ponto de vista histórico, a inexistência da natureza humana; 25 anos depois, acabei por sustentar uma tese exatamente oposta. Como veremos, a partir de certo ponto a pesquisa se transformou em reflexão — conduzida por meio do exame de um caso talvez extremo — sobre os limites do conhecimento histórico.

das próprias ideias de Ginzburg sobre seu tema. E o livro pronto, finalizado, trazia tudo, caminhos e descaminhos. Sempre que incorporava mais um objeto de estudo, mais um não junto a um sim, ele abria a possibilidade de propor recortes sucessivos e cada vez mais abrangentes. O livro era uma espécie de história desses vários recortes, um acúmulo que assumia um real sempre mais difícil de decifrar — como os signos infinitos da Istambul de *O livro negro*.

História noturna tinha início com um documento sobre a peste no sul da França do século XIV, passava à reclusão de loucos, pobres, criminosos e judeus na Europa medieval, depois aos mitos celtas, lendas sicilianas e fábulas de bruxas e lobisomens, ao núcleo folclórico de um remoto substrato eurasiático e, então, às tribos americanas, a Édipo e à possível origem

chinesa de Cinderela até chegar ao monossandalismo e à manqueadura mítica, o coxear ritual e a viagem iniciática rumo ao além — hipóteses várias que propiciavam uma hipótese geral sobre a representação do humano e do sobre-humano, do humano com sua experiência inacessível, fosse com os mortos, os outros ou o passado.

Longe de se encaminhar para

uma conclusão já decidida, a pesquisa só ficava mais ampla e complexa, centenas e centenas de páginas relacionando seres mitológicos, crenças, seitas, cidades, heresias, testemunhos, inquisidores, historiadores, antropólogos, relatos e conjecturas. Mas “periodicamente surgia a dúvida de estar acumulando dados destituídos de sentido, buscando analogias irrelevantes”. Em vez de escrever apenas os resultados da pesquisa, de maneira clara e fechada, Ginzburg preferia levar o leitor no passo a passo da investigação, desde o surgimento do tema a todas as hipóteses abertas, inúmeras, muitas confirmadas, a maioria desmentida. Por isso, o livro resultaria longuíssimo — a rigor, seria interminável. Pelo mesmo motivo, ficava difícil acompanhar cada uma das linhas argumentativas — então muitas vezes desisti do conteúdo e atentei à forma, aos modos que Ginzburg havia utilizado para narrar, junto com o tempo histórico, seus momentos de leitura e escrita, as cenas em que levantara a cabeça diante de um documento para imaginar análises, veredas possíveis, o futuro da própria narrativa.

A descontinuidade, o tema fugidio, os rumos totalmente imprevistos, os recortes cada vez mais amplos e complexos, a narração de um itinerário que ia do deparar com os objetos do passado ao descobrir como contar aquela história. Ginzburg e Sebald mais uma vez me pareciam sempre muito próximos. E então ficou bastante óbvio o que talvez já fosse uma ideia vaga: a tese deveria aprender com os historiadores certos e também com os ficcionistas certos. Poderia emprestar questões e soluções dos que continuavam, enfim, a representar apesar de tudo. Iria se escrever como os livros que lia.

Quero crer que foi por esses dias de agosto de 2012 que finalmente abri *Vertigem*, mais um livro de Sebald. Ele antecederia *Os emigrantes* em menos de três anos, fora catalogado como ficção alemã e tinha início com a paráfrase dos apontamentos de um soldado das colunas

16. Os feiticeiros circassianos, os *strigoi* romenos, os *mazzeri* corsos e, sobretudo, os *kallikantzaroi* gregos colocam-nos perante uma encruzilhada. Excluindo-os da análise, deparamos com uma série definida pela presença de dois elementos: o êxtase e as batalhas pela fertilidade. Se os incluirmos, veremos desenhar-se uma série caracterizada pela sobreposição e pelo cruzamento de uma rede de semelhanças, que combinam parte dos fenômenos considerados (nunca todos). O primeiro tipo de

188

classificação, chamado monotético, parecerá mais rigoroso para quem privilegie (por razões também estéticas) uma pesquisa sobre fenômenos de contornos nítidos. O segundo, dito politético, alarga a investigação de maneira talvez indefinida e, portanto, em direções dificilmente previsíveis.⁷²

Em outubro de 1980, um narrador anônimo — que o leitor bem poderia confundir com W. G. Sebald —, abandona a Inglaterra, onde vivera por 25 anos, para tentar escapar a um “período particularmente difícil” de sua vida. É assim, sob o signo da fuga e da viagem, que começa um vaivém da Inglaterra ao continente, de Viena a Veneza, da cidadezinha de Riva a W. — uma aldeia bávara que o leitor também poderia confundir com a Wertach im Allgäu onde nasceu o autor deste livro.

Publicado originalmente em 1990, *Vertigem* marcou a estréia literária de um nome até então desconhecido. Professor de literatura no interior da Inglaterra, Sebald não gozava de nenhuma fama pública ou acadêmica em seu país natal. Dono de uma vida quase obscura, foi contudo sob o signo desta espécie de autobiografia que ele primeiro se apresentou a seus leitores. Não por mitomania ou exibicionismo, mas sim como um exercício trabalhoso de decifração da própria vida e do próprio destino pelos meios da ficção.

De fato, nada em *Vertigem* solicita ou gratifica o voyeurismo do leitor. Não se sabe ao certo o que responde pelo tal “período particularmente difícil” da vida do autor

napoleônicas que testemunhara a travessia dos Alpes. “As notas nas quais Beyle, aos cinquenta e três anos — ele passava uma temporada em Civita Vecchia quando as redigiu —, tenta resgatar as tribulações daqueles dias dão prova eloquente das diversas armadilhas da memória. Uma hora sua visão do passado consiste em nada mais do que manchas cinzentas, outra hora ele topa com imagens de clareza tão fora do comum que não imagina ser possível lhes dar crédito.” Como agora já se podia esperar, Sebald abordava o tema das reminiscências e expunha, junto com aquela pequena biografia do soldado francês, páginas de seu diário cobertas de desenhos e esboços, além de outras imagens relacionadas à vida e à época de Beyle. Esse primeiro capítulo era, portanto, o relato sobre a trajetória de alguém que percorrera a Europa oitocentista tocado pelo amor e perplexo diante dos monumentos da guerra. Uma narrativa acompanhada pela vasta documentação que Sebald fazia pertencer a seu biografado, como em *Os emigrantes*, como em *Austerlitz*.

Mas, pouco depois, o texto se esclarecia ao leitor inculto ou desatento: “Foi de todo modo naquelas semanas de outono que ele tomou a decisão de tornar-se o maior escritor de todos os tempos”.

Henri Beyle era Stendhal, e esse capítulo aparentemente fictício — cujo tom Sebald consagrara a biografias de personagens irreais em outros romances — era, na verdade, uma espécie de ensaio sobre os anos de juventude de um soldado que se tornaria romancista de fato, empírico. Um relato das circunstâncias que lhe haviam inspirado a escrita de *Sobre o amor*. Uma biografia insuspeita de Stendhal, com documentos que, dessa vez, eram ainda mais fidedignos, verdadeiros para além da aparência.

Por isso, o desenho seguinte deve ser tomado apenas como um tipo de expediente por meio do qual Beyle tenta trazer à memória como foi que o batalhão com o qual avançava se viu debaixo de fogo perto do vilarejo fortificado de Bard. B é o vilarejo de

Bard. Os três Cs no canto superior direito representam os canhões da fortaleza, que disparam contra os pontos L L L na trilha que se estende sobre a encosta íngreme P. Onde está X, no abismo, jazem os cavalos que, loucos de pavor, se precipitaram irremediavelmente ladeira abaixo, e H significa Henri, a posição do próprio narrador. Claro que Beyle, ao se achar nesse ponto, não terá visto as coisas dessa forma, pois na realidade, como sabemos, tudo é sempre muito diferente.

uma outra posição possível

Vertigem começava a ficar mais parecido com *Os emigrantes* e *Austerlitz* à página 31: “Na época, isso foi em outubro de 1980, eu partira da Inglaterra, onde moro já faz quase vinte e cinco anos num condado quase sempre encoberto por nuvens cinzentas, com destino a Viena, na esperança de superar com a mudança de ares uma fase particularmente difícil de minha vida”. As alusões autobiográficas do narrador em primeira pessoa voltavam a bater com as de Sebald, que, segundo os outros romances e paratextos, morara na Grã-Bretanha de 1966 a 1990. O tema do aflito perambulante também regressava uma vez mais: o pesquisador curioso e atormentado a vagar pelas cidades europeias com seus personagens novamente irresolutos entre história e ficção, apesar dos documentos. E, mais uma vez, o enredo seguia à mercê das andanças: Viena, Veneza, Verona, igrejas, pinturas, casas, mausoléus, placas, logradouros, qualquer coisa era motivo para ensaios mínimos, biografias súbitas, reflexões de passagem e inseparáveis da vida daquele que narrava e interpunha entre

sinado com trinta e nove facadas. Agora era o final do outono de 1980. O garçom me traz a conta. Está dobrada, eu a abro. Letras e números somem diante dos meus olhos. Cinco de novembro de 1980. Via Roma. Pizzeria Verona. Di Cadavero Carlo e Patierno Vittorio. Patierno e Cadavero...

Pizzeria VERONA
 Via Roma, 13 - Telefono 045/22053 VERONA
 Codice fiscale CRL 58C13 F839R
 di CADAVERO CARLO e PATIERNO VITTORIO
 Abitazione: S. MARTINO B.A. Verona - Via Piave, 61

II 5-11-80 N.º 570

1 pizza	1700
2 Limone	1100

tado que trouxera de casa. Luciana, que trabalhava atrás do balcão, não parava de me olhar de esguelha, como se quisesse se certificar de que eu não perderia o fio da meada. Ela me trazia também a intervalos regulares, como eu lhe havia pedido, um café expresso e um copo d'água. De vez em quando também um sanduíche tostado, embrulhado em um guardanapo de pano. Costumava então parar ao meu lado por uns instantes e entabular uma pequena conversa, durante a qual sempre deslizava os olhos pelas páginas escritas. Uma vez me perguntou se eu era jornalista ou escritor. Quando respondi que nem uma coisa nem outra correspondiam inteiramente à verdade, ela quis saber o que eu escrevia naquele momento, ao que lhe respondi com toda a sinceridade que eu próprio não sabia direito, mas que tinha a crescente sensação de que se tratava de um romance policial. Pelo menos a história se passava no norte da Itália, em Veneza, Verona e Riva, e girava em torno de uma série de crimes sem solução e do reaparecimento de uma pessoa que sumira havia tempos. Luciana me perguntou se Limone também aparecia na história, e respondi que não só Limone aparecia na história, mas também o hotel e até mesmo ela própria. Dito isso, ela voltou rápido para trás do balcão, onde tocou seu trabalho com a precisão distraída que lhe era peculiar. Ora fazia um cappuccino ou um chocolate, ora servia uma cerveja ou um copo de vinho ou de groselha para um dos poucos hóspedes que passavam o dia sentados no terraço. Vez por outra fazia lançamentos em um grande livro comercial, a cabeça inclinada para o lado, e quem a visse assim diria que era ainda uma colegial. Com mais e mais frequência eu me sentia impelido a olhar para ela, e sempre que nossos olhares se encontravam ela ria como de um engano bobo. Na parede atrás do bar, entre as fileiras coloridas e cintilantes de garrafas de bebida, havia um espelho grande, de modo que

Diálogos
 de
 J. e F.
 na
 casa

os diários, as fotos e os pertences de escritores e pintores, de amigos e desconhecidos, de personagens históricos e fictícios, as páginas de sua própria agenda, seus tíquetes de trem, suas notas de restaurante e seus ingressos de mostras e museus. “No verão de 1987, sete anos depois dessa fuga de Verona, cedi finalmente à necessidade que sentia havia tempo de refazer a viagem de Viena a Verona passando por Veneza, a fim de examinar mais de perto as lembranças vagas que tinha daqueles dias turbulentos e talvez registrar por escrito algumas delas.” E, de novo, o que o leitor tinha em mãos eram jornais grifados, diários e detalhes arquitetônicos, imagens e palavras vistas e ouvidas durante a procura por um passado histórico e também pessoal que agora o narrador revisava ao escrever: “Dois de agosto foi um dia tranquilo. Sentei-me a uma mesa perto da porta aberta do terraço, papéis e notas espalhados ao meu redor, traçando correspondências entre acontecimentos muito distantes entre si, mas que me pareciam parte da mesma ordem. A escrita fluía com uma facilidade que surpreendeu a mim mesmo. Linha após linha eu enchia as folhas do bloco pautado que trouxera de casa. Luciana, que trabalhava atrás do balcão, não parava de me olhar de esguelhas, como se quisesse se certificar de que eu não perderia o fio da meada”. No dia seguinte, pouco antes de partir, o narrador percebeu o sumiço de seu passaporte no hotel de Luciana, e as reflexões foram mais uma vez interrompidas pelos contratempos da viagem. Vertiginoso, portanto, era o transcorrer da pesquisa e, sobretudo, o tema do livro, que escapava quando se impunham novos lugares, leituras ou acasos, que dava longas

voltas, desaparecia por muitas páginas e regressava nas analogias, associações e preferências do narrador, sempre ocupado com suas anotações e lembranças, trabalhos diversos de ler e escrever. E o

AI COMANDO DELLA STAZIONE CARABINIERI DI
LIMONE SUL GARDA

La sottoscritta MICHELOTTI Luciana, in Segala, nata a Drena (TN) 11/5/1944, residente a Limone sul Garda in via I. Einaudi nr. 1/A, coniugata, albergatrice.

DICHIARA

Sotto la propria personale responsabilità di aver consegnato al sig. DOLL Manfred, suo cliente alloggiato nel proprio albergo "Sole" sito in questo comune; il passaporto nr. G5656271 rilasciato il 15 aprile 1985 dall'Ambasciatore Tedesco in Londra a favore del sig. SEBALD W. residente a Poringlapp (GB). Poiché detto signore deve ripartire per motivi di lavoro, chiede la presente dichiarazione affinché possa passare la frontiera e dimostrare l'inconveniente del documento in questione. Anche questi è alloggiato presso il mio albergo.

Limone sul Garda, li 3 agosto 1987.

L. SWB *Richard D. Swoboda*
LEGTIONE CARABINIERI BRESCIA
Stazione di Limone sul Garda

VISTO: Si prende atto per la ricezione della suostesa dichiarazione. La copia originale viene rilasciata all'interessato a sua richiesta e per gli usi consentiti dalla Legge.

Limone sul Garda, li 3 agosto 1987.

IL BRIGADIERE
COMANDANTE DELLA STAZIONE
(Dolmetsch Drena)

Farbe der Augen
Couleur of eyes
Couleur des yeux

BRUN
Größe / Height / Taille
184 cm

L. SWB
Unterschrift des Passinhabers / Signature of bearer / signature du titulaire

Länder, für die dieser Paß gilt / Countries for which this passport is valid
Pour pour lequel ce passeport est valide

Für alle Länder / For all countries / Pour tous pays
Passausstellende Behörde / Issuing authority / Autorité ayant délivré le passeport

GENEALKONSULAT
DER BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND
MILANO

Datum / Date / Date
04. AUGUST 1987

[Signature]
Unterschrift / Signature / Signature

Nr. H 3560586

3

que pode ter parecido mais promissor: *Vertigem* era uma sequência de novas histórias de inícios inesperados e desfechos imprevisíveis, tudo com os documentos que o narrador consultara, recolhera e, ao mesmo tempo, produzira durante a pesquisa — documentos como o boletim de ocorrência e o passaporte novo, que Sebald fizera publicar.

Dois de janeiro de 2013 foi o primeiro dia de escrita. Fiquei com papéis e notas espalhados ao redor, traçando correspondências entre acontecimentos muito distantes entre si e que me pareciam parte da mesma ordem. Estava bem convicto da ideia de narrar tudo, queria escrever uma tese que guardasse alguma semelhança com cada um de seus objetos, que fosse ensaio e também autobiografia de pesquisa, como *Vertigem*, que começasse a toda hora e não viesse a se resolver nunca, como *História noturna*. Mas ainda não sabia qual começo preferir e periodicamente surgia a dúvida de estar acumulando dados destituídos de sentido, buscando analogias irrelevantes. Desistira de iniciar o texto com reticências, com a clássica pergunta sobre como começar e com uma lista de títulos e começos possíveis. Por um momento, imaginei um início que lembrasse Benjamin e o gosto que têm os narradores em começar sua história lembrando as circunstâncias nas quais foram informados dos fatos que vão contar a seguir, o que poderia dizer do esmero do autor que mostra sua mão de oleiro e se vê narrando. Mas, no momento seguinte, pensei que, se fosse narrar essa história mais pessoal, se fosse mesmo descrever uma pesquisa que viesse lendo o seu passado entre tantos outros, para questionar todas essas narrativas e estranhar a própria biografia, tinha de decidir onde se iniciava a *journey* e em que sentido iria correr. Talvez começasse com a lembrança do primeiro livro lido. Talvez

leamos
como lugar
de
interpretação
imaginação
individual

From *Understanding Comics* by Scott McCloud.

Duck Amuck (Warner Brothers, 1953).

ourselves: our reflexive need to naturalize what is strange, the degree to which we are willing to override that need, and what we might learn about ourselves in return. You might almost say that we become the subject of such fictions insofar as they abuse our habits of mind. In postmodern fiction, they are in part a continuation of modernism's deep dissatisfaction with the widespread assumption that fiction can actually mirror reality without distortion. This brings us back to our discussion at the end of the last chapter and the question: to what extent do narrative conventions come between us and the world? To what extent do they act as invisible constructors of what we think is true, shaping the world to match our assumptions?

Is it Hitchcock or is it a man getting on a bus?

Alfred Hitchcock often liked to make a cameo appearance in his films. In *North by Northwest*, for example, we see him for the briefest moment, stepping onto a bus. Is this a case of metalepsis? If you don't recognize Hitchcock, it would be hard to make the case. But if you do, would you still just see an actor representing a man getting on a bus? Or is the image of Hitchcock too loaded up with extradiegetic baggage to sustain this illusion? If this is the case, then, personally, I'm inclined to see it as an intrusion in the storyworld from the world

Metalepse
do
Cineasta
↙
Teseo
Diegética

se abrisse com a cena em que voltava para casa com os últimos romances comprados. Ou quem sabe pudesse levar ao limite essa reversão da ordem cronológica de que falara Michel de Certeau e iniciar o texto com a escrita da última parte da tese, descrevendo a cena de duas mãos datilografando a bibliografia: ABBOTT, H. Porter. *The Cambridge Introduction to Narrative*. Nova York: Cambridge University Press, 2008 — o manual sobre narrativas que, já receoso da radicalidade tautológica e juvenil da TESE B e mais uma vez dominado por tão intensa sensação de falta de sentido e de objetivos, acabei lendo naquele setembro de 2012.

Tanto quanto de conceitos e *types* de narração, Abbott falava de pós-modernismo e das várias formas de quebrar as expectativas, gêneros e *masterplots*. Fazia uma espécie de inventário de obras que, sobrepondo instâncias ficcionais e fundindo mundos narrativos, expressaram sua descrença na capacidade de a ficção espelhar o real sem distorcê-lo. Era isso: a tese seria diegética.

No princípio, a pesquisa refletira sobre procedimentos formais supostamente inovadores na literatura e na história, planejando, com essas análises, uma série de projetos de doutorado e teses futuras. Anos depois, M. apontara para as contradições de um texto acadêmico que realizava o que seu corpus tinha por irrealizável. E, então,

aquela série de projetos, trabalhos, monografias e teses foi toda chamada de tradicional. Com o tempo, os artifícios literários e historiográficos lidos para os conteúdos do doutorado foram lançando luz sobre as limitações de sua forma. E o que agora parecia acontecer de repente, na página em que Abbott juntara a invisibilidade das convenções narrativas à *intrusion in the storyworld*, era descoberta do adjetivo que talvez estivesse faltando para definir, enfim, o que já fora uma vaga ideia e pouco antes ficara bastante óbvio: se a tese queria aprender com os historiadores e ficcionistas

mistério tentara elucidar, assumiram um caráter totalmente diferente. Foi naquele momento assombroso que devo ter resolvido escrever o livro que você tem em mãos agora, mas na ocasião minha alma não se deu conta dessa decisão. Eu estava totalmente entregue àqueles sentimentos que as mulheres

certos, se iria se escrever como os livros que lia, precisava ser diegética. Incorporar os artifícios lidos. Questionar seu gênero. Expor seus enganos. Narrar com uma diegese de pesquisa a desconfiança, o descontentamento diante das convenções da crítica acadêmica, insistindo na narrativa apesar das impossibilidades, ficando aquém ou além da linha de enunciação para contrapor incertezas à onisciência às vezes rejeitada por certos romancistas e evidentemente impossível para os historiadores e críticos literários.

Sozinho no apartamento, tentando imaginar análises,

O herói tão triste e engenhoso do livro que você estava lendo era eu.

veredas possíveis e o futuro início da própria tese, aos poucos descobri que o papel que me cabia era o de narrador em primeira pessoa.

Transparente e refratário: literatura, história e a crítica da história e da literatura no contemporâneo

Já não sei onde li ou escutei que os originais de Fiódor Dostoiévski estão repletos de erros de gramática, vícios de linguagem e repetições mecânicas. Quem escreveu ou disse isso também observou que os críticos literários afirmam que as imperfeições foram um modo de o romancista russo expressar seu estado, sua penúria, seus tormentos psíquicos, a urgência da escrita. A crítica, continuou esse alguém, arroga-se o poder de tudo saber e explicar: pressupondo a extrema racionalidade de sua leitura e da escritura do autor lido, exclui o que há de falho, contingente e inapreensível na produção e na recepção de uma obra, presume o domínio absoluto do escritor sobre seu texto — e, por conseguinte, do crítico sobre o texto do escritor. A crítica, posso ter pensado depois, arroga-se uma perspectiva segura, perfeita e transparente, acredita que, além do texto, o passado histórico, presente íntimo para o autor, também pode ser plenamente descrito. É refratária aos procedimentos narrativos que analisa. A tese iria estudar a refração e a

falibilidade nas formas de o artista ver e escrever a experiência, de o crítico ver e criticar o texto, de o historiador ver e contar o passado. E o faria de forma pretensamente prismática e falível, autocrítica e narrativa. Porque já não era tergiversável a dissolução do narrador onisciente e da pesquisa onipotente. Porque a história do que se queria conhecer não passava sem a narração dos acasos desse conhecimento provisório. Porque mais dúvida era mais rigor analítico e o relato desses acasos dava mais veracidade àquele que narrava. Porque expor itinerários, limites e falhas, querer cercar a narrativa de grifos, anotações e marcas de leitura — tudo isso podia parecer um desfile excessivo de reminiscências melosas, mas era também um jeito de entregar ao leitor o livro cuja forma descobrira depois de anos, enquanto pensava em escrever textos que nunca escrevia e acabava contando a história daquele enigma da chegada: aquela vontade de reconstruir com esmero descritivo a decisão de narrar a crise.

Essa nova tese nova que começava a se esboçar seria uma saída para o impasse um tanto caótico proposto pela TESE B. Ela expressaria o tempo diegético da pesquisa para desenvolver conflitos, tensões, descobertas, chaves de leitura. Dois tempos diegéticos, na verdade: um tempo das leituras e outro tempo das tentativas de escritura. A sequência das obras lidas iria, aos poucos, explicar as razões das sucessivas formas e conteúdos. E assim o documento “Reformulações da Tese – março a setembro de 2012” ganhou mais uma entrada.

TESE C

- Coerente com as obras historiográficas analisadas, que descrevem a própria investigação, coerente também com os romances lidos, que falam sobre a vida do escritor e de sua própria escrita, a tese seria a narração da pesquisa, a história das hipóteses e dos impasses cotidianos, um diário das leituras e das ideias que elas suscitam, da dificuldade de escrevê-las todas. Uma história dos conceitos, das categorizações, das críticas e do porquê se equivocam, história das palavras sublinhadas e das anotações à margem, a história de um aprendizado, da construção de um argumento, da escrita de uma tese.
- Segundo Benjamin, o narrador gosta de começar contando em que circunstância ouviu a narrativa que conta. Para Ricoeur, narrar mais é explicar melhor. A tese, então, narraria muito, excessivamente, até o que não deveria constar da narrativa tradicional de uma argumentação acadêmica. Tudo, desde a apresentação do projeto, os temas discutidos nas disciplinas e nos congressos, as leituras paralelas, as aleatórias, o que sempre se apreende de um livro para o outro, o que é esquecido e desconsiderado, o que fica reduzido pelas categorias da crítica, o que as excede. Se a narrativa é o que permite colocar em um mesmo plano o sim e o não, narraria todas as contradições que se vão encontrando na pesquisa e na escrita da tese. Veria a pesquisa como um processo e usaria a narrativa — mediação indispensável — para pensar a experiência desse tempo e fazer a tese. Relataria a redistribuição dos temas a cada leitura, as novas críticas aos autores feitas por outros autores, o que obriga a uma reorganização do passado e soma novas linhas à bibliografia, o que faz interromper e repensar, o que se recorta, o que sempre escapa, os planos de desistência, os imprevistos que fizeram prosseguir, a sucessão dos muitos projetos de pesquisa.
- A narrativa define-se essencialmente como relato das transformações das coisas e das pessoas; seria, segundo alguns autores, a única forma de expressar-se qualquer experiência de tempo. A composição de um texto ocorre no tempo. Não seria estranho — é, aliás, muito mais factível — observar variações dentro desse tempo, nos temas e também no autor, o qual, para se fazer mais verossímil, pode ir expondo as vicissitudes e descaminhos da escrita, a transmutação dos argumentos, dos temas — e dos autores todos.

*Questões de
linearidade
& perspectiva
e a
releitura?*

aleph!

- Se, na literatura, alguma verossimilhança advém da percepção de que os personagens vivem um tempo diegético e se a autoficção, para aumentar seu grau de realismo, reforçou esse artifício ao fundir autor e narrador; se a historiografia contemporânea valeu-se de um expediente similar (colocando o “mundo da pesquisa e do historiador” no texto final) para prover-se de maior veracidade, a tese poderia usar a mesma estratégia e expor o “tempo da pesquisa” naquilo que é tradicionalmente reservado apenas à exposição dos resultados e conclusões — uma diegese do doutorado. Pelo menos dois tempos dentro da diegese da pesquisa: leitura e escritura, não necessariamente distantes.
- Vários autores escrevem sobre o mesmo tema, tentam encobrir pontos, negligenciam parágrafos, artigos e livros dos demais autores, carregam nas tintas, sublinham passagens e pulam outras, fazem escolhas, ajustes e cometem erros. A tese argumentaria que a maneira mais fidedigna de escrever sobre o tema é assumindo as escolhas e os erros, a variação das opiniões e hipóteses, as lacunas e encruzilhadas — a experiência diegética da pesquisa.
- Seguir os autores em suas referências de leitura e citações. Desta forma, iria demonstrando o que um privilegiou na leitura do outro, o que ocultou para montar sua própria narrativa. Assim, iria demonstrando como a escrita da própria tese precisa passar pelos mesmos dilemas, escolher, recortar para constituir um conhecimento que, coerente com o tema que pesquisa, só pode ser expresso nessa narração autocrítica, supostamente, reveladora dos próprios impasses e erros.
- Um livro cita outro, que remete a um terceiro, que se vale de um arcabouço teórico desconhecido que parece agora indispensável e que se torna necessário conhecer com urgência, o que leva ao inumerável a bibliografia e adiciona à pesquisa mais impasses, recortes e enganos. Analisaria esses movimentos dentro das leituras dos autores lidos, mas, sobretudo, admitiria e exporia que também a tese escolhe e erra: contaria a história dos desencaixes entre expectativa e confirmação de teorias, o porquê de seus fracassos, a confiança em seus acertos. E também as hipóteses, conceitos, ideias, autores muito presentes em determinado momento da pesquisa e depois descartados, despojados de sua importância — as marcas da passagem do tempo e da mudança de itinerários de leitura e escritura da tese.

- A tese ressaltaria, na forma, o que o conteúdo expõe: que uma história parece, “hoje”, tanto mais verossímil quanto mais explícita o que não estaria tradicionalmente no texto: a montagem, a experiência e a impressão de quem escreve, sobretudo suas incertezas e escolhas. Nos dois tempos diegéticos da pesquisa, a sequência das leituras iria, aos poucos, dando as razões para a forma da escritura.
- Isto reforçaria o argumento do retorno da narrativa na historiografia: não só a narração dos acontecimentos ou dos grandes políticos, mas a narração da pesquisa. Um outro retorno à narrativa em história, portanto, um retorno que pode parecer “pós-moderno” e narcisista, mas que, supostamente, serviria ao propósito que o pós-moderno quis destruir: a possibilidade de se construir uma verdade, ainda que (sabidamente) parcial e provisória.
- Cada impasse projetaria uma nova tese, uma exigência de nova bibliografia e uma nova escrita das páginas futuras, nas quais se reorganizará o passado. O capítulo seguinte narraria sempre as leituras e releituras ocasionadas por esse impasse, a argumentação que se vai construindo.
- Guinada autocrítica da historiografia: ascensão do presente, centralidade do homem, subjetividade no discurso histórico, retorno da narrativa — ou melhor, assunção de que é a narrativa a mediação indispensável para se pensar a experiência do tempo. Portanto: narração exhaustiva também do processo de construção do conhecimento (como algo que se dá no decorrer cronológico e não como um discurso de certeza anterior e postulada, de esquematismos forçados, de totalidades explicativas).
- A organização dos capítulos da tese se daria pela ordem de leitura; seria, na verdade, a história das leituras de uma pesquisa de doutorado e o que elas ocasionam. Poderia iniciar-se com a história dos projetos de doutorado anteriores, formulados a partir da leitura de romances contemporâneos. Será que se pode dizer que hoje os livros de história se parecem com os romances? Será que a escrita dessa chamada “nova história” (que a própria pesquisa, nesse ponto, ainda nem sabia ao certo o que era ou de quem se tratava) poderia ter algo a dizer sobre a crise do romance ou da representação (sobre a qual a pesquisa ainda não tinha muita ideia)? Será que narrador contemporâneo é aquele que expõe sua escritura? Será que se pode falar em narrador contemporâneo? Ou só

IMP

elogio da modestia

é como marcar a releitura?

é também uma tomada de posição

Revisais?

em contemporâneo? História de projetos futuros que não deram certo. A escritura de uma tese que não se realiza — ou que se realiza de outro modo —, que procura provar suas hipóteses e só encontra contradições, exemplos negativos, fraturas — nos textos dos outros autores e no seu próprio.

- A tese não apenas preencheria as lacunas para fechar sua narrativa; diria de que e como é feito esse preenchimento. Se a narrativa é uma trama de fios que cobre — e, com isto, esconde — o que quer relatar, a tese poderia tentar fazer no âmbito da escrita acadêmica o que há muito se faz em outras escritas: desvelar, narrar a composição da própria narrativa para pensar os problemas e os paradoxos da representação.
- A historiografia teria resolvido a crise dos grandes paradigmas explicativos aproximando-se de expedientes da narração literária: *mise en abyme*, autoficção, tratamento qualitativo dos testemunhos e método nominativo, por exemplo. A literatura, por seu turno, estaria cada vez mais ligada ao real: a própria autoficção, a simulação de “documentos” (fotografias, cartas, casas, mapas, cidades) e a grande difusão de relatos memorialísticos e testemunhos (de guerras, ditaduras, perseguições e exílios). Na literatura, o *mise en abyme*, a autoficção. Nos documentários cinematográficos, a montagem de seu próprio *making-of*. Na historiografia, os procedimentos da *microstoria* e da *ego-histoire*. Nesses processos, o pensar da própria feitura e a inclusão do que usualmente se esconde ou negligencia nas narrativas “tradicionais”. Abarcando o heterogêneo e o contraditório, essas histórias ficam mais concretas, mais próximas ao vivido, mais realistas.
- A autoficção pode ser apenas um nicho do mercado editorial, pode ser apenas um sintoma de uma sociedade narcisista e espetacularizada. É, de todo modo, inconcebível fora do sistema paratextual; opera por acumulação de indícios de autorreferência; seu protocolo de leitura exige uma continuidade paratexto-texto. O relatório de qualificação é o momento em que é preciso prestar contas do andamento da pesquisa; mas depois, no fim, essas vicissitudes têm de ser encobertas pela narrativa certa, fechada e tradicional da tese. Mas esta tese aqui, agora, apostaria na continuidade paratexto-texto, agradecimento-tese; seu texto final incluiria também a narração do relatório de qualificação. Uma história desde o término do mestrado, dos trabalhos e artigos, até a escrita do texto final da tese. Os muitos sucessivos projetos de doutorado, as reiteraões.

- Para Michel de Certeau, a escrita da história supõe a ordem cronológica, o fechamento do texto e o preenchimento das lacunas; ela inverte o processo da investigação, que parte do presente, que poderia não ter fim e que se confronta sem cessar com as lacunas. A tese, lendo *A Escrita da História* de De Certeau, reinverteria o processo, colocaria no texto a ordem mesma da investigação — tal como outras obras historiográficas contemporâneas e talvez como algumas das obras ficcionais contemporâneas.
- Romance mais realista quando fala o autor; história mais real quando fala o historiador; tese mais fidedigna se assumir as omissões e os itinerários de pesquisa. A cada leitura, reflexões sobre o direcionamento da pesquisa e as possíveis formas de escrita da tese; a cada nova forma descoberta, descrita e exemplificada, um rearranjo do texto da tese e uma possível conclusão. A tese seria a narração dessas desistências e desses novos projetos. Seria esse princípio da narração das desistências o que organizaria a tese. De qualquer forma, uma reflexão sobre a escrita e seu papel na organização do que se quer estudar e relatar.
- A tese recorreria à história das histórias para pensar a crise do romance. Uso do futuro do pretérito. Título do trabalho poderia ser: *futuro do pretérito – escritas contemporâneas sobre o passado*.

} *ordem*

PRÉSENTATION

Voici, dans la Bibliothèque des Histoires, un livre qui ne ressemble pas aux autres. Ce n'est pas la mise en forme d'une enquête, mais une tentative de laboratoire : des historiens cherchent à se faire les historiens d'eux-mêmes. Ce sont des documents, à traiter comme tels par des historiens futurs, mais des documents au second degré; non ceux que les historiens utilisent en général, mais ceux que, pour une fois, ils ont accepté de produire sur eux-mêmes. Ces essais peuvent et doivent se lire comme ils ont été écrits, indépendamment les uns des autres. Mais leur écriture, qui a répondu à une commande pressante, et leur rassemblement voudraient surtout contribuer à l'élaboration d'un genre : l'ego-histoire. Un genre nouveau, pour un nouvel âge de la conscience historique.

Il naît au croisement de deux grands mouvements : d'une part l'ébranlement des repères classiques de l'objectivité historique, d'autre part l'investissement du présent par le regard historien.

Toute une tradition scientifique a poussé les historiens, depuis un siècle, à s'effacer devant leur travail, à dissimuler leur personnalité derrière leur savoir, à se barricader derrière leurs fiches, à se fuir eux-mêmes dans une autre époque, à ne s'exprimer qu'à travers les autres; quitte à s'autoriser, en dédicace de la thèse, en préface à l'essai, une furtive confidence. Les acquis de l'historiographie ont mis en évidence depuis une vingtaine d'années les faux-semblants de cette impersonnalité et le caractère précaire de sa garantie. Aussi l'historien d'aujourd'hui est-il

Depois de meses entre procura, compra e envio, a coletânea *Essais d'ego-histoire* finalmente me chegava às mãos. Até aquele momento, vagas recordações de resenhas e aulas da faculdade abrigavam a esperança de que, ali, naqueles ensaios de 1987, a convite de Pierre Nora, historiadores houvessem refletido sobre as complexas relações entre sujeito e escrita na historiografia. As palavras do organizador do volume, logo ao final do primeiro parágrafo da *Présentation*, redobravam a promessa. Nas páginas seguintes, sete herdeiros dos Annales descreviam sua infância e juventude, pensavam em como tudo aquilo influenciara sua carreira,

refaziam o caminho de sua formação: a memória da guerra, o engajamento político, a entrada na universidade, a onipresença de Bloch, Febvre e Braudel, os objetos de estudo, o maio de 68, as transformações sociais e institucionais, o relacionamento com as editoras e os governos. Às vezes com alegado *style poétique*, escreviam autobiografias unas, cerradas, ligavam teleologicamente o que eram ao que tinham sido, garantiam que os temas do historiador já estavam *très tôt* nos gostos e hábitos da criança. Outras vezes, confessavam livros que haviam planejado e nunca escrito, diziam ter se tornado um autor diferente daquele que desejavam, quando liam, vir a ser. E agora eram personalidades ainda atuantes na academia francesa. Discorriam sobre a notável consciência histórica da geração que testemunhara a guerra, os mortos, os monumentos e as mudanças. Tomavam partido nos debates públicos atuais — e também narravam cenas íntimas e encontros com obras decisivas, agradeciam mestres e orientadores, contavam a história da escrita de seus livros, para os quais iam listando escusas, influências, justificativas, arrependimentos. Raras lacunas ou dúvidas, uma e outra confissão quase despercebida de que aquele exercício impunha uma lógica do presente ao pretérito e, na verdade, ao contrário do que prometera Nora, nenhum documento com o qual se pudesse mediar a interpretação do passado pessoal. Os *essais* não traziam o método historiográfico ao primeiro plano. As tentativas de *ego-histoire* eram só memórias simples, testemunhos de carreira, autobiografias intelectuais, talvez, mas apartadas do que então parecia fundamental: a análise, a crítica, a autocrítica. O paratexto do organizador anunciara um novo gênero de escrita da história que não se reproduzia no corpo da coletânea. Havia ali muito pouco que lembrasse a ansiada fusão da vida com a pesquisa, o relato dos acasos como rigor interpretativo. Seria necessário partir para as obras daqueles ego-historiadores. Nas últimas páginas da *Conclusion*, Nora voltava para citar exemplos contemporâneos de uma promissora *histoire nouvelle*: um livro de Le Roy Ladurie, *Montaillou, village occitan*, e outro de Duby, *Le dimanche de Bouvines*. O fim do livro acabava também com a esperança de encontrar nos *Essais d'ego-histoire* formulações que refletissem

pour s'en convaincre. Pour les autres, et Le Goff ne manque ni d'arguments, ni d'exemples — à commencer par ceux de Lucien Febvre et Marc Bloch —, le type de travail auquel conduisait le questionnaire d'une histoire nouvelle se pliait mal aux canons de la thèse, à son étroite délimitation du sujet, à son ambition d'exhaustivité, à sa redondance érudite et à sa prétention au « chef-d'œuvre ». Et il est vrai que les réalisations les plus éclatantes de l'histoire nouvelle, de Rabelais et La Société féodale à Louis XIV et vingt millions de Français, à Bouvines et Montaillou ne sont pas des thèses, pour ne prendre des exem-

sobre o papel da história de si diante da crise da historiografia. Mas a coleção dava pistas a seguir. E assim se esboçava a ideia de analisar paratextos de obras historiográficas. Aquilo que não encontrara na *ego-histoire* a pesquisa procuraria em Ladurie, Duby e em outros historiadores que a crítica ligava à *microstoria*. A tese iria perguntar como eles articulavam sua autobiografia com sua posição de narrador dentro do livro, como se valiam das tensões — que os autoficcionistas tanto exploravam — entre paratexto e texto, vida e escrita.

Foi por esses dias que chegou um e-mail de M., propondo uma data para conversarmos sobre o arquivo de computador que lhe enviara semanas antes, com os sucessivos planos e reformulações que haviam ocorrido desde o nosso encontro de fevereiro. Logo imaginei que, nessa próxima conversa, iria lhe falar sobre as teses A, B, C e o que tinha esboçado desde então, sobre Nora e Ginzburg, sobre Sebald e o enredo caótico de *Os anéis de Saturno*, que feito a memória andava por saltos e associações, por um apertado laço entre ler e viver, seguindo também em busca de objetos surgidos de circunstâncias pessoais, em direção aos interesses de Sebald como pesquisador vivo, que começava o romance na cama do hospital, convalescente, quando de súbito lhe vinha o naturalista Thomas Browne, filho de um mercador de seda, o que o levava a rever enciclopédias de medicina, e a esboçar um ensaio sobre *A lição de anatomia* de Rembrandt, e a descrever obras de Browne, e a urdir criaturas fabulosas, e a se lembrar do *Libro de los seres imaginarios* de Borges, reminiscência de leitura que o trazia de volta ao bicho da seda e ao quarto do hospital, de onde saltava e abria um novo capítulo, relembrando a viagem do ano anterior, revivendo a paisagem em uma foto e pensando nas fortalezas de civilizações extintas, nos relatos de viajantes indignados com a memória imposta pelos monumentos, o que lhe recordava a visita à mansão de uma família aristocrática da época do império britânico, e o punha a refletir sobre as infinitas camadas de tempos acumulados e a transcrever a conversa com o jardineiro da propriedade, que ao notar sua origem começara a lhe dizer da guerra aérea contra a Alemanha e suas tempestades de fogo — tema de um livro de conferências de Sebald. Agora pouco importava se ele decidira investigar o assunto por conta do que lhe dissera um jardineiro

inglês ou se simplesmente o inventara. Fosse em *Os anéis de Saturno*, nos demais livros de Sebald ou em outros romances, o que valia mesmo, diria a M. em nosso encontro por vir, eram essas cenas de descobertas em conversas, essas alusões a pesquisas de narradores às voltas com temas e estilos que iam, vinham e regressavam para falar de trens e viagens, de estações, balneários e hospitais, de panoramas, estadias, sonhos e relatos, de jornais, diários,

fotografias, livros e quadros que guardavam árvores, passados e naturezas das destruições que o narrador tentava escrever, lamentar e de alguma forma remir com a escrita da fala dos outros, com as leituras suas, com os ensaios nos quais enumerava verbos e nomes em sequências infinitas, com uma poética de listas, de arquivista, de museólogo — e também com seu próprio rosto e com a voz que em algum momento confessava: “talvez tenha sido por causa disso que, exatamente um ano após o dia em que dei início à minha viagem, fui levado num estado de quase total imobilidade ao hospital de Norwich, a capital da província, onde então, ao menos em pensamento, comecei a redigir estas páginas”.

Dias depois era 9 de outubro de 2012 e saí de casa para conversar com M. Falamos sobre pesquisas em crise e discutimos maneiras de teses e dissertações integrarem essa crise ao texto. Debatemos a hipótese, forte e dificilmente demonstrável, de que a crítica literária estivesse presa a parâmetros análogos ao do realismo formal, ainda afeita à capacidade de abarcar e descrever o mundo. Lembramos queixas atuais contra as normas da escrita acadêmica e entendemos que as queixas talvez não fossem recentes e, às vezes, nem formuladas. E, então, M. comentou o desconforto de uns tantos com certa necessidade de falar a partir de algum crítico ou escola, de respaldar o próprio texto com textos consagrados, sem questioná-los, e depois disse algo sobre o ventriloquismo, as etiquetas da descrição acadêmica e um artigo no qual Derrida argumentara que outras escritas seriam mais autobiográficas que a autobiografia, quem sabe mais narcisistas. Aventamos a relevância de um trabalho que analisasse regras e ritos da academia. Revimos, enfim, das anotações que M. fizera no arquivo que imprimira e agora me entregava, a tese como Aleph, a tese como Funes — como um diário, um grande caderno em que anotaria todas as leituras, conversas e projetos de escrever diários, prevendo o fracasso, o risco de que o texto, memorioso, viesse a morrer de *congestión pulmonar*.

Nos fins de janeiro de 2013, colecionava começos de teses desistidos e ia avançando, como sempre laboriosamente, a escrita. O mais difícil era saltar dos dias de ontem aos dias de hoje, entretecer o tempo de leitura com o tempo de escritura, enredar os rastros que se acumulavam desde os agradecimentos do mestrado com um fio que deveria se interromper de tanto em tanto, para marcar com três asteriscos a continuação de uma outra narrativa, aquela que começara cinco anos depois, com o último encontro do grupo O Romance e Suas Crises e a vontade de escrever uma tese que se parecesse com Auerbach.

Agora, no tempo da escritura, recebia a resposta de J. ao e-mail que lhe mandara semanas antes, enquanto escrevia a primeira entrada com asteriscos, para perguntar se ele recordava alguma coisa daquela reunião, se, de fato, podia dizer que Auerbach escrevera ou que alguém ali

Juliano Faleiro juliano@faleiro.com.br
para mim

30/01/13

Bom, a ideia parece muito interessante, e entendo bem como há de servir aos seus propósitos, mas confesso que não me lembro de termos conversado a respeito, e tampouco no livro consegui achar nada de muito concreto nesse sentido. Se isso está em algum lugar, é no final um tanto mais subjetivo de "A meia marrom", já que ali ele elabora um pouco a crise que estaríamos vivendo no presente - mas não há nada de confissão explícita desse caráter, isso está claro.

O epílogo se mostra de fato objetivo demais para sugerir essa ideia, e me faz contrariar isso que você sugere (ou que sugerimos todos) e pensar que a proposta de Auerbach se aproxima mais daquela dos realistas do século XIX do que desses mais recentes. Pelo livro todo se encontram algumas afirmações sobre outros autores que poderiam servir em alguma medida como uma autodescrição analítica:

Auerbach como seguidor de Stendhal: "Na medida em que o realismo moderno sério não pode representar o homem a não ser engastado numa realidade político-sócio-econômica de conjunto concreta e em constante evolução - como ocorre agora em qualquer romance ou filme -, Stendhal é o seu fundador." (P. 414)

Auerbach semelhante a Flaubert em seu apego aos objetos e em sua confiança na verdade: "Seu papel limita-se a escolher os acontecimentos e a traduzi-los em linguagem, e isto ocorre com a convicção de que qualquer acontecimento, se for possível exprimi-lo limpa e integralmente, interpretaria inteiramente a si próprio e os seres que dele participassem; muito melhor do que o poderia fazer qualquer opinião ou juízo que lhe fosse acrescentado. Sobre esta convicção, isto é, sobre a profunda confiança na verdade da linguagem empregada com responsabilidade, honestidade e esmero, repousa a arte de Flaubert". (P. 435)

16.10.12 (FALA)

Gostaria de começar contando minha TRAJETÓRIA de pesquisa, na esperança de que essa possa se justificar ao final, quando falarei sobre o estágio atual do DOC: GUINADA AUTO CRÍTICA

Este DOC, como muitos outros, nasceu de um gosto pessoal → desenvolvimento dos gêneros romance e historiografia está ligado aos sucessivos modos de percepção da realidade

Essas ideias me criaram projeto logo: compilar romancistas e historiadores contemporâneos. O tempo passou. Depois de uma série de projetos fracassados, isso virou um DOC feito de uma sucessão de PROJETOS FRACASSADOS

Resentido com o modo sobre autor desconhecido → Penúlt. Vila-Mutas, Sebald. Coetâneos: personagens escritores EM BUSCA DA ESCRITA de um LIVRO → Para muitos confundidos os escritores acabam escrevendo sobre trajetória do romancista

Por que essa posição ambígua entre romance e autobiografia, lírica e ensaio, literatura e história? POSIÇÃO DO NARRADOR no ROMANCE e HISTORIOGRAFIA

Provisória história da historiografia no arte

Postulistas: OBJETIVIDADE do historiador e TRANSPARÊNCIA do texto. Documento é atual. Tempo é linear e progressivo

DO CONTRA UNIVERSITÁRIA

observara que as análises de *Mimesis* se pareciam com o realismo mais recente, objeto do capítulo "A meia marrom".

Antes, no tempo da leitura, voltava para casa depois da conversa com M. na certeza de que deveria recomeçar descartando nada e me decidia a reunir anotações para minha fala no simpósio do departamento, comunicação que estava marcada para 18 de outubro de 2012, que já era muito distinta do resumo enviado e que poria à prova a ideia de narrar a crise.

No dia 18, depois da comunicação, escrevi no caderno falas dos outros e comentários que me fizeram. De volta à casa, as anotações continuaram feito diário

603

OSTOCS

Todo SEU

Annales: certa subjetividade. Documento o "tudo" que foi tocado pelo humano. Tempo é variável.

Estruturalismo: evolui humano como objeto e sujeito da história e da historiografia.

Contemporâneo p/ Doc: Ginzburg, Ladurie? Duby? Davis? Jarron? → Assuras nos grandes modelos explicativos, narrar da trajetória, ensaio método lógico junto com história em si.

GUINADA AUTOCRÍTICA: se, diante da crise, os gêneros romance e história optarem por renar a própria subjetividade, forma e escrita, por que não...

QUESTIONAR o próprio GÊNERO Tese?

18/10/12

Projeto sobre arte do romance de Lins e marginalia de Avala (73): reflexão sobre o processo de criação, rom. de formação.

Ver: tese sobre folhetins escrita como folhetim.

Tese clássica talvez seja tipo ideal inexistente.

DA CONTRA UNIVERSITÁRIA

604

OSTOCS

Todo SEU

Por que escrever tese e não romance de formação?

↳ Ensaio

Risco de Ação na tese: mas dizer que objetos e autores escolhidos se encarnam em recado perfeito não é uma Ação?

Nota: Títulos dos capítulos são títulos de teses possíveis. Vários inícios.

"O objetivo deste trabalho é..." → período de jargões acadêmicos

Nos títulos, ir expondo corpus a cada vez, como nos câncios de roda intencional.

"Em Pavilla, e Pank, e Sabal, e Coates..."

Uma tese possível é um diário: a tese seria o diário de leituras e anotações, a marginalia do processo analítico: relatar a escrita das anotações da conversa c/ M para diário, relatar diário acadêmico. Jossier de diário.

e, nas semanas seguintes, avançou a leitura dos paratextos de historiadores, chance para acabar com a onipresença de Carlo Ginzburg e pôr fim à imprecisão talvez deliberada com que a pesquisa envolvia termos como nova história ou historiografia contemporânea.

Por um tempo, acreditara que a coleção *Essais d'ego-histoire* viesse cumprir sua promessa de ser um novo gênero de escrita e, por isso, o objeto certo para a tese falar da ansiada fusão da vida com a pesquisa. Mas fora necessário partir para outras obras de ego-historiadores, seguindo as indicações do organizador Pierre Nora. Em *Les paysans de Languedoc*, Emmanuel Le Roy Ladurie desenvolvera o conceito da *histoire immobile*, trazendo ao nível da cultura a análise estrutural de Braudel. Agora, em *Montaillou, village occitan*, livro que Nora citara como exemplo promissor de uma nova historiografia e que a aproximava ao romance, Ladurie abria o *Avant-propos* dizendo que àqueles que desejassem conhecer camponeses antiquíssimos não faltavam as grandes sínteses, mas sim *le regard direct, le témoignage, sans intermédiaire, que porte le paysan sur lui-même*. Para nossa sorte, para azar deles, seguia Ladurie, um homem do século XIV dera a palavra aos aldeões e mesmo à aldeia inteira: tratava-se de Jacques Fournier, bispo lúcido e *dévoré d'un zèle*

inquisitorial que, durante seu episcopado, feito *ethnographe et policier*, escutara os camponeses com minúcia e rigor, para lhes arrancar a heresia cátara ou quaisquer desvios ao catolicismo litúrgico. O que movera nosso prelado, garantia Ladurie, fora o ideal de uma pesquisa sobre *la*

vérité des faits. E tudo quanto o bispo medievo registrara e sobrevivera em um grande volume em latim agora era um rico documento para o historiador francês que, após uma breve crítica de sua fonte, das condições de sua fatura e permanência no tempo, escrevia a última página do paratexto, na qual asseverava que, *manique du détail*, Fournier esclarecera, para além das crenças e heterodoxias, *la vie même*

de la communauté. Ladurie então se retirava do texto para a história por fim ter início no primeiro capítulo, com descrições sobre a geografia

e a demografia de Montaillou. Depois desses breves comentários sobre o clima e a vida material, dizia Ladurie, vêm *naturellement* o estudo econômico e sociopolítico e, logo na sequência, as estruturas de parentesco, o folclore, os hábitos e sua simbologia — toda uma ambientação que ia montando o cenário para os personagens, *notres paysans*, exemplos representativos do que se acabara de expor, como se queria demonstrar. Havia algum esforço para sobressair as margens de ação individual sob as estruturas, algo do método nominativo e da vontade de entrever pelas frestas das grandes sínteses sobre o período — características que talvez explicassem por que a crítica o aproximava da microhistória. Mas, no todo, Ladurie apenas organizava tematicamente dados dispersos no texto de Fournier e partia, sem maiores questionamentos, da paisagem natural aos episódios cotidianos, da descrição estática da *longue durée*

à narração onisciente de cenas — tudo em um relato coeso, límpido e transparente, zeloso dos métodos

braudelianos e também das *imprescriptibles* exigências editoriais para uma obra destinada à circulação comercial. Dispensando a crítica das fontes como mero imperativo protocolar, quase um constrangimento, Ladurie se eximia de refletir sobre sua leitura daquela documentação extraordinária. E, assim, podia insinuar que o registro inquisitorial de Fournier era um testemunho direto dos camponeses de Montaillou. E, assim, erguia sobre a *vérité des faits* relatados pelo bispo a onisciência com que narrava séculos depois, aí legitimando sua posição de narrador que,

Avant-propos

21

les croyances et les déviances, la vie même de la communauté. Voici donc Montaillou, en soi et pour soi, au fil des enquêtes de Jacques Fournier; je les ai simplement regroupées, réorganisées, dans l'esprit de la monographie villageoise.

Le Roy Ladurie é um dos mais notáveis representantes da Escola dos *Annales*, grupo de estudiosos que revolucionou a historiografia francesa e mundial. Seu *Montaillou* é obra pioneira do que ficaria conhecido como micro-história: uma forma de descobrir, mediante o estudo de uma gota d'água, o oceano.

JACQUES FOURNIER

Toute étude historique doit ou devrait commencer par une critique des sources. Notre livre, brièvement, ne manquera point à cette règle. Quelques mots d'abord sont indispensables pour présenter l'« auteur », Jacques Fournier.

ao fim do paratexto, apresentava a *village* para sair de cena e se esconder nos bastidores: *Voici donc Montaillou*, sua vida mesma, sem lacunas, sem dúvidas e sem mediações entre o passado, os escritos de Fournier, o presente e a escrita de *Montaillou*.

Quatro anos depois, Le Roy Ladurie reaparecia nas primeiras linhas de *O Carnaval de Romans* para confessar que por muito tempo sonhara em escrever a história da amada cidade. E esse era todo o paratexto. Antes do fim da primeira página, como as longas sequências em plano geral do início dos filmes, grandes blocos de parágrafos já começavam a preparar o cenário para a chegada dos personagens: climatologia, geografia, demografia, sociologia, antropologia, ciência política e, então, o relato factual da semana que culminara na quarta-feira de cinzas de 1580. Mais uma vez, Ladurie fundamentava sua narrativa no detalhismo maníaco de uma crônica da época: o *Cahier* de Jean de Bourg, juiz arquiépiscopal, advogado do terceiro estado, “nosso homem”, documentação que levava o historiador a cingir as biografias dos líderes insurretos com um estudo sobre os significados do folclore carnavalesco, sobre a dimensão política, a violência simbólica e o potencial subversivo das brincadeiras de rua. E, uma vez mais, Ladurie narrava com poucas perguntas e hipóteses, sem descrever nem hesitar, afirmando tudo o que significava o pensamento de Bourg, reconstituindo circunstâncias mínimas e sentimentos até. Se duvidara do *Cahier*, se em algum instante não soubera como seguir, tinha deixado tudo isso fora do texto. Pois *O Carnaval de Romans* era uma linha reta: partia do geral para o particular, do tempo estático para os casos exemplares, traçando um paralelo com a grande revolução que, dois séculos depois, também seria feita de seca, fome, peste, impostos e alianças entre plebeus e camponeses da França. No fim, o livro pronto de fato parecia um romance histórico, com suas reviravoltas, sua ambientação precisa, suas afirmativas certas, seus pontos de exclamação, seu texto vívido e às vezes literário, seu narrador que, acima de qualquer suspeita, contava cenas inteiras e dizia “nossos camponeses”, “nossos magistrados”, “nossa cidade”, como um antigo contador de histórias. *Voici donc Montaillou. Voici donc le Carnaval*: com vocês os gestos, os sorrisos, os sentimentos de mortos silenciados há séculos, vistos agora graças ao rigor isento de autoridades eclesiais e à transparência analítica de um historiador contemporâneo. Vilão de François Dosse, herói de Peter Burke, Le Roy Ladurie talvez se distanciasse do estruturalismo braudeliano ao reduzir a escala de observação e utilizar documentos nominativos, mas parecia preso às fontes primárias e a um modo de narrar positivista, cioso de seu absoluto controle sobre os textos dos outros — de seu absoluto controle sobre o próprio texto.

O outro livro que Pierre Nora citara era *Le dimanche de Bouvines*. No *Avant-propos*, Georges Duby dizia que recebera a proposta de escrevê-lo em 1968 e, para surpresa dos amigos com ele criados no método de Bloch e Febvre, avessos ao factual e à narração, aceitara, mas

só porque agora teria a liberdade de publicar suas reflexões sem cobri-las de notas eruditas, a chance de escrever sem entraves, por prazer. Além disso, explicava Duby no paratexto, a obra não se dedicaria a reconstituir os acontecimentos do domingo fatal, mas sim a contar *l'histoire du souvenir de Bouvines, de sa déformation progressive par le jeu, rarement innocent, de la mémoire et de l'oubli*, uma história das histórias sobrepostas sobre aquele episódio, desde as primeiras inscrições em monumentos e crônicas até a historiografia do século XX. Como nos livros de Ladurie, as páginas iniciais começavam a montar o cenário para o enredo. Aqui, porém, o gesto

Cependant, afin que chacun soit en mesure de suivre le spectacle, il est nécessaire d'en présenter d'abord les acteurs, de planter un décor, de résumer en un très bref prologue l'intrigue dont il n'est rien dit dans le corps du récit, et qui pourtant conduit au matin de Bouvines.

aparecia explícito, quase irônico: em um capítulo chamado *Mise en scène*, Duby expunha a biografia dos personagens centrais e sua motivação; no tópico seguinte, narrava a *scène*

em Bouvines. Mas tudo isso só para depois proceder ao *Commentaire* e aí cotejar os relatos sucessivos, só para entender como o evento se monumentalizara nas celebrações oficiais do nacionalismo francês, como fora vivendo sua memória. Essa interpretação da deriva parecia operar algum deslocamento. E talvez pudesse ser lida como um esforço de Duby para mostrar a forma como o passado se mostrara a ele próprio. Talvez lembrasse, mesmo que palidamente, sua desistência de narrar com objetividade, seu esmero em reler e guardar narrativas diversas e provisórias, entre e depois das quais somava a sua.

Era provável que outras obras de Duby trouxessem outros modos de subjetividade historiográfica. Mas, por algum motivo que ainda me escapa, as leituras apontaram rumos diferentes. Por um lado, percebo que insisti em ver um tipo de alusão à pesquisa mais óbvio e desinteressante, aquele conduzido pelo mesmo Duby em *A história continua* e por Philippe Ariès em *Um historiador diletante*, exemplos da mera autobiografia intelectual que já havia desapontado em *Essais d'ego-histoire*. Por outro, creio que vislumbrava possibilidades abertas por *Le dimanche de Bouvines* e assim partia para a leitura de *Le syndrome de Vichy*, em cuja introdução Henry Rousso explicava que, paralela à história de Vichy, se construía uma outra: a história de sua lembrança, de sua permanência, de seu devir, desde 1944 até uma data que, ainda naqueles dias da escrita, em 1987, era difícil determinar. Por haver nascido nos anos 50, contava Rousso, sua geração não vivera os

SUMÁRIO

I.	A escolha	9
II.	O orientador	17
III.	O material	21
IV.	O tratamento	33
V.	Leitura	43
VI.	Construção	55
VII.	A tese	63
VIII.	A matéria e o espírito	71
IX.	Mentalidades	85
X.	Da arte	93
XI.	O Collège	103
XII.	Viagens	117
XIII.	Honrarias	127
XIV.	Da televisão	129
XV.	O Marechal	137
XVI.	Parentescos	143
XVII.	Projetos	151
	Sobre o autor	159
	Principais obras de G. Duby	160

L'idée de ce livre est née d'une découverte que seule une naïveté juvénile pouvait rendre surprenante. Débutant à la

fatos fatais de 1945, tampouco os de 1968. Sua pesquisa, dizia ele, partira desse vácuo de pertença

pessoal e logo se lançara sobre teorizações a respeito da memória — o que não deixava de ser uma reflexão acerca dos discursos que se acumulavam sobre o passado, nem de insinuar uma autocrítica ao historiador dentro da história que agora se acrescia. Antes de pôr fim ao paratexto, Rousso ainda alertava que, construída sobre a hipótese da sobrevivência ativa do pretérito, a obra se pretendia aberta e imune à síndrome que procurava descrever. Assim, a partir desse texto introdutório, talvez se pudesse esperar, além da *histoire du souvenir* e da interpretação da deriva que Duby experimentara quinze anos antes, uma certa autoconsciência de Rousso quanto às armadilhas e saídas impostas pelo conteúdo à forma.

No início do livro, ele recorria ao instrumental psicanalítico e argumentava que os franceses haviam criado o mito do *résistancialisme* para reprimir a lembrança de Vichy, fase de uma memória coletiva que mais tarde viveria a obsessão e o retorno do recalcado. Depois, o historiador descrevia os contornos dessa neurose e, mais adiante, analisava objetos do cinema, das comemorações e da historiografia, vetores fundamentais na transmissão da síndrome. Já na *Conclusion*, Rousso tentava encerrar a obra que se pretendia aberta lançando mais hipóteses e interrogações. Era verdade que ele acabara por se esconder ao longo da escrita, depois dos paratextos iniciais. Mas também parecia provável que houvesse algo de subjetivo em *Le syndrome de Vichy*, por sua confissão geracional, pela heterogeneidade de seus documentos, pelas conclusões que evitavam respostas terminantes, pelo tema das memórias sucessivas e seus laços com o fazer do historiador. Não era — não precisava ser — um livro todo escrito em primeira pessoa, não trazia o mesmo tipo de abertura e descontrolo sobre os recortes que parecera paradigmático em *História noturna*. Talvez não fossem tão manifestas, mas eram formas outras de incorporar subjetividades ao texto. Mereciam maior tempo e atenção — sobretudo em um aspecto que me surgira ainda em *O queijo e os vermes* e ficara mais claro com *Montaillou* e *Le dimanche de Bouvines*: os historiadores dessa vaga nova história dos anos 1970 e 1980 pareciam perdidos em algum lugar entre o público e a academia, entre a vontade de circulação comercial e o imperativo de rigor analítico.

Nos agradecimentos de *The great cat massacre and other episodes in French cultural history*, Robert Darnton dizia que o livro nascera de um curso no qual explorara as relações entre história e antropologia, motivo mais que suficiente para que ele expressasse sua gratidão a Clifford Geertz. Já no prefácio à *revised edition*, Darnton vinha explicar que a obra publicada em 1984 fora uma tentativa precoce de escrever história antropológica e que tivera por intuito

alcançar os *scholars* e também o *general reading public*. Na introdução, ainda antes de o livro ter início, Darnton antecipava possíveis críticas ao texto, especialmente as que, imaginara ele, viriam contra sua preferência pelos *strange documents*, contra seu desejo de evitar tanto as fontes consagradas do século XVIII quanto os modos tradicionais da pesquisa histórica. *But I don't want to turn this introduction into a discourse on method*, garantia. Ao contrário, Darnton apenas convidava à leitura, na esperança de que o leitor, mesmo sem se convencer, pudesse *enjoy the journey*.

Quando começavam seus capítulos, *The great cat massacre* ia se construindo sobre a ideia de que o passado era opaco e a história, inevitavelmente interpretativa. Darnton, porém, quase não se arriscava a narrar, junto com sua leitura, tudo o que ela poderia conter de falho, tortuoso e vacante — talvez por intuir que o grande público não iria suportar a ampliação do campo hipotético nem a pouca nitidez dos estudos acadêmicos. Só na *Conclusion* era que o historiador reaparecia para confessar as falhas do próprio método, para reconhecer que sua vontade de ir além das generalizações, procurando o registro opaco e atípico, a fonte primária que dizia algo

unthinkable to us, tinha revelado a arbitrariedade da seleção dos objetos. Seduzido pelas oportunidades do mercado editorial, preso às exigências do rigor acadêmico, o historiador

parecia confuso: rejeitava a teorização que depois juraria feita, supunha uma escrita ensaística e informal ao mesmo tempo em que a evitava. Sem dúvida, eram importantes as advertências e considerações metodológicas dos paratextos. Mas não deixava de ser significativo que tais questionamentos viessem antes ou depois do principal, dentro do livro, mas fora do que ele tinha de mais legível, de mais circulável. Pois essa resistência a juntar narrativa com reflexão, resultados com hipóteses, texto com paratexto, talvez significasse que, apesar de tudo, os clássicos da nova historiografia seguiam protegendo os conteúdos contra as autocriticas e incertezas da forma.

Agora parecia que a pesquisa de doutorado só tinha surgido porque, em 1974, Michel de Certeau afirmara que o discurso historiográfico atual era uma “exposição das condições de sua produção bem mais do que uma narração dos acontecimentos passados” — aspas de um texto consagrado que me respaldaria a ideia de que história e ficção contemporâneas se aproximavam pelo descortinar da escritura do eu-narrador. Anos depois, ainda era difícil ouvir ecos inconfundíveis do que dissera Certeau. Já me contentara com Carlo Ginzburg, já me

iludira com os *Essais d'ego-histoire*, já vivera a esperança de ler uma historiografia em que texto e paratexto se relacionassem com mais complexidade e efeitos cognoscitivos, como na autoficção. E, no fim, aquelas últimas leituras apressadas e arbitrárias davam indícios de que, nas obras historiográficas, quase sempre persistiam a descontinuidade, a dissonância e até algo da quebra de promessa entre prefácio e livro, entre ideia de forma e exposição do conteúdo, entre a história em si e os lugares nos quais o historiador podia relatar suas razões, seus itinerários, seus agradecimentos. Naquele novembro de 2012, restava ainda uma possibilidade. Para meu azar, era uma indicação do mesmo Ginzburg.

Nas duas páginas do prefácio a *The return of Martin Guerre*, Natalie Zemon Davis contava que aquele livro de 1983 surgira de sua aventurosa colaboração em um roteiro cinematográfico homônimo: ao observar os atores experimentando em diferentes *takes*, Davis pensara nas muitas possibilidades de imaginar o passado; ao ver o filme pronto, percebera que o cinema não cedia espaço para *uncertainties* e que aquela nova versão da história se produzira a partir de uma série de simplificações, compondo um formato poderoso que, por um lado, revivia o tom lendário do caso de Martin Guerre e, por outro, dificultava a explicação dos fatos própria da historiografia. A inesperada experiência de escrever para outro público, outro veículo, explicava a historiadora, infundira novas questões ao seu ofício e logo a fizera planejar um novo projeto, no qual ela iria rever todos os aspectos do relato e descobrir todas as motivações de Martin e provar várias hipóteses sobre o mundo rural do século XVI e fazer muitas outras coisas. No entanto, o processo de escrita de seu livro, prometia Davis nas últimas linhas do paratexto, fora muito mais complicado do que ela imaginara. *But what a pleasure to recount the history of Martin Guerre once again.*

Preface

THIS BOOK GREW out of a historian's adventure with a different way of telling about the past. The story of Martin Guerre has been recounted many times. In the 1540s in Languedoc, a rich peasant leaves his wife, child, and property and is not heard from for years; he comes back—or so everyone thinks—but after three or four years of agreeable marriage the wife says she has been tricked by an impostor and brings him to trial. The man almost persuades the court he is Martin Guerre, when at the last moment the true Martin Guerre appears. Two books were immediately written about the case, one by a judge of the court. All over France there were comments on it, by the great Montaigne among others. Over the centuries it was retold in books on famous impostors and *causes célèbres*, and is still remembered in the Pyrenean village of Artigat where the events took place four hundred years ago. It has inspired a play, two novels, and an operetta.

When I first read the judge's account I thought, "This must become a film." Rarely does a historian find so perfect a narrative structure in the events of the past or one with such dramatic popular appeal. By coincidence I learned that the scenarist Jean-Claude Carrière and the director Daniel

I was prompted to dig deeper into the case, to make historical sense of it. Writing for actors rather than readers raised new questions about the motivations of people in the sixteenth century—about, say, whether they cared as much about truth as about property. Watching Gérard Depardieu feel his way into the role of the false Martin Guerre gave me new ways to think about the accomplishment of the real impostor, Arnaud du Tilh. I felt I had my own historical laboratory, generating not proofs, but historical possibilities.

Dessa vez, o livro pronto cumpria muito das promessas do prefácio. Mais que isso, parecia continuá-lo: Davis começava com a história da família Guerre, descrevia aquele caso memorável para a época e a historiografia posterior, argumentava pela agência dos camponeses antes identificados por uma cultura iletrada e subalterna, refletia sobre os métodos com os quais se filiava à *microstoria* de Ginzburg e à história social inglesa de Thompson, mobilizava algo do método nominativo e da *monographie villageoise*, mas com a força das incertezas e autocríticas. Quando a documentação de que dispunha era insuficiente para entender seus personagens, Davis ensaiava biografias paralelas, concebia um quadro feito tanto de indícios quanto de lacunas. Se imaginava cenas e diálogos, era só para testar suas hipóteses. Se discutia as possibilidades de ação na vida dos outros, questionava também os limites na própria tentativa de lhes escrever suas histórias. Nisso, ia contando as circunstâncias da pesquisa, com uma minuciosa escolha de subjuntivos e condicionais, com pontos de interrogação e muito cuidado na passagem do típico ao atípico, do geral ao particular, do pretérito imperfeito ao perfeito. Tudo, do início ao fim, com muitos *probably, perhaps, it is conceivable, it seemed, if true, we can assume, more likely, I think, would have, one can imagine, let us imagine*.

As formas da incerteza que a historiadora percebera imprescindíveis na sala de montagem de *Le retour de Martin Guerre* se estendiam pelas páginas de *The return of Martin Guerre*. Os descaminhos que ela relatara no prefácio também continuavam no livro todo, em toda dúvida pela qual se via o transcorrer de uma trajetória, as possibilidades abertas. Era isso. Não a mera autobiografia intelectual, nem *the revival of narrative* nos termos postos por

Fernando Celiprandy celiprandy@hotmil.com
para mim ▾

17/12/12 ☆ ↩ ▾

Entendo a proposta da tese, e a gente conversa sobre esse "edifício que mantém os andaimes" há tempos. Dê uma googada nas imagens do "Centre Georges Pompidou de Paris" e veja que essa metáfora arquitetônica já foi inclusive realizada na prática. De fato, você bem o sabe, partilho a crença de que o discurso reflexivo é o único capaz de nos dizer algo sobre a realidade, constituindo algo que já se chamou de realismo crítico. Eu mesmo caí em uma grande contradição em minha dissertação, uma vez que critiquei incisivamente os filmes por seu realismo encerrado, que encerrava o passado, critica essa que, entretanto, assumiu a forma de uma dissertação encerrada, com uma argumentação quase inescapável, à qual ou se adere em bloco ou se rejeita em bloco - essas são críticas que ouvi de alguns professores, e foram as que mais me doeram. Ou seja, como dissertação, todos os cânones foram respeitados. Introdução - Desenvolvimento - Conclusão, mas a incoerência dessa forma com o teor crítico das análises não escapou a quem, por dever de ofício, tinha que ler o trabalho com mais atenção. Isso é algo que hoje me angustia, não gostaria de cair nessa mesma contradição uma vez mais, mas confesso que ainda não comencei a pensar nisso para o projeto de doutorado. Tenho esperança de que, buscando agora analisar um corpus cinematográfico de estética mais reflexiva, eu consiga dialogar melhor com a reflexividade. Nesse sentido, a coragem e radicalidade de sua proposta reflexiva me é muito encorajadora.

Sobre o cinema, você chegou a ver o "Tout va bien", do Godard?

Renato Prohorenko renatoprohorenko@gmail.com
para Fernando ▾

20/12/12 ☆ ↩ ▾

Legal. Fico feliz com a retomada da conversa.

Não é incomum ouvir pesquisadores dizendo que suas pesquisas estão em crise e que eles próprios vão em crise com elas. O lance é encarar isto como uma crise da representação e utilizar os mesmos conceitos e propostas de que outros discursos se valeram para enfrentá-la.

Como me expliquei uma vez em um simpósio do TLLC, as soluções que agora apresento surgiram no embate com objetos específicos. Muitas delas são cópias propositas de procedimentos utilizados pelos historiadores e romancistas que venho estudando. Imagino a dinâmica de minha tese assim: ler um livro, passar a utilizar os procedimentos desse livro na sequência da escrita da tese, em uma sucessão de projetos de pesquisa e de escrita natimortos, por assim dizer.

A casa com andaimes é uma analogia válida, valeu pela dica. Vou procurar uma foto do Pompidou e botar na tese. Lembro-me também do "ouroboros" do Kaufman. E, sim, evidentemente, Godard na veia. Meu objetos são mais facilmente assimiláveis na escrita, pois são escritos. Você terá dificuldades se tentar isto com cinema, a menos que radicalize de vez com uma tese não escrita. Enfim, possibilidades.

Lawrence Stone e Eric Hobsbawm, tampouco as advertências e autocríticas que se limitavam a *prefaces, présentations e avant-propos*, muito menos a velha onisciência, o narrador falando de fora e depois da pesquisa, sabendo aonde livro ia parar. Mas sim a narração do processo, o ponto de chegada apontando novos caminhos e hipóteses várias, a primeira pessoa trazida à obra historiográfica para na diegese proferir sua vida, seu erro e seu rigor autocrítico — a forma desejada de dizer que *this woman* que colaborara no filme, *she was the same woman* que narrava o livro, *the same woman* que vivia e escrevia, no livro e na vida, *the same woman*.

Futuro do pretérito: narrativas contemporâneas sobre o passado

Em maio de 2009, andei algumas ruas da cidade para ir ao cinema. O filme era sobre um diretor de teatro que recebia uma bolsa para realizar sua grande obra. Sonhava fazer algo verdadeiro, real, mais real do que as outras obras. Logo no início, ele se muda para Nova York e monta seu palco em um imenso galpão. A cada ensaio, vai percebendo que, para ser mais verdadeira, a

peça precisa mostrar sua própria vida, sua casa, sua mulher, sua filha, seu trabalho, todos os detalhes de seu cotidiano, seu palco dentro daquele imenso galpão. Então, ele contrata atores para representar sua ex-mulher, sua filha perdida, sua assistente, seus atores. Depois, contrata um ator para representá-lo. E mais um ator para representar o ator que o representa. Atrás dos bastidores se monta um outro bastidor. Dentro do imenso galpão se constrói um imenso galpão idêntico ao primeiro, em torno do qual se reconstrói uma Nova York cenográfica. O palco avança sobre toda a cidade e, por isso, fica vastíssimo — a rigor, seria interminável. A vida vai se refletindo na obra, que transforma a vida. A cada

dia, o diretor escreve milhares de falas para os outros, acrescenta centenas de personagens, monta mais um bastidor atrás do bastidor. Ensaia sua peça por décadas. Uma grande obra que nunca se realiza, que é uma representação máxima e impossível, que ninguém conseguiria assistir. O filme era sobre isso.

Nas páginas seguintes, essa nova tese nova que começava a se esboçar em dezembro de 2012 se revelaria como uma forma de dizer que o pesquisador que refletia sobre os objetos do corpus era o mesmo que escutara a canção que na verdade era uma carta em cujo último verso o autor cantava, *sincerely, L. Cohen* — o mesmo que vira um episódio de *comic strip* que era na verdade um vídeo animado apenas pelos traços do lápis desenhando a trama e pela narração em *off*, *I have a Project I have to do. I have a Project I need to do. I don't know if it's a Project I really want to do, but I do know that I want my Project to be done* — um mesmo pesquisador escrevia e não sabia onde encaixar mais um filme de Godard, as cenas iniciais de *Tout va bien*,

o diálogo sobre querer fazer um filme, os *takes* dos cheques necessários à realização do filme, o filme começando a se fazer, o par romântico, a França, a cidade, a casa, a fábrica, o operário que reivindicava uma outra maneira de escrever a reportagem, a atriz internacional que fazia a repórter insatisfeita com seu próprio estilo, o cantor famoso que era um cineasta que procurava

133

apressadas e pouco criteriosas — a travessia para a esquina de casa, onde já conversaríamos sobre Sebald e os enredos que iam acontecendo com a vida dos narradores — o aperto de mãos com que J. me perguntaria o que pensava escrever naquele momento, ao que lhe responderia com toda sinceridade que não sabia direito, mas que tinha a crescente sensação de que se tratava de um romance policial, que pelo menos a história se passava em algumas ruas da cidade e girava em torno de uma série de crimes sem solução — o instante, já depois da despedida, quando J. queria saber se minha vida aparecia na história, e responderia que não só minha vida aparecia na história, mas também alguns diálogos e até mesmo ele próprio.

Mas as pessoas podem achar que você só imaginou essa pesquisa, indagaria J.

E lhe prometi colocar o que ele disse em minha tese.

Era assim que, desde alguns dias, planejava encerrar o relatório de qualificação, que seria a primeira parte da tese. Mas agora algo tinha mudado na vontade de narrar o tempo que transcorreria entre a última reunião do ORSC e o primeiro

Carta de intenções

Caros membros da banca,

o que se segue não é o relatório de qualificação, mas primeira parte da tese, tal como a imagino hoje. Durante o processo de escrita, muitas das notas que me serviam de apoio à pesquisa e à redação foram incorporadas a este texto atual. Espero que os argumentos justifiquem tais artifícios e desde já agradeço a leitura.

Até breve,

dia de escrita — todo aquele tempo que passara acalentando a ideia de começar a escrever uma tese que relembresse seu itinerário, aquela semana do Natal em que arranjara os livros no encadeamento cronológico que a tese deveria seguir se quisesse entregar como texto final uma sequência dos projetos imaginados e desistidos, aqueles últimos dias de 2012 em que, com os materiais à mesa e os livros na estante, ainda refletia muito sobre Auerbach e a possibilidade de fazer crítica como uma certa literatura, seus imensos riscos e ganhos. Já era noite do dia 2 de janeiro de 2013.

Futuro do pretérito: uma história de narrativas contemporâneas sobre o passado

Em dezembro de 2007, precisei escrever os agradecimentos de minha dissertação de mestrado. Antes de agradecer o orientador, a banca, os amigos, os irmãos e os pais, sempre, pareceu-me justo confessar que aquela pesquisa nascera sobre a ideia de América Latina nos ensaios de Octavio Paz e, só depois de dezoito meses e por sorte, voltara-se a um romance mexicano e suas conexões com o mecanismo da história. À época, já soaria ingênuo dizer que um projeto fora alijado por outro, que toda e qualquer leitura anterior ou fortuita não contribuíra para mais

um ano e meio de estudos sobre Ignacio Padilla, Umberto Eco, Carlo Ginzburg e, talvez com outra intenção, Italo Calvino — leitores confessos de Jorge Luis Borges. Já parecia necessário reconhecer um texto marcado pelos autores, pelos queridos e pelos acasos.

Continuo grato a todos.

Mas os agradecimentos terminavam ali. As páginas seguintes se abriam e apartavam em ordem protocolar: dedicatória, índice, resumo, *abstract*, epígrafe, introdução, desenvolvimento, conclusão, bibliografia. Atendendo a expectativas similares, os achados do capítulo final já estavam contidos no introdutório, escrito por último: uns queriam ser o arremate lógico de um raciocínio coerente; o outro procurava adiantar toda a organização dos argumentos, que se pretendia fechada e irrefutável. Como se as dúvidas tivessem sido relegadas a um momento precedente ao texto, nunca o contaminando com hipóteses, indagações ou lacunas, como se não houvessem ocorrido falhas, hesitações, diferenças — aprendizado.

De qualquer jeito, a dissertação recebeu alguns dos elogios que se anseia e tudo da indiferença que se espera. O tempo passou. Desde essa época foram se sucedendo projetos de doutorado desistidos. Cada um era uma forma possível de relacionar textos literários e historiográficos. Mas havia outras, é claro — muitas outras pesquisas muito mais factíveis que esta que começou a se impor aos poucos, sempre que tive de parar de escrever a tese para descrever, com outra cor, o seu rascunho, o roteiro dos próximos parágrafos, as veredas seguintes, os fracassos futuros.

Esta tese que então começava a se esboçar e finalmente acabou se escrevendo ao longo de mais de dois meses narrou uma série de guinadas na leitura e na escritura. E, agora, iria mudar, mais uma vez, antes do fim que se aproximava. Porque tinha de ser legível e acolhedora. Porque em algum momento tinha de encerrar aquela vontade de nada esquecer, aquelas listas de tantas relações entre literatura e história, de muitos projetos de pesquisa imaginados, de tudo o que lera e deveria ler, de todos os títulos de teses por vir. Porque de alguma forma precisava pôr fim àquela dinâmica de escrever um e-mail e colocar sua resposta na tese e depois escrever um e-mail só para transformar sua resposta em documento da tese, àquela dinâmica de anotar nas margens dos livros lidos para a tese e depois anotar nas margens só para tirar fotos para a tese e então tirar a foto de uma margem de livro em que estivesse anotado “tirar fotos de livros para a tese”. Se era válido dizer que havia uma anotação anterior ao texto e até uma anotação anterior à anotação, se era interessante revelar que havia um certo cálculo de véspera, um plano de ter planos, algum senso recomendava limitar esses artifícios de listar listas, anotar sobre anotações, fotografar a decisão de fotografar, documentar a feitura de documentos, escrever

a escrita, abrir bastidores atrás de bastidores até a peça ficar impossível de assistir. Precisava conter aquele ouroboros memorioso, contraproducente, impossível, fracassado. Precisava terminar aquele paratexto que avançara sobre toda a tese e, por isso, ficara vastíssimo — a rigor, seria interminável. Ninguém poderia explicar a vida em uma tese curta. Muito mais se viveu do que se poderá escrever aqui, diriam as últimas linhas da primeira parte. Permanece sempre na escrita algo do limite e do segredo, permanecem as lacunas, o irrecuperável que se procura remir contando essa tentativa de contar essa história. Aquilo que minha prosa não tem como lhe dizer.

Fins de março. Dias para a entrega do relatório de qualificação. Cioso dos acasos e fracassos pretéritos.

Guardar com zelo a forma que se gestara longamente, que tinha começado a se escrever e que agora seria também desistida.

Encontrar um jeito de escrever que deixe a tese mais sutil, mais elegante nos efeitos desejados.

Em algum lugar de *O livro negro*, Galip se lembrava de uma revista de criança na qual se vê a foto de uma criança lendo uma revista onde se vê a foto de uma criança lendo uma revista com uma foto de uma criança lendo uma revista de criança com uma foto de uma criança até o infinito — até que só se pudesse intuir, imaginar, e não mais ler nem ver. O narrador dizia que o artifício não tinha fim, mas, na página, tinha. A Istambul de Pamuk era ilimitada, queria correr para além dos contornos ficcionais, com mistérios de impossível solução. Mas *O livro negro* era um produto na prateleira. A peça de *Sinédoque: Nova York* era irrealizável e impossível de assistir. Mas o filme fora feito e era interessante.

A tese queria se abrir e sempre negar recortes, incorporar os descaminhos e a diegese, acreditando que esta era uma forma de se aproximar do real caótico. Mas prossegue algo da contradição, do limite, do segredo.

Teve sua importância essa minúcia sobre o processo. E também essa tentativa de narrar com dúvidas quanto à própria memória, com desconfiança quanto à produção deliberada dos documentos, com hesitações quanto ao que mostrar e esconder, com desistências da escrita, com permanência do segredo. E também essa de revelar o bastidor do bastidor e, logo em seguida, procurar um fim para o artifício. Mas agora tem de ser outra coisa.

A tese poderia ser lida como a história do aparecimento dos livros da bibliografia.

A partir de agora, começar a encaminhar a pesquisa para os romances mais antigos, relativizando as “inovações do contemporâneo”.

A partir de agora, escrita aberta para o futuro, diário de pesquisa. Na primeira entrada desse novo diário, começar uma reflexão sobre os limites e os sentidos dos esforços tão decididamente autorreflexivos.

O Diário seria uma outra forma de escrever mais uma tese, apesar de tudo, no tempo em que *sketching stories seems to have become a substitute for writing them*.

Na tese que virá, perseguir outro estilo para narrar o diário. Escrever para M. vastos agradecimentos. Aquele samba que fala de amor e gratidão.

*Meu samba andou parado
até você aparecer mudando tudo,
lançando por terra o escudo
do meu coração em repouso.
Ontem uma rocha fria, hoje assim exposto,
deixando entrar sem medo a vida,
aquilo que eu não via.
Só agora eu reparei que não vi seu rosto
e que você partiu sem deixar seu nome.
Só me resta seguir rumo ao futuro
certo de meu coração mais puro.
Quem quiser que pense um pouco.
Eu não posso explicar meus encontros.
Ninguém pode explicar a vida
num samba curto.
Paulinho da Viola*

SEGUNDO DIÁRIO

Releio grifos, fichamentos e anotações de encontros do grupo O Romance e Suas Crises – ORSC. Tento juntá-los em texto, para ver o que pode servir à tese.

Benjamin sobre Nikolai Leskov: o narrador desapareceu de nós junto com a narração antiga, imemorial, de um tempo em que ainda era possível partilhar a experiência. O romance foi presságio da morte do narrador como *storyteller* integrado à comunidade. Adorno sobre a posição do narrador no romance de sua época: o narrador sobreviveu no romance, mas agora incapaz de representar o real, que se tornou absurdo e estandardizado. Essa crise teve potencial criativo. Duas crises distintas e relacionadas: para Benjamin, o romance surgira de uma crise; para Adorno, vivia uma crise e, por isso, buscava novas formas de continuar narrando.

Ian Watt, em *A ascensão do romance*. No breve prefácio, antes da página de agradecimentos, algumas linhas sobre a trajetória da pesquisa, iniciada vinte anos antes, e certa confissão de que “torcia e forçava tudo na natureza para fundamentar hipóteses”. Apesar da advertência no paratexto e de se iniciar com uma série de perguntas para as quais dizia não haver respostas, o livro se escrevia com bastante assertividade. Watt estudava o conteúdo social para entender a forma romance, buscava uma homologia entre características da literatura e da sociedade, queria saber se o gênero *novel* era de fato novo e por que surgira na Londres setecentista. Para tanto, definia o “realismo formal”, sedimentação de realismo filosófico, individualismo burguês, novo senso de história e conjunturas específicas do público leitor e do mercado livreiro. Pautado por esse realismo, o romance do XVIII — diferente da ficção medieval, romanesca, feita de surpresas e peripécias que ocorriam em um tempo vago — narrava episódios dentro de um tempo-espaço preciso, queria ser um relato autêntico de experiências reais, particularizadas, movidas pela verossimilhança e pelo princípio de causalidade. Nos prefácios a *Robinson Crusoe* e *Moll Flanders*, os “editores” recusavam qualquer aparência de ficção, apresentando os livros como biografias, com manifesto componente moral. Espelho do leitor, o romance contava a história de alguém que tinha de

construir seu lugar no mundo, ascendia como “memória autobiográfica”, como mimese da

The Editor believes the thing to be a just History of Fact, neither is there any Appearance of Fiction in it: And however thinks, because all such things are dispatch'd,* that the Improvement of it, as well to the Diversion, as to the Instruction of the Reader, will be the same; and as such, he thinks, without farther Compliment to the World, he does them a great Service in the Publication.*

consciência. Mas, sendo inverossímil a memória autobiográfica absoluta, o realismo formal criava artifícios: aludia a manuscritos, documentos, cartas e outros modos de simular o registro de uma intimidade e sua evolução cotidiana. Daí o romance epistolar. Daí os diários. Já perto do

fim, na página 311, Watt analisava *Tristram Shandy*: “não tanto um romance como uma paródia de romance, e, com uma precoce maturidade técnica, Sterne volta sua ironia contra muitos métodos narrativos que o novo gênero desenvolvera tão tardiamente”. Na história do romance de Watt, o precoce e o tardio pareciam embaraços para suas cronologias e esquematizações.

Perto dessas anotações, o registro da fala de alguém que no grupo ORSC sugeriu que lêssemos *A educação sentimental* e depois disse que Bakhtin vira o romance como uma força subversiva a renovar outros gêneros, identificando essa força em diferentes tipos de texto que jamais chamaríamos de romance. Para Bakhtin, o romance era o que abarcava tudo, um gênero aberto, híbrido, plástico, incompleto e inacabado, gênero em constante processo de formação e incorporação: mais que constitutiva do romance, a crise seria seu impulso.

Outra reunião, semanas depois. Em “Generic Transformation and Social Change: Rethinking the Rise of the Novel”, de 1985, Michael McKeon problematizava o esquema inequívoco que Watt havia formulado em 1957. Ali onde Watt discernira apenas rupturas e novidades, McKeon enxergava uma série de persistências na ordem social e estética (os princípios aristocráticos, o estilo romanesco), recusando a cronologia simples, a datação de uma grande obra como ponto a partir do qual se organizará o resto. De Watt a McKeon, diversas mudanças no pensamento histórico, na maneira de entender o passado. Entre elas, a ideia de processos contínuos, de longa duração e de temporalidades múltiplas.

Para McKeon, as primeiras crises do romance foram aquelas que lhe deram origem, pois o gênero nascera de duas instabilidades: a epistemológica, decorrente de uma variância nos modos de dizer a verdade depois da imprensa, da ciência objetiva e da reforma protestante; e a sociocultural, derivada dos rearranjos na sociedade e em seus valores morais. Diante disso, a narrativa se perguntara de que tipo de *authority* ou *evidence* precisava para significar a verdade a seus leitores. As respostas diversas e concomitantes a essa demanda, em ruptura e continuidade com o romanesco, formavam um quadro mais complexo da ascensão do romance, uma ascensão feita de troca e confronto, cindida desde a origem: tanto o empirismo ingênuo de Defoe e Richardson, que fingiram ser apenas editores e impressores de documentos autênticos, quanto a autoparódia de Fielding e Swift, que subverteram a pretensão de verdade do romance. Assim, o realismo formal ainda possuía muitos conteúdos romanescos e já zombava da própria forma nova. O romance, sugeria McKeon, nascera ambivalente, com um embate interno entre representação e questionamento.

Alguém então se lembrou de Beckett, do ceticismo, do saber-se ficcional, da literatura metalinguística, e disse que Watt fundara o realismo formal na ideia de sujeito, o que talvez

preluciasse sua crise no século XX. McKeon não chegava a descartar Watt, concordamos, mas, com dialética, com ressalvas e relativizações, com menos esquematismo e mais complexidade na hora de contar sua história do romance, parecia mais próximo à nossa sensibilidade crítica. Além disso, McKeon se juntava a Bakhtin para afirmar o romance como crise — com o que concluímos que a tradição do romance era, na verdade, uma tradição de crise. Ao contrário do que imaginávamos em nossas primeiras reuniões do ORSC, disse J., a crise não começou no século XX — o que talvez questionasse a atualidade dos procedimentos narrativos ditos contemporâneos. De qualquer jeito, o romance parecia ter inaugurado um espaço para pensar o real, o fictício e a representação. E, ali, em nossa representação da história do romance, havia mais dois problemas, duas persistências, aliás, que talvez valessem voltar nos próximos encontros do grupo: a constância do realismo ingênuo e seu sucesso editorial; o ressurgimento de algo parecido com o artifício dos prefácios de Defoe nos romances de Sebald.

Última reunião desse período. Erich Auerbach no primeiro capítulo de *Mimesis*, “A cicatriz de Ulisses”: o estilo homérico não deixava nada na penumbra, nada incompleto; os fenômenos se representavam sempre, sempre em primeiro plano, sem lacunas nem profundezas obscuras. Os personagens eram descritos com pormenores e clareza, viviam um tempo homogêneo e imóvel. Não havia sintaxe “subjetivo-perspectivista” que indicasse um segundo plano onde ocorresse o passado. Não ficava nada tácito. O leitor de Homero sempre sabia. Em contraponto, Auerbach analisava a cena do sacrifício de Isaac no Velho Testamento: muitas coisas não ditas, não reveladas, algo da noção judaica de Deus implícito. Os personagens viviam um tempo instável, pessoal, eles se lembravam, tinham memória. Com seus silêncios e contradições, o relato bíblico se aproximava do histórico, enquanto a *Odisseia*, unívoca, decidida e excessivamente linear, permanecia lendária.

Ainda assim, para Auerbach, o descrever totalizante de Homero e o aludir a uma vida em segundo plano na Bíblia

seriam traços primeiros do realismo ocidental — que ao longo dos séculos ascenderia sobre o desmonte da doutrina clássica, que julgava inaceitável a narração do cotidiano de pessoas comuns em estilo alto e sublime.

A cada capítulo-ensaio de *Mimesis*, Auerbach imaginava identificar outros tantos momentos de ruptura com a doutrina dos níveis estilísticos, revoluções inesperadas, antecedentes insuspeitos. No século XIX, já perto do fim do livro, o lugar do realismo passara a ser o romance, lugar de um realismo moderno, trágico e historicamente fundamentado, pois narrava um estar no mundo, um

mundo em crise, um mundo como problema. Stendhal descrevera, em detalhes e sem idealismo, atos de personagens marcados pela configuração político-social do momento histórico de *O vermelho e o negro*. Balzac relatara a vivência concreta de figuras individualizadas, corpóreas — oposto ao retrato de tipos sociais que prometera no *Avant-propos* à *Comédie Humaine*. Na geração seguinte, Flaubert também dera tratamento sério ao cotidiano de camadas baixas inseridas em um contexto histórico, mas “sua posição diante do objeto é totalmente diferente”: já não se ouvia o que o autor pensava acerca das personagens e dos acontecimentos, Flaubert nunca opinava, apenas exprimia “limpa e integralmente”, limitava-se a mover a mão ordenadora que expunha os conteúdos internos, “objetos vistos como Deus os vê, na sua verdadeira realidade”. Sua arte repousara sobre esta convicção em um realismo impessoal, objetivo, onisciente, “sobre a profunda confiança na verdade da linguagem”.

Em “A meia marrom”, capítulo final de *Mimesis*, Auerbach lia um trecho de *To the lighthouse* e se perguntava quem vinha falando no texto de Virginia Woolf. A resposta surgia lentamente, entre as páginas 479 e 492. “Trata-se, talvez, do próprio escritor”, suspeitava Auerbach. “Só que, se assim for, não se manifesta acerca das suas personagens — neste caso, acerca de Mrs. Ramsay — como alguém que a conhece perfeitamente e que consegue descrever, a partir desse conhecimento, o seu caráter e o seu estado interno a cada instante, com objetividade e segurança.” Nesse realismo de Woolf ninguém sabia nada com certeza. “Tudo não passa de conjectura, olhares que alguém dirige a outro, cujos enigmas não é capaz de solucionar.” Assim, seguia Auerbach, “o escritor, como narrador de fatos objetivos, desaparece quase que completamente”. Tanto que nem parece existir “um ponto de vista exterior ao romance, a partir do qual os seres e acontecimentos internos ao mesmo são observados”. Agora o escritor tinha olhos duvidosos, interrogativos — uma

Germe
Do
Alma
Linha
aqui, onde o escritor atinge a impressão mencionada colocando-se a si próprio, por vezes, como quem duvida, interroga e procura, como se a verdade acerca da sua personagem não lhe fosse mais bem conhecida do que às próprias personagens ou ao leitor. Tudo é, portanto, uma questão da posição do escritor diante da realidade do mundo que representa; posição que é, precisamente, totalmente diferente da posição daqueles autores que interpretam as ações, as situações e os caracteres das suas personagens com segurança objetiva, da forma que, anteriormente, ocorria em geral. Goethe ou Keller, Dickens ou Meredith, Balzac ou Zola comunicavam-nos, partindo de um conhecimento seguro, o que as suas personagens faziam, o que pensavam ou sentiam ao agirem, de que forma deveriam ser interpretadas as suas ações ou pensamentos; estavam perfeitamente informados acerca dos seus caracteres. É claro que

sugestão e um desafio para os historiadores e críticos por vir. Auerbach reconhecia que antes também houvera comunicação subjetiva dos personagens, especialmente no XIX, com romances individualistas em primeira pessoa, às vezes até com

técnicas de *stream of consciousness* e *monologue intérieur*. Mas a intenção artística fora outra, garantia ele. Nunca se tentara mimetizar o mecanismo da consciência, “conservava-se sempre o escritor, com o seu conhecimento da verdade objetiva, como instância suprema e diretriz”. O

que era essencial para o processo e para o estilo de Virginia Woolf, dizia Auerbach, “é que não se trata apenas de *um* sujeito, cujas impressões conscientes são reproduzidas, mas de muitos sujeitos, amiúde cambiantes”. Dessa pluralidade de sujeitos Auerbach concluía que “apesar de tudo, trata-se da intenção de pesquisar uma realidade objetiva, ou seja, neste caso concreto, pesquisar a ‘verdadeira’ Mrs. Ramsay”. A tentativa de se aproximar de um personagem ou tema por muitos lados, “mediante muitas impressões subjetivas, obtidas por diferentes pessoas, em diferentes instantes, é essencial para o processo moderno que estamos considerando. Diferencia-se nisto fundamentalmente do subjetivismo unipessoal”. Esse realismo moderno, dizia Auerbach, tivera origem já no “grande romance de Proust”, pois aquela narrativa disparada por um “acontecimento insignificante e aparentemente casual”, regida por uma “consciência que vê as suas próprias camadas passadas”, fora também uma “tentativa de esquadrihar uma realidade mais genuína, mais profunda e de fato mais real”.

Daquela sequência mais ou menos cronológica de leituras em grupo, desde Benjamin e Adorno até McKeon e Auerbach, nos ficava a ideia de crise como potência do romance e a impressão de que, na verdade, as rupturas no realismo se ligavam por esforços cada vez mais intrincados para a representação do real. Entre Defoe e Joyce talvez não houvesse um abismo a separar o ingênuo do antirrealista, mas, quem sabe, apenas a percepção de que o mundo ficara mais complexo e exigia outras formas de representá-lo. Constantes, a vontade de referir e o reconhecimento desse fracasso faziam do romance um espaço, um artefato de pensar o verdadeiro e o fictício, um gênero em contínua adoção e devotado questionamento de formas. A pergunta era como isso se expressara e seguia se expressando na página — o que tinha a ver com a posição do narrador/autor/editor diante do livro enquanto produto de mercado (os prefácios, os recursos gráficos, os idiomas nacionais, a circulação comercial, as expectativas do público leitor) e diante do enredo em si (a objetividade, a onisciência, a mão ordenadora, a primeira pessoa, o perspectivismo subjetivista, a narrativa pluripessoal...).

Redescubro na página 493 o trecho que escapara a mim e a J. naquela conversa sobre a possibilidade de Auerbach ter feito crítica como uma certa literatura, de as análises de *Mimesis* se parecerem com o realismo mais recente, objeto do capítulo “A meia marrom”. Os escritores modernos, dizia Auerbach, operaram uma espécie de “deslocamento da confiança”: já não conferiam muito destaque aos “grandes pontos cruciais externos e aos grandes golpes do destino”; ao contrário, confiavam que em “qualquer fragmento escolhido ao acaso, em qualquer instante, no curso da vida está contida e pode ser representada a substância toda do destino”. Assim, procuravam mais a síntese que o “tratamento global cronologicamente ordenado”. Linhas abaixo, Auerbach deixava claro o que talvez estivesse obscuro ao leitor: “Pode-se

comparar este procedimento dos escritores modernos com o de alguns filólogos modernos”, sugeria. “O presente trabalho pode ser tomado como exemplo disso. Nunca poderia ter escrito algo como a história do realismo europeu”, apenas se deixara guiar por alguns motivos, “de forma paulatina e despropositada”. Dessa forma, escritores e filólogos modernos demonstravam seu receio de “impor à vida, ao seu tema, uma ordem que ela própria não oferece”. É claro que, por mais que temessem causalidades fortes, fechadas e totalizantes, que duvidassem de seus resultados e talvez até de seus métodos, romancistas e críticos modernos seguiam escrevendo, organizando o real: o livro de Auerbach relativizava cronologias rígidas, mas estava pronto e, inescapavelmente, trazia seus próprios esquematismos, sua ânsia em dizer *nunca antes* ou *completamente novo*. Havia algo de paratexto nessas páginas finais de Auerbach: ao aclarar que seu objeto de estudo lhe sugerira um modo de ver a realidade e de representá-la em sua obra, ele parecia pedir ao leitor uma leitura certa de *Mimesis*. E parecia, sobretudo, explicar que, também na crítica, a escrita moderna se fazia nesse constrangimento de dizer apesar de tudo, nessas tentativas de esquadrihar uma realidade mais genuína que só eram possíveis mediante muitas impressões subjetivas.

Com sua filologia moderna, Auerbach quisera manter certo segredo, mas deixara também uma revelação: perto do fim, como uma espécie de chave de leitura para o livro todo, ele fizera questão de escrever, junto com as análises quase que de passagem sobre Woolf, Proust e Joyce, junto com o zelo por episódios desimportantes apenas em aparência, aquelas breves reflexões sobre o próprio método — reflexões que, a exemplo das mudanças nas vidas dos personagens, eram “mencionadas só incidentalmente, ou retrospectivamente ou também antecipadamente” e que às vezes precisavam “ser completadas pelo leitor”. Era como se, enfim, revelasse: foi relendo Woolf que entendi a forma que deveria dar a meu texto, foi naquele momento assombroso que devo ter resolvido escrever o livro que você tem em mãos agora.

Certo sábado no meio de abril

Na casa de F. nos encontramos para um outro grupo de estudos, sobre Teoria da História e História da Historiografia – THHH. Debatesmos “Da memória e da reminiscência”, primeira parte de *A memória, a história, o esquecimento*, de Paul Ricœur. O projeto do livro todo defende a possibilidade de a memória e a história remeterem a um real anterior: mesmo vulnerável e suscetível a usos e abusos, mesmo sendo a ausência da coisa lembrada e a presença apenas da representação, haveria uma “memória feliz”. Dois psicanalistas do grupo falam sobre Melanie Klein e a cura psicanalítica: não só relembrar o recalcado, mas elaborá-lo, escrever-lhe uma

história da memória, desde a inconsciência até a consciência. Falam também da ideia de análise terminável e interminável de Freud. O *résistancialisme* de Henry Rousso e a historiografia como cura psicanalítica. O saber histórico como análise interminável. A questão do texto interminável.

17 de abril de 2013

Reunião do ORSC. Um pesquisador aceita nosso convite e vem nos falar sobre Georg Lukács e *A teoria do romance* (1916).

A influência de Hegel sobre Lukács, tanto na análise da historicidade das categorias estéticas (também o Adorno de “Lírica e sociedade”) quanto na ideia de romance como produto literário típico da sociedade burguesa. Na raiz do pensamento de Lukács, a contraposição, em voga na filosofia alemã do início do século, entre comunidade e sociedade: na primeira, a epopeia, feita dos atos livres e espontâneos de indivíduos em relação orgânica com um mundo perfeito; na segunda, o romance, feito dos atos problemáticos de indivíduos em relação alienada com o “desencantamento do mundo”. Para Lukács, o romance nasce da crise do sujeito burguês e deve explorar as contradições do capitalismo. Caso contrário, é cópia de formas antigas, caricatura de romance, mero entretenimento. Assim se escreve a história do “grande romance” como sucessão de obras que instauram seu próprio estilo e revolucionam o gênero — autonomia da arte e estudo progressivo da forma. Em paralelo, corre a história do romance de grande circulação comercial, uma narrativa da continuidade da forma e mudança apenas nos temas. Ler: *Bestsellers: A Very Short Introduction*.

O herói da epopeia representa o destino da comunidade. O indivíduo do romance representa uma questão, um problema. Na epopeia, a certeza. No romance, a certeza da dúvida, uma busca que já se sabe fracassada.

Na discussão, uma hipótese: realismo passa da experiência do leitor à experiência do escritor (autoficção).

Semanas antes do exame de qualificação

Pensando na diferença entre o texto que a banca está lendo e o que já avançou desde a data da entrega, no tanto que ainda conseguirei avançar até o fim, imagino o que poderá se dizer no exame e preparo um material para a defesa. A tese queria mesmo ser essa soma de acasos pretéritos, diria

à banca, essa lista de paráfrases de historiadores e romancistas, de trechos escritos e reescritos, pois com isso gostaria de mostrar as insistências e também as desistências de parágrafos e ideias minhas e dos outros. Como a Istambul de *O livro negro*, a tese queria ser uma junção de vários tempos e objetos: para além dos livros lidos, a memória pessoal, os filmes, as músicas, os desenhos e os amigos que me ajudaram a lê-los. Se não me engano, diria à banca, era Benjamin quem dizia que “de todo o ocorrido, nada deve ser considerado perdido para a

história”. Então era isso: se o saber histórico era essa leitura de narrativas no tempo, em uma dinâmica de desapareições e permanências de relatos e bibliotecas, de escombros e monumentos, de abandonos e acúmulos de fotografias, romances e museus, a tese queria também falar dos descartes, de todos os objetos tocados pela pesquisa, dos despojos que foram ficando pelo caminho, de um zelo particular pelas ruínas.

O último romance de Coetzee, por exemplo, é um desses objetos que ficaram pelo caminho, diria à banca de qualificação. Ainda não deu tempo, mas ele certamente entrará na tese, pois também traz um narrador deslocado para os bastidores da escrita. Também tem um narrador autoficcional que lida com as sobras, os rascunhos e as indefinições, só que de um jeito bem diferente. O índice de *Summertime* apresenta: “Notebooks 1972-1975”, cinco nomes próprios e “Notebooks: undated fragments”. As entradas do primeiro caderno começam a 22 de agosto de 1972 e parecem que vão se suceder como um diário. São trechos inconclusos de supostos fluxos de consciência, às vezes junto com descrições e diálogos. O romance talvez seja uma continuação de *Boyhood* e *Youth*, mais uma *memoir* em terceira pessoa de Coetzee — dependendo da edição, é vendido até

kind. As for the fate of Christian civilization in Africa, they have never given two hoots about it. And these – these! – are the men under whose dirty thumb he lives!

To be expanded on: his father's response to the times as compared to his own; their differences, their (overriding) similarities.

1 September 1972
The house that he shares with his father dates from the 1920s. The walls, built in part of baked brick but in the main of mud-brick, are by now so rotten with damp creeping up from the

no mesmo volume. Mas, antes do fim da primeira entrada, aparece uma anotação, uma marca de escritura, na verdade. A primeira de muitas notas que lembram a quem escreve: expandir um tema, explorar um aspecto — mas que ao leitor só revelam projetos de escrita, capítulos possíveis, palavras

para o futuro. E aí já não se sabe o que é o livro. Só dá para saber que os nomes próprios do índice são de pessoas entrevistadas por um biógrafo do escritor J.M. Coetzee. Então, aquela semelhança entre os personagens centrais e o romancista, semelhança que começara em *Elizabeth Costello*, parece se fechar aqui, porque em *Summertime* é indiscutivelmente de J.M. Coetzee que se fala, embora ele esteja morto e quem conte sua história sejam pessoas que o conheceram, leram seus *notebooks* e agora depreciam o *amateur handyman and part-time schoolteacher*, o *unemployed intellectual* que viria a se tornar um *major world writer*. Assim como os cadernos, esses capítulos de entrevistas não parecem editados, estão inconclusos, cheios de anotações, rasuras, falas interrompidas e apontamentos para um livro ainda a ser escrito — e que acaba sendo o livro que o leitor tem em mãos. *Summertime* é um livro pronto inacabado. Não há descarte, não há depuração dos restos, não há edição. Ou melhor: o texto é laboriosamente escrito para que não haja nada disso. Fingidos, incorporados, os descaminhos da escrita fazem parte da narrativa inteira. Ruína e reforma, tudo em uma obra só. O que se vê é o material bruto. O que existe é a ficcionalização das sobras, dúvidas, cartas e diários, a ficcionalização da pesquisa biográfica, da escrita de um livro que ainda é apenas um projeto. Um projeto que falha e escapa: *This is not the story you wanted to hear, is it?*, uma entrevistada responde ao biógrafo. *Well, I am giving you the truth. Maybe too much truth. Maybe so much truth that there will be no place for it in your book.* Assim, a verdade biográfica fica impossível não só por ser irônica a (auto)biografia póstuma de um autor vivo, por ser inevitável alguma ficção da vida, como já disse Sylvia Molloy, mas porque haverá sempre um conflito de imagens, de expectativas. Mais que isso, perto do fim, o livro que vinha se construindo começa a se desconstruir: os entrevistados questionam os métodos do biógrafo, os personagens enfrentam o autor, parecem querer dizer algo diretamente a quem lê. É claro que somos todos *fictioneers*, rebate o biógrafo, é claro que não dá para concluir a biografia do escritor. *But which would you rather have: a set of independent reports from a range of independent perspectives, from which you can then try to synthesize a whole; or the massive unitary self-projection comprised by his oeuvre?* Como em outros romances que já vimos, diria à banca, o que se oferece aqui é uma rotação de perspectivas abertas, uma dinâmica de relatos sucessivos, muitas impressões subjetivas, obtidas por diferentes pessoas, em diferentes instantes, algo de um realismo pluripessoal, na verdade.

Então era isso: aquela ideia de juntar temas da pesquisa e da vida, leituras de uma e de outra, descobertas de uma e de outra, agora estava se aproximando desse livro pronto e inacabado de Coetzee, de *Summertime* como publicação de material bruto. Mais que isso, diria à banca, narrar excessivamente a produção das sobras de pesquisa era trocar o *corpus* de certos dados certos por um recorte mais ou menos aleatório, feito de objetos cujo surgimento era determinado pela

trajetória do narrador. Era querer guardar toda essa errância dentro da tese. A tese como um acúmulo de coisas heterogêneas que deveriam ter sido ocultadas e esquecidas em uma narrativa límpida, tradicional. A tese como um museu de objetos mínimos, íntimos e indecifráveis.

Na verdade, diria à banca, era uma ideia tirada de um romance de Orhan Pamuk: *O Museu da Inocência* tem como protagonista Kemal, jovem turco de família rica e ocidentalizada que passa décadas a vagar por Istambul, colecionando coisas insignificantes que evocam sua paixão pela prima Füsün, com quem partilha nada mais que as memórias da infância. Obcecado pelo amor e cidade de sua juventude, Kemal narra um enredo que se arrasta bastante convencional por centenas de páginas. Mas o que me interessa aqui, diria à banca, é essa ideia de romance como museu, essa história de amor e obsessão contada em suas minúcias cotidianas e guardada por objetos desimportantes apenas em aparência, posta em dois lugares de memória, dois monumentos, por assim dizer: o museu que Kemal vai construindo dentro do romance e o livro que Pamuk acaba de publicar fora dele. No primeiro, Kemal começa a juntar cinzeiros cheios, xícaras sujas, a cama desfeita, toda e qualquer relíquia de Füsün no apartamento onde a encontrava quando jovem, faz dele sua casa-museu. No segundo, Pamuk preserva o passado em suas recorrentes listas de peças entulhadas nos apartamentos de edifícios com nomes de famílias, de expressões que usavam os velhos, de ritos e golpes políticos, de cenas da cidade, sentimentos da época, casos familiares, lembranças, costumes, sonhos, crenças, filmes, bairros, lojas, gírias, gestos, palavras. Depois da morte trágica da prima, Kemal visita museus pequenos e vazios do mundo, museus de grandes escritores, o museu Mario Praz e “o livro em que o grande autor contava a história de sua incrível coleção como um romance, sala por sala, objeto por objeto”. E aí Kemal pensa em expor sua vida — vida que todos julgavam jogada fora — em um local público e perene, no museu da inocência, lugar onde era possível conviver com os mortos. A narrativa do passado que move a trama do romance então se interrompe aqui e ali, em cortes para o presente, de onde o narrador conta sua história, apresenta sua exposição e diz como conseguiu cada um dos itens. Os capítulos são como estágios de uma visita guiada pelo acervo: “hoje, anos mais tarde, depois de muito procurar, exibo aqui um menu ilustrado, um anúncio, uma caixa de fósforos e um guardanapo” de um restaurante de estilo francês, “aqui exponho os anúncios nos jornais, os comerciais e as garrafas dos refrigerantes”, aqui apresento aos “leitores e visitantes” 4213 pontas de cigarro e os modos como Füsün os apagou. Perto do fim do livro, Kemal entende que seu museu precisa de um catálogo, imagina guardar sua coleção também em uma narrativa e procura “o estimado Orhan Pamuk, que narrou a história em meu nome e com minha aprovação”. Páginas depois, em mais um *postmodern twist*, Pamuk assume a primeira pessoa e começa a contar o processo de escrita do livro, as entrevistas que fez com Kemal, o

podermos incluí-los na exposição. Quanto tempo ainda vai levar? Quem ler o livro certamente irá querer vir aqui para ver os cachos dos cabelos de Füsün, suas roupas e outros pertences, como foi o seu caso. Então, por favor, inclua um mapa no final do romance, para que aqueles que quiserem possam chegar aqui a pé pelas ruas de Istambul. Quem conhece a história de Füsün comigo certamente vai se lembrar dela enquanto caminha por essas ruas e observa essas vistas, como eu faço todo dia. E quem tiver lido o livro ganha entrada franca no museu quando vier pela primeira vez. E a melhor maneira é incluir um ingresso em cada exemplar. O Museu da Inocência terá um carimbo especial e, quando os visitantes apresentarem seu exemplar do livro, o guarda à porta irá carimbar esse ingresso antes de deixá-los entrar.”

“Mas onde poremos o bilhete?”

“Aqui, é claro!”

MUSEU DA INOCÊNCIA

VÁLIDO PARA UMA VISITA

“Obrigado. E no final vamos acrescentar um índice dos nomes, Orhan Bey. É graças ao seu relato que me lembrei de quantas pessoas foram testemunhas da nossa história ou a conheceram de outro modo. Até eu acho difícil não confundir os nomes.”

Na verdade, Kemal Bey não gostou que eu sáfisse à procura das pessoas mencionadas na história, mas tolerou meus cacoetes de romancista. Às vezes ficava curioso de saber o que as pessoas que eu localizara tinham dito, ou o que estavam fazendo então; às vezes não tinha nenhum interesse nelas e mal entendia por que teriam despertado meu interesse.

que dele ouviu e anotou: “Por favor, inclua isto também no seu livro. Não vamos deixar de falar da maneira como foi escrito nem de como o trabalho foi organizado. Quando ficar pronto, faça o favor de me entregar todos os rascunhos e seus cadernos também, para podermos incluí-los na exposição”. Não sei ao certo quando soube que essa exposição era real, diria à banca, que havia um museu real em Istambul, que a casa-museu de Kemal dera origem ao romance-museu de Pamuk e também a um museu-romance de verdade, com um belo catálogo chamado *The Innocence of Objects*, no qual Orhan

Pamuk aparecia entre as peças do acervo, contando a história de cada objeto da coleção e refletindo sobre *the proper role of the museum* e *the psychology of the collector*. Embora seja curioso mais esse outro *twist* pós-moderno, diria à banca, o importante agora já não parece a sobreposição entre autor e narrador, a dúvida quanto à verdade do narrado, mas sim o zelo pelo construir, o acúmulo de objetos alusivos a esse processo lento e laborioso de um narrador que vai ficando com tudo aquilo de que o mundo e os outros preferem se desfazer, que vai no texto aberto às circunstâncias e contra

o esquecimento. O importante é que o romance e o museu preservam o passado cotidiano e também esse passado próximo do colecionar e do escrever. Assim, realizam a monumentalização do comum, da rotina e do contínuo, de objetos quaisquer da vida de quem quer que seja. Põem sob o foco de luz um tempo que se arrasta repetitivo e é memorável apenas para os obcecados pelas coisas guardadas e também pelo próprio gesto de guardar. Era isso que a tese queria:

ter encontros e indecisões como objetos mínimos da pesquisa, refletir sobre eles, narrá-los — pois, dessa forma, pareceria não depurada e, por isso mesmo, mais fidedigna, mais rigorosa em suas análises — pareceria uma tentativa de romper com as regras do gênero, mesmo sabendo, depois de um tempo, que o esforço era faltar e que ficaria sempre um segredo. A tese como lista de projetos desistidos, como uma espécie de inventário das proezas e abandonos de diferentes tempos. Como uma forma de fazer da sobra e dos excessos os verdadeiros resultados de um esforço permanente e a prova de seu fracasso. O que quer que a banca dissesse, já estava escrito: a tese seria um fracasso.

Depois de 15 de maio de 2013

Conversa com M. a respeito do exame de qualificação. Relemos anotações e falamos sobre meu desânimo, sobre as ausências apontadas, como as de Roberto Bolaño, por exemplo, além das de Barthes e Lejeune, que, de resto, há muito escreveram críticas em forma narrativa. Não havia, portanto, nada de novo nessa ansiedade e hesitação em escapar ao gênero, nesse insistir na tese e ao mesmo tempo rechaçá-la. Não tinha mais graça. Faltava, aliás, narrativa, ficcionalidade, autoficção: era apenas um narrador queixoso a sobrepor esboços, ensaios, dobras e releituras, o que abusava da paciência do leitor. Porque as mudanças e espelhamentos eram um processo sem saída que girava em falso, como a mão escrevendo a própria mão de Escher. Porque o corpus expansivo, ao exigir do leitor uma aleatoriedade idêntica à da vida do autor, dificultava o diálogo com o crítico, diminuía o prazer da crítica, que talvez fosse a intenção inicial.

M.: a forma da tese poderia ser descrita em um parágrafo. Mas a aposta é no dizer com a forma. Resta saber o que significa jogar para o leitor a impossibilidade da escrita.

M.: a acumulação realmente não pode prescindir de filtros nem limites, não seria melhor se prescindisse, se incorporasse tudo de fato, se fosse uma escrita automática. Há que se pensar no legível, desejável e produtivo. Na justa medida entre exposição e ocultamento.

M.: Derrida atende à solicitação da editora e escreve um texto autobiográfico, “Circumfession”. A confissão é que sempre há algo inconfessável — e sempre há algo para além da leitura. Talvez esse inconfessável seja o que ninguém poderia prever.

Para ler: *A crise não moderna da universidade moderna*, de Willy Thayer.

Para ler: teses de Adriana Lisboa, Tatiana Salem Levy e Paloma Vidal, escritas e publicadas como romances. Tomá-las como objetos de estudo.

29 de maio de 2013

Reunião do ORSC sobre segunda parte de *A teoria do romance*.

Para Lukács, o romance é contraditório: quer escrever a epopeia de uma sociedade que alienou o indivíduo do mundo. Essa contradição, no entanto, gera possibilidades artísticas novas: quando a lírica invade o romance, quando a subjetividade descreve uma alma maior que o mundo, quando se escreve o grande “romance da desilusão”.

Alguém fala sobre *O inominável*: no romance de Beckett, ainda há voz ficcional, por mais desconstruída que esteja. No romance contemporâneo, uma espécie de crise da fabulação, crise do pacto ficcional realista — autoficção. A tendência autobiográfica existiria desde sempre no romance, ou seria apenas atual?

Para ler: Manuel Alberca, *El pacto ambiguo*.

Primeiros dias de junho de 2013

Preparo longos fichamentos para mais uma reunião de ORSC. Lukács e “O romance como epopeia burguesa” (1934).

As primeiras tentativas sérias de teoria do romance, diz Lukács, foram observações dispersas dos próprios romancistas, prova de que elaboraram o novo gênero de modo bastante consciente — **To be expanded on:** *prefácios dos primeiros romances: narradores/editores pensam o novo, arrogam-se o novo e pedem novos protocolos de leitura*. **Para ler:** estudos sobre os prefácios do romance em *A formação do romance inglês*, da professora Sandra Vasconcelos.

As características formais do romance evoluem em correspondência com a sociedade burguesa: estágios históricos do desenvolvimento do romance. Como não antevira a superação do capitalismo, Hegel entendeu o romance como instrumento de reconciliação entre indivíduo e sociedade. Mas o romance só é grande, diz Lukács, quando mostra que as contradições são inconciliáveis.

O herói épico cresce no seio de uma comunidade, sem problemas, e, por isso, a épica não precisa dar nenhuma “explicação genética” — *O personagem não tem memória (Benjamin) e a narrativa não tem de remeter a um passado em segundo plano (Auerbach)*. Já no romance, diz Lukács, o passado é absolutamente necessário para explicar o presente e o devir do personagem. E, assim, o romance assume uma forma biográfica. Além disso, a ruptura definitiva com a comunidade fecha o romance nos espaços privados onde se isolam os indivíduos burgueses. Nessa conquista da realidade cotidiana, a vida íntima passa a ser o verdadeiro material do

romance e, então, os romancistas começam a se definir como “historiadores da vida privada”. Na passagem do século XIX para o XX, o que ainda havia de narração épica no romance (Tolstói) cede lugar à descrição objetiva (Zola) ou subjetiva (Flaubert). Ao alijar o personagem da ação, esse “novo realismo” promove a alienação absoluta e estabelece os quadros para o desenvolvimento ulterior do romance: o falso dilema entre o objetivismo, que apenas justapõe dados de realidade, sem chegar às contradições fundamentais do capital, e o subjetivismo, que vai transformando o romance em um “agregado de fotografias instantâneas da vida interior” (Proust e Joyce). Para superar esse quadro, Lukács aposta no avanço das contradições do capitalismo e no triunfo da União Soviética: só o rompimento dos intelectuais com a burguesia pode abrir amplas perspectivas de criação. E é o realismo socialista de Gorki que desponta como uma nova épica, narrando a ação livre do proletário heroico rumo à superação definitiva do mundo burguês e a uma nova comunidade.

Para falar na reunião: A história do romance segundo Lukács exalta ingênuamente o mundo de Homero. É uma narrativa teleológica marxista, mobiliza o campo semântico da progressão dialética: *crescente, paulatinamente, cada vez mais, quanto mais, tanto mais*. Assim, o texto de Lukács e o desenvolvimento histórico do romance se escrevem a partir do fim e em função do triunfo socialista. O romance aparece, portanto, como uma forma alienada própria do capital, estágio de desenvolvimento indispensável entre a comunidade épica antiga e a comunidade épica proletária. O curioso é ver os tempos sobrepostos: o entusiasmo de Lukács ao censurar Hegel por suas previsões de futuro; nossa tentação em questionar Lukács e dizer que a derrota do socialismo real deixou uma teoria datada e um punhado de romances esquecidos.

Lukács tem outra ideia de realismo: para ele, o romance realista pode ser fantástico ou utópico, desde que capte as leis fundamentais da sociedade. Parece-lhe ser quase irrelevante o problema da representação enquanto mimese, verossimilhança ou realismo formal — até aqui elementar nos debates do grupo sobre a crise do romance. Ao indicar que são as contradições do capital que definem o desenvolvimento do gênero, que sua dissolução é imperiosa — e inevitável — para que advenha a épica proletária, Lukács talvez esteja dizendo que a crise está para além da vontade do romancista.

Já na reunião: uma hipótese: crise da crítica na diluição dos parâmetros do formalismo e marxismo. Crítico se volta às preferências do gosto pessoal.

Sobre as histórias paralelas do romance: para Lukács, o grande romance sempre coexistiu com uma literatura “meramente agradável”, que jamais enfrentou os grandes problemas sociais e apenas reproduziu o mundo burguês. Mas, durante a ascensão da burguesia, essa diferença

entre romances grandes e agradáveis não era tão nítida quanto veio a se tornar no período da decadência burguesa — assim, o que o romance de circulação comercial copia hoje é o auge do romance burguês.

5 de junho de 2013

Nas práticas e ritos acadêmicos, há situações em que se ouvem notícias sobre o processo da pesquisa e suas vicissitudes, em que o tom autobiográfico é aceito, esperado e talvez até exigido: são os agradecimentos, os relatórios de prestação de contas, os primeiros minutos das comunicações. Mas há um detalhe: embora sejam públicos, esses momentos nunca são perenes, nada dessas sobras íntimas e não depuradas vai para a tese pronta, monumental, guardada na

biblioteca-museu. O que fica é só a tese. E a tese é escrita de forma impessoal — ou em um plural que não se sabe de modéstia ou majestático. Mais que isso: a tese tradicional tem um único

tom, gira em torno de uma mesma hipótese. Seu texto é homogêneo, parece ser sempre reescrito a partir do fim, o trabalho todo é o ponto de chegada.

Daí a questão dos recortes. Na festa, uma amiga pesquisadora descreveu a mudança drástica em seu trabalho e estranhou a ideia de explicar essa redução do escopo no texto da tese pronta: “Isso é coisa para o relatório da bolsa”. Assim, o leitor vê o corpus, mas não lê em segundo plano o passado que o constituiu. Essa forma tradicional de propor recortes e justificá-los, embora não seja moralmente falsa, talvez o seja na epistemologia, pois oculta e, no mais das vezes, falseia o processo que possibilita os resultados. Uma ficção metodológica, talvez.

Autoficção como instrumento de investigação epistemológica. Autoficção como exercício narcisista, solipsista, pelo espetáculo. Buscar traços de escrita da primeira, é claro. Subjetividade só para aumentar potência crítica. Justa medida da subjetividade.

Outra data

ORSC: *O romance está morrendo? - contribuição à teoria do romance*, de Ference Fehér, 1974.

Na introdução à edição brasileira, vários tempos sobrepostos: Leandro Konder diz que Fehér se apoiou no Lukács autocrítico do prefácio de 1962 para polemizar contra o jovem Lukács do

livro de 1916. Diz também que o romance sempre esteve em situação insustentável, com críticas conservadoras à sua “mera frivolidade” e críticas vanguardistas à ingenuidade reificada de seu realismo burguês. Apesar disso, afirma Konder, o romance sobreviveu, graças ao público da indústria cultural e também à sua capacidade de regeneração, à sua “crise fecunda”. As inovações exigiam uma nova crítica, e o que Fehér propôs foi uma nova teoria marxista do romance.

No livro, Fehér detecta um modelo comum a todas as narrativas sobre a morte do romance: a idealização do passado comunitário, orgânico e homogêneo no qual nascera a epopeia, gênero perfeito e superior ao épico burguês, produto imperfeito de uma sociedade em decadência. Mas o romance não está para morrer, garante Fehér, porque não é problemático, e sim ambivalente, surge do capitalismo e, diante do recrudescimento das contradições sociais, percebe que precisa superar sua origem burguesa, transformando-se em outra forma, mais afeita à emancipação humana. Depois, Fehér volta a um mesmo conjunto de contraposições: o herói da epopeia clássica, diz ele, vivia pela vontade dos deuses, sua ação e seu mundo já estavam definidos, designados; já o herói do romance busca construir um universo para si mesmo, com o impulso burguês que reconstrói o mundo a partir dos escombros do feudalismo — uma liberdade inimaginável na epopeia. Narrativa do capital, o romance se volta para o futuro e mostra um mundo aberto, em mudança contínua, que cobra do herói mais “disponibilidade” que conhecimento. Assim, a epopeia burguesa conta sempre um processo de educação, de autoformação, mesmo que o aprendizado seja para o desencanto. Feita de esperança ou desesperança, de vitória ou derrota, diz Fehér, a narrativa pela qual o herói se acha e se perde entre escolhas tem muito mais valor humano que a predestinação épica. Por causa

dessa forma biográfica, o romance se escreve entre a imprevisibilidade e a expectativa: o “herói fortuito”, assim como o leitor, não sabe qual será o futuro, com quem encontrará, que caminho irá seguir, se terá uma vida desperdiçada ou vitoriosa. Mas, em

desta sucessão; Lukács mostra com razão que Aquiles permanece jovem, Nestor velho e sábio, Helena sempre bela, seja qual for o tempo “efetivo” que tenha decorrido entre o começo e o ponto final da série de acontecimentos. E isso é lógico, pois o poder do tempo evanescente, perdido, de mudar o homem só passa a ter interesse artístico quando, do ponto de vista da obra, a transformação do homem veicula uma significação, uma dimensão. (Naturalmente,

algum momento, eles atentam para o fato e a importância do processo temporal na definição de seu destino. O que se vê é que a passagem do tempo e seu poder de transformação aos poucos vão se tornando o problema vital do romance, a questão que, a cada instante, deve ser resolvida pela forma — por formas inúmeras que se acumulam na história do romance. Nas suas últimas páginas, Fehér diz que há algo de mudo e limitado na relação harmoniosa e passiva dos heróis épicos com o tempo. “O romance, ao contrário, em sua forma, faz revelar a suprema tensão ética da vida humana, a ‘falta de tempo’, essa circunstância de que nossa existência tem um fim.”

Algo inesperado aqui. A leitura de Fehér deveria ter servido para reflexões acerca da crise e fim do romance. Mas, na verdade, o que se ilumina é o romance como a forma narrativa do projeto: o projeto burguês de emancipação autocriadora de Defoe, o projeto de odisseia proletária de Lukács, o projeto de escrita do romancista. O herói do romance sempre a fundar seu próprio mundo, a projetar sua vida futura. Mais que isso: agora fica claro que, ao imitar artifícios do romance dentro da tese, na tentativa de lhe trazer questões sobre a representação do passado, acabava, quase sem querer, impondo à sua escrita o problema do tempo, incorporando traços diversos ao tempo homogêneo e imóvel do texto acadêmico. Não se tratava apenas de escrever como se não soubesse de nada com certeza, como se não pudesse existir um ponto de vista exterior à tese, como se só tivesse olhos duvidosos e interrogativos: nesta procura pela subjetividade, pela narrativa, pela autoficção até, o que surge é a ideia de que o realismo talvez tenha sido a vontade de representar o tempo na narrativa e de que o romance, devotado ao fracasso e à autocrítica, venha sempre neste processo de formação, tomando a crise por seu impulso.

Uma outra coisa ainda: as várias formas de mimetizar o mecanismo de uma consciência que vê suas próprias camadas passadas, de representar o registro de uma intimidade e sua evolução cotidiana. Narrar excessivamente, ou narrar o instante qualquer e deixar-se guiar por alguns motivos, de forma paulatina e despropositada. Havia um realismo na narrativa do processo de leitura e escritura. Havia mais um outro realismo na representação de qualquer fato de qualquer vida. Então poderiam ser apenas instantâneos da vida da pesquisa.

Julho de 2013

Teses outras

Impressa, publicada, *A chave de casa*, tese de Tatiana Salem Levy, é um romance. A narradora autoficcional vai no texto procurando sentido para a paralisia de seu corpo. “Escrevo com as mãos atadas”, ela diz na primeira linha. “Na concretude imóvel do meu quarto, de onde não saio há longo tempo. Escrevo sem poder escrever e, por isso, escrevo.” Com o passar das páginas, entre cartas e fotografias familiares, lembrando o exílio de seus pais e avós, sentindo os antepassados em suas marcas corporais, ela enreda vários fios narrativos em torno da ideia de memória e herança: relata sua viagem iniciática rumo às origens e à cidade do avô, de quem herdara a chave de uma casa e um passado. Narra um amor violento e a morte da mãe, cuja voz parece exortá-la a escrever aquela história, uma história que ela conta e cria, na qual hesita, duvida, reescreve.

Online, a tese inteira revela sua estrutura cindida em duas partes: a primeira é ficcional, o livro publicado e lido; a segunda é ensaística, um pós-escrito em que a autora relata todo o processo por que a tese foi se transformando em romance. Sua distância e estranhamento diante do tema de pesquisa com que ingressara no programa de pós-graduação. Sua vontade de um outro projeto, mais pessoal, um romance que nada teria a ver com o doutorado. Sua firmeza em ainda produzir uma tese. A insistência de sua orientadora para que entregasse o romance à banca. O relatório de qualificação explicando seu intuito de fazer experimentos em escrita ensaística, com traços autobiográficos. O repúdio dos pares a seus outros textos acadêmicos em primeira pessoa. Sua dificuldade de escrever sem falar em temas pessoais. Suas dúvidas quanto ao que escrever. A ficção tomando espaço até convencê-la a ceder ao conselho da orientadora. A necessidade de medo e de coragem para entregar um romance em vez da tese. A conveniência de fazer o romance se acompanhar por um diário ou um ensaio, alguma teoria sobre a qual a banca de defesa pudesse debater. Suas conversas com amigos e professores que a encorajaram e dissuadiram. A escolha pela tese-romance como posição política. A ideia de herança como interpretação e acolhimento do passado. O romance autoficcional como gênero em que a subjetividade se constrói na escrita e em que já não se distingue a narrativa da reflexão, o dentro do fora, o fictício do verdadeiro. Por outro lado, o que a estrutura cindida da tese distingue com bastante nitidez é o romance dos paratextos que explicam sua forma e aprofundam seus temas.

Impressa, publicada, *Rakushisha*, tese de Adriana Lisboa, é também um romance. Uma voz narrativa movediça enreda a leitura de um diário de viagem do poeta Matsuo Bashō ao relato ficcional da viagem japonesa de dois brasileiros que mal se conhecem mas que são instigados pelos *haikai* do poeta. Sem conseguir encontrar a versão online da tese, escrevo para a autora e lhe pergunto sobre possíveis diferenças entre o texto acadêmico e o livro publicado. Ela responde, gentil e imediatamente:

adriana lisboa <adriana@adrianalisboa.com> 16:26 (Há 16 minutos)
para mim ▾
Oi, Renato, tudo bem?
A tese, na verdade, foi somente o romance. Não há nenhum apêndice teórico. Mas talvez haja algumas pequenas mudanças no próprio texto do romance, nas versões pré- e pós-defesa. Ele estará disponível, acredito, no banco de teses da Uerj. Infelizmente, eu não tenho mais essa versão, do contrário enviaria para você.
A defesa foi em março de 2007, se a data for de alguma ajuda. Bacana saber da sua pesquisa. Sabe que a Uerj "fechou as portas" depois do meu trabalho e de alguns outros mestrados e doutorandos, e esse "pouco convencional" perdeu espaço. O que lamento muito. Na minha opinião, o fato de não termos, tradicionalmente, cursos de escrita criativa nas universidades brasileiras deveria apontar para uma flexibilidade maior no formato de teses e dissertações na área de Letras. Acho que também conta o fato de literatura não ser ciência exata... e de que o espaço de uma obra de ficção é um espaço válido de reflexão sobre literatura. Mas há muitos teóricos e ficcionistas brasileiros que não pensam assim.
Abraços, e boa sorte,
adriana

As autoras de *A chave de casa* e *Rakushisha* têm certeza de que a ficção é um espaço válido de reflexão sobre a literatura — e sobre o passado, a história, a vida. Sua aposta é no dizer com outra forma. Seu medo e sua coragem estão em trazer para dentro da universidade um gênero estranho à tese acadêmica. Mesmo neste recorte bem estreito e arbitrário, que se limita às sugestões da banca do exame de qualificação, é notável o fato de o romance se oferecer como alternativa primeira à tese. Faz lembrar Bakhtin e a ideia de romance como uma força subversiva que renova outros gêneros, como gênero híbrido que incorpora outras formas. Mas a impressão que fica desses romances lidos agora não é exatamente a de teses renovadas. O efeito é menos o hibridismo que a cisão entre esferas opostas, a sobreposição de escritas impermeáveis. Adriana Lisboa troca a tese pelo romance sem dar notícias sobre essa escolha. Tatiana Salem Levy reflete sobre a mudança, em um epílogo à parte. Ambos os romances, produtos publicados, apagam as marcas do processo acadêmico que os produziu e, em mais de um sentido, possibilitou. O romance se impõe à tese e a questiona no nível institucional, mas não a transforma enquanto gênero.

Escrever uma tese tradicional é uma saída segura. Não querer uma tese tradicional e, em seu lugar, propor um romance é uma saída interessante, válida, corajosa, talvez: parte do pressuposto de que é possível pensar o mundo com literatura e impõe, sem dúvida, um questionamento ao saber institucionalizado. Ainda assim, não é o mesmo que escrever uma tese que não quer ser uma tese tradicional, que a olha por dentro e com ela se funde, que traz esse hibridismo e questionamento rente à página. Parece ser o caso de *Depois de tudo: trajetórias na literatura latino-americana*

contemporânea, tese de Paloma Vidal. Ao contrário das outras duas, esta não foi impressa nem publicada como livro. Talvez por apresentar um design mais complexo. Defendida no ano anterior à publicação de *Diary of a Bad Year*, lembra o romance de J.M. Coetzee. No meio da página, as *strong opinions* da autora sobre arte, vanguarda,

Capítulo 1

1.1. Walsh

Em *Operación masacre* (1957), o escritor argentino Rodolfo Walsh une romance e testemunho para construir uma narrativa a partir de fragmentos resgatados do silêncio da história. O episódio narrado é o fuzilamento clandestino de alguns homens num terreno baldio de José León Suarez, subúrbio de Buenos Aires. Nessa assim como em suas narrativas posteriores, o olhar de Walsh se volta para a denúncia do autoritarismo dos que detêm o poder na Argentina. Seus textos não pretendem somente dizer o que a censura obriga a calar, mas visam dar um outro rumo à história. Não se trata simplesmente de reproduzir acontecimentos, mas de mostrar que o estatuto de acontecimento é concedido pelos vencedores e que é possível escrever uma outra história, como queria Walter Benjamin, a contrapelo da história oficial. Para isso, ele mistura gêneros, o policial e o testemunhal, ou talvez seria melhor dizer, inventa um gênero, que se situa entre jornalismo e literatura.

A obra de Walsh é atravessada pela urgência de dar voz àqueles que a história coloca à margem, enxergando em situações como o massacre de alguns homens a exceção que é na verdade a regra geral. "Dirão que o fuzilamento de José León Suárez foi um episódio

Rio de Janeiro, 14 de maio de 2005.

Hoje um amigo me escreveu: Quanto à tese, é aquilo mesmo; a tendência é falarmos mal da instituição, de que não podemos fazer o que queremos etc. etc., mas não caio mais nessa. Há muito, estou vacinado. O que fazemos, o que quer que seja, tem a nossa cara, o nosso limite. Se este é o da instituição, ou de seu lado mais antiquado e careta, é porque trazemos isso na gente também. A dificuldade, Paloma, é a mesma dos nossos livros... Como descobrir uma tese que tenha a nossa voz, a voz que nos atravessa. Isso, sim, sempre é o mais difícil, é o que temos de enfrentar. Mas é nisso que temos de apostar.

crítica, política e história na América Latina depois das ditaduras militares. À margem, entradas mais ou menos cronológicas de um diário de pesquisa e escrita que trazem e-mails, conversas, encontros com livros, trechos de entrevistas e periódicos, lembranças de aulas e indicações bibliográficas, breves relatos sobre o doutoramento até ali, citações fundamentais para colocar em algum instante da tese e, sobretudo, muitas dúvidas e perguntas, lembretes para textos futuros, esboços para a estruturação dos capítulos, projetos de uma escrita por vir. Como no *Diary* de Coetzee, um trecho que ocupa uma faixa da página às vezes passa para a outra, uma passagem da vida pessoal justifica a presença de certos autores e conceitos no texto público. Embora a primeira pessoa fale em apenas algumas frases da faixa do meio, relembrando trabalhos antigos e retomando ideias, a tese toda expressa uma voz subjetiva, autocrítica, que expõe objetos tradicionalmente alijados da academia, que sabe da necessidade de se desintoxicar e pensar em outras coisas do cotidiano, que se identifica com Beatriz Sarlo ao construir cenas biográficas antes de abordar questões, que conta sua vontade de chamar a tese de romance teórico — “romance porque é uma narrativa, teórico porque é um caso de amor com a teoria”.

Na tese de Paloma Vidal, o romance entra como uma força subversiva a renovar o gênero acadêmico. A estrutura cindida entre escrito e pós-escrito se dilui um pouco a cada tanto, pois o paratexto vaza para o texto todo e se revigora em vários momentos. Diário lacunar, esse prefácio constante corre em paralelo ao texto central, impecável, explica a montagem de uma escrita que, no centro da página, está sob o gênero tese e também quer escapar dele. *A chave de casa*, *Rakushisha*, *Depois de tudo*, duas imagens da cisão e uma mais próxima ao hibridismo: o romance em lugar da tese; o romance como parte destacada e publicável da tese; a tese como romance teórico, dois terços tese, um terço diário. Nos primeiros casos, algo do confessional, da exposição forte e cifrada da vida íntima. No último, uma subjetividade discreta. As teses de Adriana Lisboa e Tatiana Salem Levy apostam em trazer para a academia uma reflexão sobre o mundo com outra forma. A tese de Paloma Vidal aposta em refletir sobre o texto acadêmico lhe incorporando outras formas. A minha nada tinha de inédito ou surpreendente, não conseguira instigar e por certo não viraria um romance publicado.

Ler com urgência: Hal Foster, *The return of the real*, citado na tese de Paloma Vidal.

Setembro

Falto aos encontros do ORSC sobre *L'éducation sentimentale* (1869). A edição antiga que veio parar em minhas mãos começa por uma minuciosa cronologia dos fatos fatais da vida de Gustave Flaubert e pontua, entre tantas coisas, os mais de vinte anos que se passaram entre

a ideia e a escrita do romance. Depois, o volume traz um longo prefácio que se esmera em apontar indícios de autobiografia, correspondências entre o protagonista e a pessoa do autor — uma leitura que hoje talvez chamassem de autoficcional. O desejo de representar o destino humano em sua banalidade, diz o prefácio, levou Flaubert a renunciar aos efeitos narrativos e às peripécias. *Dans la vie du principal personnage il ne se passe rien*. Nas páginas do romance, enfim, o que se lê é uma trajetória biográfica sob a precisa demarcação de espaço e tempo histórico — aspectos do realismo segundo Ian Watt e da mão ordenadora, impessoal, objetiva e onisciente de que falara Erich Auerbach. Às vezes a narrativa se acelera em grandes elipses. Outras vezes se demora em descrições de cenas quaisquer, como se pintasse um quadro. Dessa variância de ritmo, dentre passados perfeitos e imperfeitos, surge uma figuração do tempo que já não é homogênea, compassada, retilínea. A coletânea de episódios insignificantes em aparência não encaminha um enredo aventureiro para o herói. Frédéric Moreau não percorre o arco narrativo clássico, previsível. Na vida do personagem principal não se passa nada. Para Frédéric, a educação sentimental é um aprendizado sobre as ilusões de sua juventude. Para o leitor, um espelho da própria experiência: pela primeira vez, quem sabe, lê no romance de Flaubert um destino carente de grandes acontecimentos e reviravoltas, uma biografia imune às regras ficcionais da causalidade cerrada, uma vida de verdade e tudo o que ela tem de banal e vazio. Livre de algumas imposições da forma romance, Flaubert escreve um realismo ainda mais próximo à realidade. Realista demais, talvez. *Illisible e ridicule*, disse o prefácio da velha edição, foram algumas das palavras com que a crítica da época recebera *L'éducation sentimentale*. Romance mais perto do suposto moderno que do suposto tradicional. Talvez.

28 de setembro de 2013

Encontro do grupo Teoria da História e História da Historiografia – THHH. Lemos alguns ensaios de Carlo Ginzburg. Discutimos seu posicionamento diante de duas ameaças à especificidade da historiografia ao longo do século XX: o estruturalismo, que lhe nega o tempo humano; e o ceticismo pós-moderno, que lhe nega a verdade. Diante de críticas e limitações teórico-metodológicas, a saída parece ser estilística, narrativa, quase literária.

9 de outubro de 2013

ORSC. Seguimos o programa sobre as trajetórias do romance desde o fim do século XIX ao XXI. Agora, *Mrs. Dalloway* (1925). A narrativa salta por entre fluxos de consciência de personagens

que são constantes ou efêmeros para a trama e que se encontram ao acaso nas ruas e parques de um dia londrino marcado pelos badalos do Big Ben. Pequenas biografias difusas. Sempre sobre o tempo, o passado, a juventude e o envelhecer. Às vezes, parece que o projeto da narração se assemelha aos arrebatamentos de Septimus, o personagem suicida que vivera a guerra: *He would argue with her about killing themselves; and explain how wicked people were; how he could see them making up lies as they passed in the street. He knew all their thoughts, he said; he knew everything. He knew the meaning of the world, he said.* Contraste entre duplos: a tragédia de Septimus e a frivolidade de Clarissa Dalloway. Mas a narrativa tenta descrever tanto os pensamentos mínimos dela quanto os dele — assim como os de todos. O livro como uma festa, uma reunião na qual se imagina uma *hostess*: *And she felt quite continuously a sense of their existence*, das outras pessoas em Londres, dos outros personagens no livro, *and she felt what a waste; and she felt what a pity; and she felt if only they could be brought together; so she did it. And it was an offering; to combine, to create; but to whom?*

Já na reunião do grupo: alguém fala sobre o esforço de Woolf em descobrir uma forma narrativa moderna, que exprimisse a realidade moderna, mas adverte que a própria escritora recusava a hipótese de o livro ter nascido de um método pronto: o caso era muito mais de um tatear sem rumo, de escrever o livro e depois lhe inventar uma teoria. Outro alguém diz que o discurso indireto livre expande os pensamentos de Clarissa e multiplica as perspectivas, é como os muitos quadros impressionistas de Monet, lembra também o “estilo pluripessoal” de Auerbach, aquela ideia de “tiro que dispersa os corvos”, e tudo isso volta a aparecer até o fim, tem um romance que se chama *Between the Acts*, é o último de Woolf, narra várias vozes nos bastidores da montagem de uma peça de teatro e termina antes de as cortinas se abrirem para o espetáculo.

Ler, sem falta: Dorrit Cohn, *Transparent Minds*. O realismo trazido ao nível das consciências dispersas.

Em casa

Procuro “Mr. Bennett and Mrs. Brown”, conferência que Virginia Woolf leu em maio de 1924 e na qual polemizou com a ideia de personagem defendida por Mr. Arnold Bennett, escritor de uma geração passada. Para provar seu argumento, Woolf conta uma história, uma anedota, na verdade, *a simple story which, however pointless, has the merit of being true*: certa noite, ela entrou em um trem que ia de Richmond a Waterloo e viu uma *old lady* sentada no canto

do vagão: Mrs. Brown, sua personagem, uma desconhecida que se imporia à escritora, uma vida que ela só iria descobrir e criar ao longo da escrita. Os escritores da geração anterior, diz Woolf, nunca olharam para Mrs. Brown. Eles olharam com muito afinco pela janela do trem, viram fábricas e cidades, detalhes da mobília e dos acontecimentos, desenvolveram toda uma técnica conforme esse propósito. Mas nunca olharam para Mrs. Brown. Hoje, diz Woolf, seus personagens já não nos parecem reais. Nossa realidade não é a de Mr. Bennett. Suas ferramentas acabaram para nós. E é nesse momento que as convenções deixam de comunicar e se tornam obstáculos. Tanto na vida quanto na literatura, é preciso dar um jeito de superar a distância entre *the hostess and her unknown guest, the writer and his unknown reader*. Mas agora, quando as técnicas antigas já não funcionam, quando não há nenhum método seguro com que contar, o escritor da nova geração se vê obrigado a reconstruir os pressupostos aos poucos. Daí o papel dos leitores, dos críticos, daí a necessidade de colaboração e paciência na hora de compor a história de Mrs. Brown. Pois ela é tão visível a vocês quanto a nós, diz Woolf. Quando acaba o dia, vocês viveram experiências muito mais estranhas e interessantes do que as que tento contar, milhares de ideias e sentimentos lhes passaram pela cabeça, *thousands of emotions have met, collided, and disappeared in astonishing disorder*. Ainda assim, vocês permitiram que os escritores lhes impusessem uma versão de tudo isso, uma imagem apagada de Mrs. Brown. Modestos, não viram que a leitura tem de ser uma *close and equal alliance between us*. Mas não esperem uma nova representação completa e satisfatória, diz Woolf. *Tolerate the spasmodic, the obscure, the fragmentary, the failure. Your help is invoked in a good cause.*

A ideia de *hostess*, de texto legível e afeito à hospitalidade. O escritor tem de receber o leitor com um olhar que corresponda à sua expectativa e acene para seu reconhecimento, ao mesmo passo em que precisa lidar com o fato de que as técnicas antigas acabaram para nós, já não nos parecem reais. Se Virginia Woolf usasse o termo crise, talvez afirmasse que a do romance de sua época decorria do fim das velhas convenções e da necessidade de renová-las. Lida no ano anterior ao lançamento de *Mrs. Dalloway*, a conferência de 1924 soa como uma declaração de princípios para o romance por vir, testemunha o momento assombroso em que a autora estava descobrindo uma forma narrativa moderna, que exprimiria a realidade moderna — e que, quem sabe, viria a ser tão *illisible* e *ridicule* quanto *L'éducation sentimentale* de Flaubert. O ilegível, o legível, o ultrapassado: cíclica, constante, a crise é a potência do romance, sobrepõe convenções de realismo e hospitalidade, dá prova dos esforços cada vez mais intrincados para a representação do real.

Dias depois

Algumas leituras indicadas por ORSC: artigos de *O Romance, I: A cultura do romance*, organizado por Franco Moretti.

“O século sério”, do próprio Moretti. A conduta regular e metódica, o distanciamento emotivo, a impessoalidade e a precisão marcam o XIX, século sério e burguês que inventa o estilo analítico-impessoal no romance. A “imitação séria do cotidiano”, fórmula com que Auerbach definiu as raízes do realismo ocidental, agora acontece em um ritmo mais lento. A ação é sempre adiada, cheia de pausas que possibilitam um modo de descrever totalmente novo: com mais tempo para observar os detalhes, as descrições ficam mais precisas e imparciais. Como o mundo da época, a trama se atulha de trens, cidades, casas, móveis, objetos. Como o cotidiano calmo e severo, a biografia se afasta do extraordinário e do aventureiro. Quando lê Flaubert, o leitor espera as peripécias dos romances românticos e encontra a gravidade diária e o passado imperfeito: tempo que acontece no pano de fundo, que não traz surpresas e que narra um universo repetido — realista demais, distante do formato poderoso do *storytelling*. Esse estilo analítico, impessoal e objetivo, diz Moretti, é a maior realização da incansável vontade burguesa de racionalizar a existência, é o passo decisivo para dominar a realidade circundante. E, por certo, não escapa à nascente historiografia oitocentista: leitores de Walter Scott, os historiadores do século XIX se impressionaram, sobretudo, com o fato de que, no romance histórico, o narrador estava escondido.

“Complexidade urbana e enredo romanesco”, de Steven Johnson. A experiência da metrópole se torna um desafio para a estrutura do romance tradicional: o organismo vivo, a multidão em movimento, a sobrecarga nos sentidos, tudo isso gera um outro tipo de cidade, inspira a técnica impressionista e pede um outro tipo de romance. Balzac faz da rua um espaço teatral, mas sua trama ainda se dá nos ambientes privados. Já Dickens e Flaubert vão além da descrição da paisagem urbana e tentam simular a dinâmica da cidade no mecanismo narrativo mesmo, criando um expediente novo: a calçada. Seus romances, diz Johnson, desconcertariam os leitores de Austen ou Stendhal, pois aqui as coisas acontecem por causa da rua, dos desvios imprevistos, dos encontros com pessoas que transformam o destino do herói. Há, porém, uma diferença notável. Em Dickens, os encontros casuais originam a narrativa, mas o leitor hoje sente que, na verdade, as coincidências são improváveis, as cadeias de associações são forçadas, parecem pertencer ao mundo das fábulas, obedecem às exigências superiores do enredo, atendem à finalidade de desenterrar um significado preexistente, servem apenas para conferir ao romance *the sense of an ending* e restaurar a ordem no meio do caos metropolitano.

Por conta de seu sentimentalismo, Dickens atulha o romance de encontros mas os mantém ordenados, submissos às imposições morais e formais do fechamento narrativo. Em Flaubert, por sua vez, o encontro não aponta para um desfecho previsível, não expressa nada além de seu caráter accidental, não promete nada mais que seus próprios desdobramentos. As cenas em que Frédéric se depara com outras pessoas, diz Johnson, funcionam como uma espécie de versão narrativa do “efeito de real” de Roland Barthes: tanto quanto os detalhes esparsos, os encontros servem apenas para assinalar a realidade, para dizer que o romance ocorre exatamente como a vida.

Desde a leitura de *O livro negro*, a representação caótica da cidade e do mundo do romance pareceu uma crítica ao realismo clássico. Agora, Johnson garante que a passagem da coincidência dickensiana para a casualidade flaubertiana já fora um movimento rumo a escritas mais realistas. Quando chegam a *Mrs. Dalloway*, os encontros casuais da narrativa de calçada viram aparições fugazes: o olhar móvel que desceu do alto dos telhados para as mentes dos transeuntes os registra por um instante e logo depois os abandona. Como um passeio por Londres. As cadeias de associações ficam fortemente fortuitas. Se entrasse em outro vapor, Frédéric viveria outra vida, inventaria outra paixão. Se Clarissa atrasasse para comprar as flores, os encontros e as horas seriam outras, imprevisíveis, apenas imagináveis. Parece que o desafio para a estrutura do romance é representar o fortuito como se ele não fosse preparado, decidido e disposto por uma mão ordenadora — distribuir as pistas de um romance policial como se elas não precisassem resolver o enigma. Parece que o desafio é *ficcionalizar* o acaso, escrever como se não houvesse inventado encontros, circunstâncias e desvios na trajetória dos personagens, mas apenas seguido o herói pelas ruas da cidade. Daí, talvez, o apelo da autoficção: não seriam acasos pensados pelo autor, mas acasos vividos pelo autor.

Para além disso: quando quis censurar o realismo ordenado, circunscrito e, por isso, inverossímil, Pamuk criou um mundo repleto de indícios, mais real, sem correspondência obrigatória entre enigma, pista e revelação. Agora parecia que esse expediente de *O livro negro* era um mero reflexo daquele fortuito forte que desde Flaubert desobedecera às exigências superiores do enredo. E agora ficava mais claro: se a crítica literária era uma decifração e se Galip era um decifrador que ia tomando coragem para escrever como as crônicas de jornal que lera, poderia guardar temas encontrados e abandonados, acumulando leituras e releituras, para entregar à banca um arco argumentativo que não conferisse *the sense of an ending* nem promettesse nada mais que seus próprios desdobramentos. Um livro policial em que nem mesmo o autor soubesse quem era o assassino.

Um sábado em casa

THHH. Lemos alguns artigos de Hayden White e de Carlo Ginzburg. Discutimos os laços entre prova, verdade, ceticismo pós-moderno e representação historiográfica. Julgamos simplistas as leituras que dispensaram White de saída, sem ponderar sobre suas observações a respeito do caráter textual da historiografia. Concluímos que, apesar das animosidades, da franca oposição,

da ríspida polêmica em torno do negacionismo, os dois autores, tidos como arqui-inimigos, passaram boa parte da vida dizendo coisas bem parecidas. À página 40 de *Figural Realism*, nos deparamos com um quadro que White repete em outros textos, sempre que precisa falar sobre Auerbach e realismo moderno. Sorrimos com a possibilidade, no mínimo curiosa, de averiguarmos se o próprio

Foto

In this view, the modernist version of the realist project could be seen as consisting of a radical rejection of history, of reality as history, and of historical consciousness itself. But Auerbach was concerned to show the continuities as well as the differences between realism and modernism. Thus, in a famous exegesis of a passage from Virginia Woolf's *To the Lighthouse*, Auerbach identifies among the "distinguishing stylistic characteristics" of that modernism which the passage has been chosen to exemplify:

1. the disappearance of the "writer as narrator of objective facts; almost everything stated appears by way of reflection in the consciousness of the *dramatis personae*"; *historiador personagem no texto*
2. the dissolution of any "viewpoint . . . outside the novel from which the people and events within it are observed, . . ."; *tese*
3. the predominance of a "tone of doubt and questioning" in the narrator's interpretation of those events seemingly described in an objective manner;
4. the employment of such devices as "*erlebte Rede*, stream of consciousness, *monologue interieur*" for "aesthetic purposes" that "obscure and obliterate the impression of an objective reality completely known to the author . . .";
5. the use of new techniques for the representation of the experience of time and temporality, for example, use of the "chance occasion" to release "processes of consciousness" that remain unconnected to a "specific subject of thought"; obliteration of the distinction between exterior and interior time; and representation of events not as "successive episodes of [a] story" but as random occurrences.¹⁸ *não linear*

Ginz
mimese
raciocínio
cidade
acessos
de
pesquisa

Ginzburg não tinha assumido o desafio de White e se lançado a escrever a tal historiografia modernista.

Para pensar: a hipótese pode ser bastante promissora, mesmo que exija certa boa vontade na hora de atribuir a Ginzburg traços do modernismo. Para além disso, é preciso perguntar: Ginzburg esconde a influência que as proposições de White teriam sobre sua escrita? Transforma essa influência em polêmica? Se não foi White, o arqui-inimigo, quem o instigou a adotar outra forma historiográfica? Peter Gay? Marc Bloch? Flaubert? Proust? Quais as implicações e os limites dessa assunção da potência epistemológica da narrativa?

Gravar áudios das reuniões?

A ideia de *hostess*, de texto legível e afeito à hospitalidade. Nos paratextos e muitas vezes perto do fim, como uma espécie de chave de leitura para o livro todo, uma revelação acena com outras formas de acolhimento, convida o leitor a rever sua leitura e observar outras convenções. Nas últimas linhas de *Mimesis*, Auerbach deixa clara a analogia que talvez estivesse obscura. Nas

últimas linhas de *Os emigrantes*, Sebald não desvenda o segredo da trama nem a identidade de personagens: encerra outro tipo de arco narrativo, revela sua forma de imaginar, seu método, algo que está atrás da linha de enunciação.

Chuvas

Reunião de ORSC. Beckett, *Molloy*, 1947.

Nessa trilogia do pós-guerra, Beckett abre um nítido diálogo com a ideia de crise do realismo formal. Na trilogia dos anos 1980, o questionamento se volta contra a percepção, ainda mais severo que o ataque ao fictício. *Companhia*, 1979.

O que em Beckett é formal vira temático em Coetzee, Vila-Matas, seus, simplificadores?

Em *Molloy*, os primeiros parágrafos parecem narrar o momento mesmo em que o personagem é pensado, montado. Só que em primeira pessoa.

Sim, o livro já começa com observações do narrador, Molloy, sobre seu *observation post* e sua capacidade de ver, compreender, narrar, fabular. Narrador confuso, ciente da crise e do fracasso de seu esforço de narrar retrospectivamente. Errância, registro de acontecimentos breves, dúvidas.

Moran, narrador da segunda parte, procura Molloy, agora personagem e seu duplo. Moran duvida de sua missão, de seu como, onde e por quê. Pergunta se persegue Molloy ou se o inventou.

Moran, o perseguidor, aos poucos assume as características de Molloy, o perseguido.

Ainda que arruinada, narração conserva o efeito de qualquer história: o leitor vira as páginas se perguntando o que vai acontecer.

Pode ser. Mas, por outro lado, no romance tradicional, a expectativa é pautada na razão: continuidade do espaço-tempo, identidade fixa dos personagens, cadeias de causas e efeitos no enredo. O que há em Beckett é a quebra do pacto, o fim da sociabilidade da literatura, do sentido.

Curioso: Moran aviva a expectativa de revelação e a frustra de novo.

Beckett solapa a ideia de razão, autoria, convenção narrativa.

Aqui no livro que lemos do professor Fábio de Souza Andrade, *Samuel Beckett: o silêncio possível*. A narrativa de Molloy é feita sobre a memória, mas sem esperança de sentido. Diferente

de Proust, a arte não deve impor à vida, a seu tema, uma ordem que ela própria não oferece. Disso vêm os realismos sucessivos: a inversão do mito em Joyce, a subversão do tempo e a tematização do narrar em Proust e Rosa, a multiplicação das vozes em Woolf.

Sim, aspas da página 52: “Molloy não esconde sua inquietação com a falta de

modelos narrativos. Ao contrário: põe a nu as inconsistências estruturais da narrativa moderna, as dificuldades de sustentar uma narrativa que se apoie nos esteios da tradição do romance realista, mostrando-se em apuros com a necessidade de contar histórias. E assim fazendo, retoma uma vertente autocrítica — a da narrativa que denuncia a si mesma, exibindo a artificialidade da suspensão da descrença de que depende a impressão de verdade buscada pelo romance — vertente esta que surgiu ao mesmo tempo em que o gênero se firmava”. *Molloy* radicalizou a exposição do caráter convencional do artifício já realizada por Sterne e Fielding.

A memória falha, delirante, presa entre fato e ficção, esfacela o tempo e também o arco de aprendizado do herói. Não está claro que o tempo passe, não fica claro que o herói evolua, encontre sentido nem lugar no mundo. O detalhismo, a descrição, a forma biográfica não encerram sentido, nem no acúmulo das referências. Ruína do edifício ficcional.

Malone morre: a ficção, pelo menos em sua forma tradicional, é insuficiente, inadequada, ultrapassada. O real, por outro lado, é incontrollável, resiste ao fechamento do enredo, à verossimilhança. Mas a narrativa ainda serve para redimir ou distrair o humano de sua morte. A dissolução chega ao ápice em *O inominável*.

Personagens cada vez mais decrepitos, perdendo sua humanidade. Sua crescente decrepitude é também a da narrativa. Lugar, tempo, identidade, toda a expectativa do leitor em relação a

certos acordos do pacto ficcional vai ruindo. Arruinada, a ficção é tomada de assalto pelo real — pacto ambíguo, metaficcional, autoficcional.

Começo de novembro

Ainda falta muita coisa sobre autoficção, conceito impreciso que estamos começando a trabalhar no grupo ORSC. Se conseguirmos ler melhor a diferença e a semelhança entre Sebald, Proust e outros romancistas ainda mais antigos, cujos nomes parecem intervir deliberadamente no espaço ficcional de seus livros, poderemos pensar em que medida o romance foi desde sempre uma escrita-problema entre realidade e ficção, escritor e narrador. E, a partir disso, talvez seja

possível refletir sobre como o narrador de uma tese pode se relacionar com o pesquisador real, com seu tema e a representação deste. Não antes de passar pelo problema da historiografia como representação, claro.

Semana passada

Restavam poucos dias antes que se encerrasse a chamada de artigos para um dossiê acerca de história e literatura. A ideia era refletir sobre aquele debate entre White e Ginzburg — sobre narradores que escreveram a partir das mesmas crises e soluções que Auerbach lera em Woolf. É claro que não conseguia percorrer o tema sem contar a história que por décadas os envolvia. Todos os textos White, todos os textos de Ginzburg. Os conceitos se estabelecendo,

as divergências progredindo, a lenta formação da polêmica. No fim, o artigo apontaria para a estética historiadora de Sebald. W x G = W.G. Sebald. Entre muitas nuances, o artigo precisava passar pelos seguintes pontos:

As primeiras exortações de Hayden White aos historiadores

Em 1966, Hayden White publicou o ensaio “The Burden of History”. Pelo menos três críticas: 1) os historiadores eram covardes e até arrogantes, pois se abrigavam atrás de uma ideia de história que os protegia enquanto mediadores entre o passado e o presente, a ciência e a arte; 2) a historiografia, cada vez mais especializada e alheia à teoria, tinha verdadeira aversão a qualquer tipo de autoanálise; 3) a historiografia ostentava uma “relutância em utilizar modos contemporâneos de representação literária”. As críticas fazem com que o texto funcione como uma espécie de exortação: os historiadores precisavam admitir que a historiografia era historicamente construída e condicionada, que era apenas convencional (e não natural, atemporal). Precisavam atualizar sua forma de entender a arte e a ciência e, por conseguinte, de conceber a representação. Não podiam mais ignorar as técnicas com que escritores modernistas enriqueceram a cultura. Citação:

É quase como se os historiadores acreditassem que *a única forma possível* de narração histórica era a utilizada no romance inglês tal como se desenvolveu no final do século XIX. E a consequência disso foi o progressivo envelhecimento da “arte” da própria historiografia (White, 2001, p. 56).

Assim, os historiadores tinham a oportunidade — a obrigação, talvez — de se apropriar das “novas perspectivas sobre o mundo oferecidas por uma ciência dinâmica e por uma arte igualmente dinâmica”. O que White reivindicou em 66 foi uma *história modernista*.

A teoria tropológica — e as primeiras advertências defensivas

Em 1974, com a publicação de “O texto histórico como artefato literário”, as críticas à historiografia se aprofundaram e a ideia de *história modernista* ganhou novos contornos com a noção de *autoconsciência* do historiador acerca das implicações linguísticas de seu ofício. Só que White continuava a desconsiderar umas tantas coisas que haviam acontecido na historiografia desde Ranke. A denúncia e a exortação pareciam justas, mas atrasadas. O paralelo entre história e ficção era promissor, mas polêmico. White recortara e reduzira o passado para construir um coletivo de “historiadores retrógrados”, um inimigo ideal a quem exortar, contra o

qual polemizar. Os historiadores, por sua vez, simplificaram os argumentos de White e também passaram a pintá-lo como antagonista. Tanto que, nos artigos dos anos 70 e 80, White se viu obrigado a fazer sucessivas advertências em prefácios, paratextos e primeiros parágrafos. Ressalvas que nem sempre se realizavam no resto do texto. Citações:

No intuito de antecipar algumas das objeções que os historiadores opõem muitas vezes ao argumento que segue, quero admitir desde já que os *eventos históricos* diferem dos *eventos ficcionais* nos modos pelos quais se convencionou caracterizar as suas diferenças desde Aristóteles (White, 2001, p. 137).

No passado, acusaram-me de ceticismo radical, e até de pessimismo, quando considerei a possibilidade da consecução do conhecimento real nas ciências humanas. Tal foi a reação de alguns críticos ao primeiro ensaio reproduzido nesta coletânea, “O Fardo da História” (...). Nunca neguei que fosse possível o conhecimento da história, da cultura e da sociedade; neguei apenas que fosse possível um conhecimento científico, do tipo alcançado no estudo da natureza física. Mas tentei mostrar que, mesmo que não possamos alcançar um conhecimento propriamente científico da natureza humana, somos capazes de chegar a um outro tipo de conhecimento sobre ela, o tipo de conhecimento que a literatura e a arte em geral nos fornecem em exemplos facilmente reconhecíveis (White, 2001, p. 37).

Carlo Ginzburg entra no debate — ou Marc Bloch, o grande ausente

Em 2006, na introdução a *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*, Carlo Ginzburg relatou as circunstâncias sob as quais escrevera o posfácio a *O retorno de Martin Guerre*, de Natalie Zemon Davis, publicado na Itália em 1984. No final dos anos 50, quando começara a aprender o ofício de historiador, contou ele, “escrever, contar a história não era considerado um tema de reflexão sério” (Ginzburg, 2007, p. 7). Essa consciência tardia, admitiu Ginzburg em 2006, só se expressara no posfácio a *Il ritorno di Martin Guerre*, texto que ele enxergava como uma resposta a um grupo de teóricos da narrativa, personificado, bem se sabe, em Hayden White.

Contra a tendência do ceticismo pós-moderno de eliminar os limites entre narrações ficcionais e narrações históricas, em nome do elemento construtivo que é comum a ambas, eu propunha considerar a relação entre umas e outras como uma contenda pela representação da realidade. Mas, em vez de uma guerra de trincheira, eu levantava a hipótese de um conflito feito de desafios, empréstimos recíprocos, hibridismos. Com as coisas nesses termos, não era possível combater o neoceticismo repetindo velhas certezas. Era preciso aprender com o inimigo para combatê-lo de modo mais eficaz (Ginzburg, 2007, p. 8).

As reflexões daquele texto de 1984, percebeu Ginzburg, haviam orientado suas pesquisas pelos vinte anos seguintes: “Provas e possibilidades: posfácio a Natalie Zemon Davis” podia ser lido como uma apresentação dos ensaios de *O fio e os rastros*. Ainda que tudo isso só lhe tivesse ficado claro paulatinamente, ele agora estava certo de que partira — e ainda partia — das questões impostas pela teoria narrativa à história. Para ele, um marco essencial desse conflito,

desses empréstimos recíprocos, dessas tentativas, era o *Métier d'historien*, de Marc Bloch, até então ignorado por White. Se o ceticismo via a impossibilidade de conhecer o passado através das fontes pouco fidedignas e das determinações da linguagem, Ginzburg descobriu em Bloch o princípio de uma atitude historiográfica disposta a explorar as lacunas, as falhas, as mediações — uma atitude historiográfica autoconsciente, talvez. Em retrospectiva, Ginzburg escolheu Bloch como precursor: o fundador *annaliste* lera romances modernistas.

No meio do artigo, em algum lugar: objetividade, retórica e *disciplinization*

White em “As ficções da representação factual” (1976): a história havia tomado forma como disciplina erudita no século XIX, “contra o pano de fundo de uma imensa hostilidade a todas as formas de mito” e sob o imperativo colocar a neutralidade e a objetividade acima dos anseios pessoais e ideológicos. Tanto a direita quanto a esquerda, explicou ele, haviam responsabilizado o pensamento mítico pelos excessos e insucessos da política, tragédias que derivavam da incapacidade de compreender a história (White, 2001, 140). Para compreendê-la — e governá-la — era preciso desmistificá-la, retirar-lhe a ficção.

Em “The Politics of Historical Interpretation: Discipline and De-Sublimation” (1982), White reviu e aprofundou a ideia: ao longo do século XIX, disse ele, a disputa pela interpretação do passado fora destituindo a história de seus traços retóricos e sublimes. Para impor um saber mais objetivo, verídico e realista, historiadores de ambos os lados do espectro político se arvoraram na *disciplinization* e, com ela, alegaram estar acima do pensamento utópico, fornecendo estudos genuinamente científicos, capazes de revelar as leis do processo histórico — um orgulho rankeano (White, 1987, p. 59-63). Eliminar a retórica do pensamento historiográfico, apontou White, era um esforço para distinguir a história da ficção, especialmente do tipo de prosa representada pelo romance. “This effort was, of course, a rhetorical move in its own right” (White, 1987, p. 65). A subordinação da história a essa outra retórica — a retórica da narrativa límpida e linear, da disciplina objetiva, verídica e supostamente destituída de ficção — implicara, por certo, exclusões estilísticas, pois o gênero, disse White com Nietzsche, é sempre um conjunto de restrições. As exclusões, continuou White, haviam disciplinado a imaginação histórica e, por meio do controle do imaginário e das regras de estilo e descrição, estabelecido o que era propriamente histórico. A história-disciplina determinara quais eventos podiam ou não ser representados em sua narrativa.

O posfácio: “Provas e possibilidades” — ou Erich Auerbach, o onipresente

O posfácio de Ginzburg a *Il ritorno di Martin Guerre* era um elogio a Davis e também uma crítica às proposições neocéticas. A relação da história com a ficção, do verdadeiro com o inventado e o imaginado, poderia ter uma problematização muito mais interessante que as propostas por White, afirmou Ginzburg. Bastava ler *Mimesis*, de Erich Auerbach. Analisando trechos de historiadores junto com excertos de poetas, dramaturgos e romancistas, Auerbach indicara um caminho que não fora continuado. “Valeria a pena fazê-lo, mostrando como resumos de fatos de crônica mais ou menos extraordinários e livros de viagens a países distantes contribuíram para o nascimento do romance e — através desse intermediário decisivo — da historiografia moderna” (Ginzburg, 2007, p. 319). A trilha iniciada por Auerbach se interrompera, provavelmente, por uma “absoluta falta de diálogo” entre filósofos, pesquisadores e historiadores dedicados ao tema da dimensão narrativa da história. Stone, Hobsbawm, White, Ricoeur. O que Ginzburg parecia sugerir era que todos eles, de algum modo, haviam se equivocado ou detido aquém das possibilidades da questão. Em vez das proposições — das provocações — teóricas e abstratas do debate acerca da narrativa historiográfica, o qual, em 1984, já contava alguns anos, a proposta de Ginzburg era, portanto, analisar concreta e historicamente as relações entre textos ficcionais e históricos. Uma proposta que já se esboçava nas páginas seguintes — e em vários dos artigos que viriam a ser publicados ao longo dos anos. “Bastará um exemplo”, começava Ginzburg. “A primeira obra-prima do romance burguês se intitula *Robinson Crusoe: a aventura de um naufrago numa ilha deserta*. No prefácio, Defoe insistia na veridicidade da narrativa (*story*), contrapondo história a ficção” (Ginzburg, 2007, p. 320). Fielding intitulara seu principal livro *A história de Tom Jones*, inspirado no exemplo dos historiadores como Clarendon, autor de *History of the Rebellion*, com quem aprendera a condensar ou dilatar o tempo da narração “rompendo com o tempo uniforme da crônica ou da epopeia, marcado por um metrônomo invisível” (Ginzburg, 2007, p. 321). Continuando o caminho de Auerbach, Ginzburg esboçava uma história da historiografia paralela à do realismo: uma desafiava, impelia, influenciava e podia iluminar a outra. Defoe alegara ter escrito um relato verídico. Fielding copiara um historiador. Sterne e Joyce seguiram Fielding. Historiadores modernos leram Joyce. Citações:

Foi preciso um século para que os historiadores comessem a aceitar o desafio lançado pelos grandes romancistas do século XIX — de Balzac a Manzoni, de Stendhal a Tolstói — enfrentando campos de pesquisa anteriormente desdenhados com a ajuda de modelos explicativos mais sutis e complexos que os tradicionais. A crescente predileção dos historiadores por temas (e, em parte, por formas expositivas) antes reservados aos romancistas — fenômeno impropriamente definido como “o renascimento da história narrativa” — nada mais é que um capítulo de um longo desafio no terreno do conhecimento da realidade (Ginzburg, 2007, p. 325).

Hoje, a insistência na dimensão narrativa da historiografia (de qualquer historiografia, ainda que em diferente medida) se faz acompanhar, como se viu, de atitudes relativistas que tendem a anular *de fato* qualquer distinção entre *ficção* e *história*, entre narrações fantásticas e narrações com pretensão de verdade. Contra essas tendências, ressalte-se, ao contrário, que uma maior consciência da dimensão narrativa não implica um [enfraquecimento] das possibilidades cognoscitivas da historiografia, mas, ao contrário, sua intensificação. É precisamente a partir daqui, portanto, que deverá começar uma crítica radical da linguagem historiográfica de que, por ora, só temos algumas referências (Ginzburg, 2007, p. 329).

Mas o julgamento de Ginzburg sobre os neocéticos pós-modernos talvez não fosse completamente justo. Talvez houvesse ali uma simplificação, uma redução, uma escolha. As circunstâncias do debate acerca da narrativa historiográfica haviam colocado White e Ginzburg em campos opostos. Mas, no fundo, estavam bem mais próximos do que talvez gostassem de admitir. Ginzburg dizia que a maior consciência da dimensão narrativa não implicava o enfraquecimento das possibilidades cognoscitivas da historiografia, mas, ao contrário, sua intensificação. White falara, anos antes, da necessidade de uma consciência histórica atualizada, mais autoconsciente. Da convergência de ambos, a possibilidade — a exortação, inúmeras vezes lançada por White — de a história aprender com os experimentos literários modernistas. A chance, a obrigação, de os historiadores começarem uma crítica radical da linguagem historiográfica de que, no início dos anos 1980, só tínhamos algumas referências. Enfim. O que Ginzburg enxergou no livro de Natalie Zemon Davis — e, de maneira especular, em sua própria obra — foi a retomada de possibilidades de narrar, representar e conhecer que tinham ficado perdidas pela historiografia, foi a realização do desafio que os romancistas tinham imposto aos historiadores, foi um sim àquela exortação de White para uma história modernista, mais autoconsciente de sua própria dimensão textual.

Na manhã do terceiro dia, o esboço do artigo para a revista tinha 48 mil toques e sequer se aproximava da conclusão. As melhores ideias ainda esperavam por seu lugar em um arquivo à parte, com mais de dezoito páginas. Faltava a apresentação de Sebald perto do fim. Faltava, sobretudo, um limite, uma justa medida, a forma desejada.

Agora, a ideia da tese como uma árvore de esboços que venham gerar outras coisas.

Um dia tardio

O artigo que era para ter escrito sobre White e Ginzburg:

Em 1992, Hayden White e Carlo Ginzburg, arqui-inimigos, participaram do congresso *The Extermination of the Jews and the Limits of Representation*, realizado na UCLA, em Los

Angeles. Ginzburg apresentou o *paper* “Just One Witness” — que depois entraria na coletânea *O fio e os rastros*, com algumas modificações e o título “*Unus testis* – O extermínio dos judeus e o princípio de realidade”. Parte da fala foi uma breve biografia intelectual de Hayden White: lendo os textos de juventude do adversário, Ginzburg procurou identificar neles influências de textos de juventude de autores do neoidealismo italiano, corrente mais tarde associada ao fascismo.

Hayden White, por sua vez, apresentou “Historical Emplotment and the Problem of Truth in Historical Representation”, recolhido em *Figural Realism*. Pareceu reelaborar o antigo ideal de *história modernista*, objeto de uma exortação que se iniciara em 1966. As anomalias, enigmas e impasses que caracterizam as discussões acerca das narrativas sobre o holocausto, afirmou ele, resultam da insuficiência do realismo tradicional diante do absurdo, do inconcebível, do indizível dos eventos modernos. Relendo Erich Auerbach uma vez mais, White agora percebia a tensão de continuidades e descontinuidades entre realismos sucessivos que formara o cerne de *Mimesis*: a antinarrativa modernista, concluiu ele, não era uma recusa ou desistência do realismo, mas, sim, a única chance de representar a modernidade (White, 1999, p. 41). Os últimos minutos da fala, White os dedicou a citar Primo Levi, palavras finais que, impressas na página, giram em torno do vocábulo *microhistory*. Todo trabalho é uma autobiografia, escrevera Levi. Todo ofício de entretecer fatos está fadado a fracassar. O *modernist style*, para White, parecia ser a escrita da escrita e a ciência do fracasso: a trajetória mínima e incontrolável de um

In fact, I do not think that the Holocaust, Final Solution, Shoah, Churban, or German genocide of the Jews is any more unrepresentable than any other event in human history. It is only that its representation, whether in history or in fiction, requires the kind of style, the modernist style, that was developed in order to represent the kind of experiences which social modernism made possible, the kind of style met with in any number of modernist writers but of which Primo Levi must be invoked as an example.

In *Il Sistema periodico* (The Periodic Table), Levi begins the chapter entitled “Carbon” thus:

The reader, at this point, will have realized for some time now that this is not a chemical treatise: my presumption does not reach so far — “ma voix est faible, et même un peu profane.” Nor is it an autobiography, save in the partial and symbolic limits in which every piece of writing is autobiographical, indeed every human work; but it is in some fashion a history.

It is—or would have liked to be—a microhistory, the history of a trade and its defects, victories, and miseries, such as everyone wants to tell when he feels close to concluding the arc of his career and art ceases to be long.

Levi goes on to tell the story of a particular atom of carbon which becomes an allegory (what he calls “this completely arbitrary story” that is “nonetheless true”). “I will tell just one more story,” he says, “the most secret, and I will tell it with the humility and restraint of him who knows from the start that this theme is desperate, the means feeble, and the trade of clothing facts in words is bound by its very nature to fail.” The story he tells is of how an atom of carbon which turns up in a glass of milk which he, Levi, drinks, migrates into a cell in his own brain — “the brain of me who is writing, and [how] the cell in question, and within it the atom in question, is in charge of my writing, in a gigantic minuscule game which nobody has yet described.” This game he then proceeds to describe in the following terms: “It is that which at this instant, issuing out of a labyrinthine tangle of yeses and nos, makes my hand run along a certain path on a paper, mark it with these volutes that are signs: a double snap, up and down, between two levels of energy, guides this hand of mine to impress on this paper this dot, here, this one.”²⁰

todo
gesto
autóbio

fracasso
sabido

Abolida
cora
do
escrita

átomo de acaso que chega a quem escreve e decide, entre inúmeras possibilidades, a próxima cena, o próximo caminho, aquele artigo não, este sim, esta palavra sim, esta outra não.

27 de novembro de 2013

Reunião de ORSC. Sebald, *Austerlitz*, 2001.

“” Com uma leve mudança de tom, seria um livro-reportagem, um estudo sociológico, uma tese. As personagens, as tramas são inventadas, claro. Mas tudo é feito para que não pareça inventado... E o que fica é esse método.

“” Parece que ele quer preservar edifícios, estações de trem, sanatórios, casas, fotografias, sobrenomes, fortalezas, espécimes, naturalistas... Sintaxe e léxico rigorosos, também fadados ao abandono e ao desaparecimento.

“” Os traços autobiográficos do narrador se encaixam na vida dos narradores dos outros livros também. Viagens da Alemanha para a Inglaterra no final dos anos 70, o tal *período difícil*... Um contínuo da obra e da vida de Sebald.

“” Mas é curioso: primeiro publicou *Vertigem*, que começa com um ensaio biográfico real. Depois, essas biografias ficcionais bem realistas e documentadas. O desenvolvimento de sua poética, digamos assim, vai do não ficcional para o ficcional. O que talvez seja mais lógico mesmo: foi o ofício de uma pesquisa verdadeira o que criou o personagem extraordinariamente factível do pesquisador autoficcional e seus objetos fictícios. As soluções narrativas surgem do embate com os objetos de estudo.

“” A história do narrador propicia os encontros com Austerlitz, mas o personagem parece muito carregado de simbolismos, apaga um pouco a impressão de biografia.

“” As frases, parágrafos, capítulos vão ficando cada vez mais longos e complexos, com vários verbos de elocução que abrem instâncias de discurso nas quais um número sempre maior de personagens narra relatos justapostos... Memórias, tempos, vozes, uma coisa dentro da outra.

“” Uma voz aninhada na voz do outro: disse um, disse outro, me disse...

“” As fotos dão concretude aos detalhes, reforçam os elementos do realismo formal, como lugar, tempo histórico, identidade de personagem. Mas há muita coisa não dita, falhas nas memórias. Não há um roteiro, um enredo fechado. É uma busca sem *telos*.

“” Difícil chamar só de ficção algo tão testemunhal e documentado. Mas o certo é que só a ficção comporta esse registro tensionado entre verdade e mentira.

“” Sebald parece constrangido à primeira pessoa, não onisciente, única possível no real. Daí vem uma possível aproximação com a historiografia. Essa convivência entre prova e hipótese, dúvida e descrição.

“” Um passado caótico e ilimitado, muitas vezes destruído.

“” *Austerlitz* tenta recuperar aquela tradição do narrador benjaminiano, que faz parte da comunidade e perpetua a passagem da história. Mesmo fora da comunidade, mesmo dentro do romance. Dá um efeito de romance tradicional em forma não tradicional.

“” A própria ideia de arquitetura, sempre presente em Sebald, remete a Benjamin: o monumento sobre a ruína.

“” O narrador é um filtro para o trauma, uma moldura para a história dos outros. Mesmo com os documentos, tem uma relação problemática com o passado: ficcionalização de uma fala posterior.

“” Detalhes da fala de Austerlitz são inverossímeis para o contemporâneo, inviabilizam o relato em terceira pessoa do narrador em primeira pessoa. Sebald só se justifica às vezes, deixando entender que anotava as conversas com Austerlitz assim que o deixava.

“” Ainda sobre esse constrangimento da não onisciência: o narrador é um ouvinte memorioso, arquivista, tem vezo de anotação. Assim justifica a verossimilhança.

“” Tem gente que consegue ler Sebald sem se perguntar sobre a realidade das imagens... Mas talvez seja a minoria.

“” Existem até pesquisadores que separam verdade e mentira em Sebald, viajando aos lugares dos enredos. Compreendo o impulso, confesso que também o tive...

“” Quando vejo as fotos, nem me pergunto se é real ou não. Só penso no narrador, no trabalho que ele teve para organizar essa narrativa, na organização do material em texto.

“” Tem esse poder de organização: ele recebe a chave da casa de Austerlitz, tem acesso a seu arquivo, até relata essa cena no livro.

“” As perguntas que fazemos são sobre a crise da representação, do realismo formal. Giram em torno do estatuto e efeito das fotos. Mas os documentos são pouco usuais, íntimos, inverificáveis.

“” É e não é real, é e não é ficção, porque os documentos sempre são falsos em qualquer romance.

“” No fundo, as fotos nos lembram de que as palavras querem se referir a uma realidade e que isso é estranho aos nossos olhos de leitores modernos.

“” Sebald é tradicional no contemporâneo, e os leitores é que queremos vê-lo como pós-moderno, é isso? Um Pierre Menard.

“” O hiper-realismo de *Austerlitz* fala à nossa sensibilidade de leitores contemporâneos, ávidos pela crise.

“” Autoficção em Sebald diferente de Roth, Coetzee: ele não é o centro, não é o tema, o objeto. É o observador, o ouvinte, o leitor, o historiador. Não brinca com a própria celebridade.

“” Beckett pede para o leitor duvidar da representação: o texto é sempre uma mentira. Sebald pede para o leitor duvidar da dúvida: e se for verdade? Há, sim, um retorno ao realismo tradicional, agora reforçado por expedientes gráficos e autoficcionalis. E isso basta para que leitor do século XXI duvide.

“” Não importa aferir real ou fictício da documentação, não importa confirmar a identidade entre narrador e escritor, não importa saber a verdade absoluta sobre sua pesquisa. Tudo isso é apenas uma outra retórica, outro realismo.

“” Justifica a realidade do relato com fotos, com a história do narrador e seus encontros com os personagens: igual aos prefácios de Defoe. Em *Austerlitz*, o narrador autoficcional faz o papel do editor dos primeiros romances da ascensão. Biografia fictícia que se apresenta como verdadeira... No século XXI, o gênero aposta mais uma vez na ambiguidade entre real e ficção.

“” Sim, biografia fictícia, mas com zonas de desconhecimento, não onisciente, como se o narrador não conhecesse nem controlasse o personagem que inventou.

“” Diário de viagem, relato memorialístico, historiografia, biografia. Sebald tenta formular todos esses gêneros para encontrar sua voz de narrador. Principalmente romance e ensaio, gêneros tradicionalmente transgressores.

“” A história narrada passa por uma amizade, relação de confiança que vai se construindo ao longo do enredo. O relato do encontro serve para mostrar a conquista da confiança e do lugar de narrador.

“” Mas muitas vezes as histórias apenas surgem para o narrador, como se os personagens

estivessem afoitos para contar, antes que fosse tarde demais... O narrador de Sebald como um museólogo.

“” O relato do encontro serve também para mostrar o aleatório dos caminhos do narrador... poderiam ser outras histórias. Daí uma problematização epistêmica da narrativa do passado.

“” O livro é o que restou de um processo de escrita fracassado.

Em seu ensaio sobre os duplos de Sebald, L. não chegara a estabelecer uma analogia direta com a história, mas, na reunião, falou bastante sobre historiador, historiografia, pesquisa em arquivo, investigação do passado. Seu artigo, ele me disse já à saída, é, na verdade, um projeto de pesquisa.

Depois

A ideia de gravar as reuniões: aninhar as vozes.

Parecia difícil fugir ao impulso primeiro: ficamos ali discutindo se as fotografias e documentos eram reais, se tinham razão os leitores e pesquisadores que tentavam apurar a veracidade do enredo. Mas a resposta mais interessante para o impasse talvez fosse sair do conteúdo e atentar à forma. De fato, quando mostrava uma imagem, Sebald aludia a esse trabalho de organização do material em texto. E isso, não cheguei a dizer, lembrava o estilo de um historiador italiano chamado Carlo Ginzburg. Havia um paralelo possível entre romance e historiografia, entre os sucessivos efeitos de real e os sucessivos métodos de provação: empréstimos e hibridismos de artifícios narrativos. Os documentos de Sebald não eram prova de verdade fora do enredo, claro, mas tornavam vívido, no texto, o embate de um pesquisador com seus objetos de estudo, a relação de um escritor, biógrafo, historiador com os vestígios e as ruínas. Era essa a estética historiadora de Sebald. E foi isso o que quis descobrir na historiografia contemporânea. Por azar, inépcia ou falta de tempo, só o encontrei no próprio Ginzburg e, talvez, em Natalie Zemon Davis.

Pouco valia se demorar sobre a possível veracidade dos documentos, porque, no fundo, esse expediente pressupunha o realismo formal: agora os narradores de Sebald lembravam os editores da ascensão do romance, aquela figura entre o real e o fictício que apenas havia descoberto manuscritos de biografias alheias, que tinha conhecido uma pessoa na estação de trem e escutado sua história, herdado seus pertences — objetos íntimos, inverificáveis

e aparentemente insignificantes que iriam para o museu do livro. Por outro lado, agora era difícil não ver que, ao vazar o paratexto para o texto inteiro e revigorá-lo em vários momentos, Sebald reelaborava o artifício dos prefácios de Defoe e de tantos outros, até de Pamuk em *O castelo branco*: a estrutura cindida entre escrito e pós-escrito se diluía um pouco a cada tanto, o narrador da biografia alheia recomeçava a escrever sob circunstâncias diversas de uma narrativa com temporalidades múltiplas, um romance escrito por dentro, contado desde a perspectiva da escritura, do bastidor da vida de escritor. A escrita como reflexão sobre a escrita. Um prefácio constante.

Sem dúvida, a ideia de narrar a pesquisa e a escrita não fora invenção nem era exclusiva de Sebald: neste recorte aleatório e ainda estreito, estava também em Coetzee, Pamuk, Naipaul, Molloy e até mesmo em Volpi e Padilla, embora mais simples. Talvez fosse comum a uma autoficção certa e, antes disso, a toda uma linhagem contemporânea que parecia ligada à crise, e, por essa via, a Beckett — ao Beckett lido a partir de Adorno. Na verdade, talvez remontasse a Proust, à narrativa de um eu narrador.

Assim, fica mais firme aquela velha hipótese, feita por uma vontade retrospectiva e arbitrária, claro, de que uma das trajetórias que o romance percorrera ia da experiência do leitor para a experiência do escritor. O realismo formal de Watt dizia que uma nova verossimilhança surgira da impressão de que personagens e leitores compartilhavam um mesmo mundo, concreto no tempo e no espaço, descrito em minúcia e relatado a partir de um protagonista que insinuava uma vida real. Já esta última nova verossimilhança vem da sugestão de que personagens e leitores partilham do mundo da escrita do escritor. Mais que o narrado, verossímil é o narrar.

Quando desvela seu lugar e o processo narrativo, o narrador rompe com uma forma de realismo — e de epistemologia — para criar outra. E tudo isso é apenas uma outra retórica, outro realismo. Mais próximos à nossa sensibilidade crítica.

Um outro desdobramento, que por certo já foi explorado muito antes e por muitos outros e que, mesmo assim, a discrição ou a prudência me impedem de escrever: a mimese do cotidiano, a forma biográfica, a experiência urbana, as novas percepções do real, os personagens a espelhar a vida nada aventureira do leitor, os arcos narrativos realistas demais, ilegíveis em um primeiro momento e ultrapassados pouco depois. Entre a epopeia antiga e as narrativas modernas, abertas, fortemente fortuitas e cada vez mais intrincadas na representação da realidade, o romance passou por uma lenta composição e decomposição de um estilo afeito a predicados como analítico, impessoal, onisciente e objetivo. Erich Auerbach lera tais qualidades na mão isenta e ordenadora de Flaubert. Franco Moretti as estendeu ao sério século XIX. A crítica hoje chama tudo isso de

romance tradicional. No ORSC, sempre concordamos quando, em algum momento das reuniões, J. diz que esse romance clássico talvez tenha desfrutado um apogeu breve mas decisivo, pois o que a circulação comercial tenta reeditar hoje é esse auge burguês — período em que, segundo Lukács, a diferença entre obras grandes e agradáveis não era tão nítida.

Uma história do romance a se escrever faria bem em admitir que esse estilo clássico talvez seja um tipo ideal inexistente, realizado com muito mais afino e efetividade no romance contemporâneo neotradicional do que no século XIX. Apesar disso, por causa disso, o tal desdobramento ansiado e temido se mostra promissor: Franco Moretti afirmou que a nascente historiografia oitocentista se impressionara, sobretudo, com o fato de o narrador desaparecer dentro do romance histórico. Antes dele, Hayden White dissera que o apogeu do romance burguês coincidira com a *disciplinization* do conhecimento, pautada por uma ciência positiva, infalível, imparcial. Das mais variadas maneiras, Woolf, Auerbach, Beckett, Adorno, Watt, McKeon, Coetzee indicaram que diversos modernismos foram desmontando esse romance do apogeu — breve e, ao mesmo tempo, incansavelmente perpetuado pela indústria cultural. Em paralelo, as exortações de White e as tentativas de Bloch, Ginzburg, Davis apontaram para o desejo de desmonte do método positivista na historiografia. É bem provável que coisas parecidas tenham acontecido nas outras ciências humanas. Mas o tradicional se perpetua no texto acadêmico.

É a partir disso que se desdobra, enfim, a hipótese dificilmente demonstrável: em um mundo onde coabitam muitas formas de representar os tempos, entre prateleiras abarrotadas de narrativas díspares e contemporâneas, o gênero tese parece se escrever sobre uma permanência análoga à do romance neotradicional, ainda partícipe daquela retórica da *disciplinization* do século XIX, época em que, não por acaso, o romance viveu seu auge, com um pacto de leitura forte o suficiente para o narrador desaparecer do enredo e enxergar o texto e o mundo de fora, como uma instância suprema e diretriz que apenas comunica seu conhecimento objetivo da verdade. Talvez pelo rigor dos rituais da instituição, talvez pela supremacia com que as ciências duras determinam o estilo de editais, ofícios, relatórios e periódicos, a escrita acadêmica se vê presa a uma concepção de saber disciplinado, constrangida a uma voz analítica, impessoal, onisciente e objetiva que recorta um pedaço da realidade e o representa com transparência e segurança. Mais curioso ainda é que a escrita acadêmica cativa uma figuração de tempo unívoca, decidida e excessivamente linear — figuração, em uma palavra, lendária, em que o pesquisador permanece jovem e o mesmo, seja qual for tempo efetivo a decorrer entre o começo e o ponto final.

É claro que soa muito ingênuo supor que o gênero tese nunca tenha vivido crises e exortações. Mas talvez valha perguntar por que seu pacto de leitura continua forte o suficiente para prescindir

de questionamentos sobre sua forma de representação da realidade — por onde deve começar uma crítica radical da linguagem acadêmica de que, por ora, só temos algumas referências — por que são raros os exemplos de um *let us imagine* e os convites a outro tipo de leitura, de convenção, de festa — por que entre as prateleiras abarrotadas da biblioteca-museu não se destaca uma poética acadêmica que tolere *the obscure, the fragmentary, the failure*, em que o pesquisador reapareça em um paratexto constante para dizer a quem o lê: *Your help is invoked in a good cause*.

29 de novembro de 2013

Retorno ao grupo de estudos dos orientandos de M. com a reunião sobre um texto de Sigmund Freud, “História de uma neurose infantil: o homem dos lobos”, 1914-1918. Freud, leitura desejada há anos, desde a primeira tentativa de compreender os artigos de *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história* em que Ginzburg o escolhera como precursor e referência do paradigma indiciário. Impossível finalmente encontrá-lo sem lhe impor traços de uma escrita que torna itinerários, hipóteses e incertezas parte da narração, que adota como método tanto a decifração quanto a narrativa da decifração, tanto análises quanto páginas em que a narrativa progride. Na verdade, tudo na leitura começa a remeter à história: por se tratar de uma neurose infantil, o caso do homem dos lobos — como na *microstoria* — é um documento excepcional, de alto interesse teórico, pois permite a Freud revolver camadas de passados com um relato que lembra a análise do adulto que relembra a infância que remonta às cenas primárias — um processo investigativo que, a princípio, visa compreender como as distorções, reconstruções, fantasias e lembranças encobridoras substituem a “verdade histórica”. A todas essas camadas de passados vividos e reconstituídos se sobrepõe o presente da escrita, o cenário da polêmica na qual Freud tenta afirmar sua ciência nascente contra os “adversários” da psicanálise. Para tanto, ele dita o ritmo da narração do caso, toma a psicanálise como objeto e discute com Jung e Adler a real “significação do fator infantil” na gênese das neuroses. É aí que a todas essas camadas pretéritas e presentes sobrevém uma outra, mais interessante, uma espécie de futuro da escrita: o texto redigido em 1914 ganha alguns acréscimos em 1917 e outros em 1918, pouco antes de ser publicado, adendos que transformam a ideia de cena primária e que Freud e a edição brasileira preservam entre colchetes, no meio do texto. Assim, o caso do homem dos lobos constrói minuciosamente uma argumentação que, anos depois, será revista, atenuada, desconstruída, aceita como algo limitado e provisório. Ruína e reforma, tudo em uma obra só. Quando se depara com um impasse no caminho na ontogênese, Freud procura passagem pela filogênese. Quando

Foto Tese
Prologo Pesquisa
Suspense

Posso imaginar que agora me expus a graves suspeitas por parte do leitor. Se esses argumentos em favor de uma tal concepção da “cena primária” estavam à minha disposição, como pude assumir a responsabilidade de defender primeiro uma outra, que parecia tão absurda? Ou eu teria feito essas novas observações, que me obrigaram a modificar minha concepção inicial, no intervalo entre a primeira redação da história clínica e este acréscimo, e por algum motivo não quis confessá-lo? Mas confesso, em troca, uma outra coisa: que desta vez pretendo encerrar a discussão sobre o valor de realidade da cena primária com um non liquet.^{*} Este caso clínico não chegou ao fim; mais adiante emergirá um fator que deve perturbar a certeza que acreditamos desfrutar neste momento. Então restará somente remeter o leitor às passagens de minhas *Conferências* em que tratei o problema das fantasias ou cenas primordiais.]

enxerga uma possibilidade, diz ao leitor: *let us imagine* e “se junte a mim na decisão de crer provisoriamente na realidade desta cena”. Ao ver um beco sem saída, reconhece: “Não ousou tomar uma decisão neste ponto. Devo dizer que já tenho em alta conta a psicanálise por haver chegado a colocar essas questões”. Mais do que a

mimese do pensamento do psicanalista a cada passo da decifração, o relato traz para dentro do texto a vivência contínua do Freud autor que, ano após ano, repensa sua teoria. Entre a vontade e o rigor, o começo e o ponto final, as “convicções prévias” e a emersão de novos materiais até então “cuidadosamente ocultos”, Freud defende esse seu método, sua “arte expositiva”, mesmo diante dos perigos e impedimentos. Um dizer apesar de tudo: “É preferível mostrar, de maneira ousada, que não nos deixamos deter pela consciência de nossas inferioridades”.

Ao mesmo tempo... as pausas, digressões, avanços e suspenses no ritmo da narrativa relembram ainda a mão que amarra fios e administra segredos, um romance policial resolvido, uma ficção cujo arco de enredo, dickensiano, exclui o aleatório: “É sempre uma lei rigorosa da interpretação dos sonhos que cada detalhe tenha uma explicação”, diz Freud. Seu rigor metodológico é também uma vontade de reconstituir o passado tal como se deu, é ainda um desejo obsessivo pela explicação totalizante, irrefutável — hoje inverossímil. Descrever, explicar, tipificar o íntimo e inconsciente do menino dos lobos parecia ter algo dos arrebatamentos de Septimus, o personagem suicida Virginia Woolf: *he knew all their thoughts, he knew everything, he knew the meaning of the world*.

Não estava muito claro, mas era mais ou menos isso que tinha preparado para a reunião do grupo de M.: o mecanismo enunciativo de Freud e a possibilidade de uma tese com narrador-decifrador, de uma outra retórica para o gênero acadêmico — e de meu desejo obsessivo querer encaixar tudo na tese, claro.

“” as reconstituições remontam à cena primária, quando o paciente tinha um ano, seis meses de idade...

“” a cena primária é só uma ferramenta analítica...

“” Freud parece ciente das limitações e mediações do método, mas não admite controvérsias nem outras interpretações do mesmo material. Defende a psicanálise como eficiente, necessária, inquestionável, com pressupostos, leis, convicções...

“” ainda muito do positivismo, da necessidade de afirmar a psicanálise como ciência, defendê-la contra especulação, contra ocultismos esotéricos. Ciência da época não admitia o arbitrário...

“” Freud entre o objetivo e o subjetivo, entre a imposição do analista e a espontaneidade do paciente. Também uma espécie de *non liquet*, não está claro, não tem solução...

“” A racionalidade vai ruindo por dentro. Freud é o início do fim: tenta incorporar o erro, o aleatório, o instintivo, o inconsciente, mas o gesto normativo se impõe...

“” o precoce e o tardio parecem embaraços para as cronologias e esquematizações...

“” várias histórias dentro do relato da análise, todas significativas, mesmo que fantasiosas...

“” Freud como personagem narrador...

“” a psicanálise como um romance de personagens aristocráticos...

“” Ricardo Piglia diz que a psicanálise democratiza a tragédia, conta a tragédia de indivíduos comuns...

“” Em *Formas breves*, Piglia diz que a crítica é a forma moderna da autobiografia e que a pessoa escreve sua vida quando acha que escreve suas leituras...

Com M., já à saída. A semelhança entre o texto de Freud e *Investigando Piero*. Mas, no livro de Ginzburg, os adendos não vêm entre colchetes e, sim, como ensaios sucessivos, acrescentados ao fim do volume, artigos que, com o passar dos anos, vão negando uns aos outros. Ambas as escritas parecem desorganizadas quanto às suas conclusões e, por isso mesmo, mais rigorosas quanto ao seu método autocrítico. Um realismo, uma retórica que se espelha na ficção contemporânea.

A preocupação com os tempos da escrita e as revisões na tese. O tempo homogêneo da forma acadêmica pode parecer fictício. Mas também será fictício apresentar a primeira parte como se fosse exatamente o relatório de qualificação, como se não houvesse mudanças, acréscimos,

arredondamentos no texto. Notas, adendos, colchetes, correções: toda escrita, disse M., tem revisão. O que sua tese finge não ter é descarte.

Há que se pensar também na escrita do diário, no problema de finalizar uma tese que se quer aberta, que não quer ter fim. Quando terminar o prazo, termina o diário e a tese, disse. Tem um romance chamado *Between the Acts*, o último de Woolf, parece que acaba quando começa a peça que vai sendo montada ao longo do enredo. Só queria ter mais tempo para juntar mais coisa. Talvez pudesse pedir mais prazo para ler e escrever sobre esse livro em alguma entrada do diário. Será uma das últimas leituras, prometi.

Ano novo

Ela diz que é assim mesmo, que sempre sonhamos ler e escrever em outro tempo, onde tudo for menos corrido, sonhamos outra casa. Mas a vida de verdade é assim mesmo: o tempo nunca chega.

Um pouco por dia, começo a ler *Em busca do tempo perdido*, que deve ser tema de ORSC no segundo semestre. Agora, Manuel Alberca, *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*, 2007, tema deste semestre no ORSC. Mais centrado na crise do sujeito moderno do que na crise da representação. No contemporâneo, diz Alberca, vivemos a supremacia do privado sobre o público, apagam-se as barreiras entre duplos opostos: interior/exterior,

ficção/real, normal/anormal.

A autoficção é a soma desse neonarcisismo com a crítica pós-moderna à autobiografia: ao desafiar normas sociais, o artista representa o máximo da

aspiração burguesa de vida única e extraordinária, digna de biografia. Herói rebelde, ele faz de sua vida uma obra de arte e nisso ganha valor mercantil. O fenômeno editorial e cultural da autoficção se funda tanto na rebeldia do narrador contra os pactos de leitura quanto no interesse do leitor pela investigação biográfica acerca do escritor. Depois de tentar algumas definições, Alberca analisa possíveis precursores antigos e reflete sobre a novidade do gênero autoficcional. De passagem, redefine: na verdade, a autoficção é o correlato literário do eterno desejo de se viver outra vida. A partir daí, Alberca se aproxima dos objetos, desenha quadros esquemáticos e se lança à desmesurada tentativa de tipificar as *novelas en nombre propio* e esquadriñar todo o campo do pacto ambíguo: *autoficción biográfica*, *autobioficción*, *autoficción fantástica*...

No Grupo M., *La folie du jour*, texto que Maurice Blanchot publicou em 1973

e que C. traduziu para nós. Um texto que recomeça seguidas vezes, como se respondesse a perguntas ou fosse se lembrando das coisas. Depois de uma página, quem narra diz: “Poderia descrever minhas provações?”. A partir daí o relato fica mais metafórico, imagético, incompreensível, parece girar em torno de um acontecimento especial, verdadeiro: “Esta curta

cena me levou ao delírio. Sem dúvida, eu não podia explicá-la completamente e ao mesmo tempo tinha certeza: eu havia abarcado o instante a partir do qual, tendo se deparado com um evento verdadeiro, o dia se adiantaria até seu fim. Aí vem ele, eu me dizia, o fim vem, algo acontece, o fim começa”. O texto talvez se queira mesmo louco: sugere ser narrado por um homem sábio, um homem de letras, que, depois de contar em fragmentos passagens de sua vida, revela estar doente, internado, diante de médicos que lhe exigem, precisamente, uma confissão, um relato. Eles entram em seu quarto, dizem que tudo aquilo lhes pertence, avançam até seu pensamento e também o tomam, advertem que ele não pode se esconder nem guardar silêncio, pois tudo será descoberto. Acham que o escritor é sempre capaz de contar os acontecimentos de que se lembra. Querem, sobretudo, glorificá-lo. “Tive que reconhecer que fui incapaz de formar um relato/narrativa com esses eventos. Eu havia perdido o senso da história, isso acontece em muitas doenças. Mas esta explicação os tornava ainda mais exigentes.” Eles, os exigentes, o médico e o policial que insistiam em dar à conversa um caráter de “interrogatório autoritário” — eles, o detetive e o psicanalista, o inquisidor e o historiador, o antropólogo e o crítico literário — eles, movidos por uma razão que quer arrancar um relato à realidade, contar o segredo que precisa ser revelado. “Um relato?”, o texto resiste e se encerra, “Não, nenhum relato, nunca mais.”

Era difícil, ali, na reunião do grupo de estudos, resistir ao impulso, à perversidade, de arrancar um sentido ao texto de Blanchot — um sentido ao qual a escrita da loucura do dia tentara escapar. Era difícil não lê-lo a partir de paralelos: de um lado, a literatura como loucura, como discurso posto à margem da lei e da razão, com possibilidade de dizer tudo e capacidade de

fazer nada, cuja palavra não se leva a sério e não tem efeito; do outro lado, a crítica como voz racional da vontade ordenadora, como texto que julga e interroga, que abarca, descreve, tipifica, domina, reduz, neutraliza. Abrimos o quarto de Blanchot e lhe falamos: tudo isso nos pertence. Vivemos algo dos arrebatamentos do personagem suicida que pensa saber *all their thoughts, everything, the meaning of the world*.

Primeiro

Proust, *No caminho de Swann*, 1913. Na cronologia que abre os paratextos da edição brasileira, os projetos abandonados: *Jean Santeuil*, um romance, e *Contre Sainte-Beuve*, um misto de narrativa e crítica literária que se encerraria com o diálogo fictício do autor com sua mãe. Em 1909 a obra cresce e, aos 38 anos, Proust transforma o antigo projeto de ensaio narrativo no esboço de dois romances: *O tempo perdido* e *O tempo reencontrado*. Quatro anos depois, publica *No caminho de Swann*, que agora seria o primeiro de três volumes. O romance dobra de extensão durante a guerra. *À sombra das raparigas em flor* sai em 1919. A partir de 1922 os livros são póstumos. Só cinco anos mais tarde o irmão e um editor conseguirão dar forma aos manuscritos do último dos sete volumes, *O tempo redescoberto*.

O tempo moroso do hábito, a memória do corpo que lembra os quartos de dormir. Depois de apenas cinquenta das milhares de páginas por ler, a ansiada passagem da *madeleine* com chá, memória involuntária que traz de volta toda a infância do menino que será o narrador do livro em mãos. Ele faz a obra inteira se

I

10/10/2014

Ela acordou assustada e procura me acordar

Durante muito tempo, costumava deitar-me cedo. Às vezes, mal apagava a vela, meus olhos se fechavam tão depressa que eu nem tinha tempo de pensar: “Adormeço”. E, meia hora depois, despertava-me a ideia de que já era tempo de procurar dormir; queria largar o volume que imaginava ter ainda nas mãos e soprar a vela; durante o sono, não havia cessado de refletir sobre o que acabara de ler, mas essas reflexões tinham assumido uma feição um tanto particular; parecia-me que eu era o assunto de que tratava o livro: uma igreja, um quarteto, a rivalidade entre Francisco I e Carlos V.¹ Essa crença sobrevivia alguns segundos ao despertar; não chocava minha razão, mas pairava-me como um véu sobre os olhos, impedindo-os de ver que a luz já não estava acesa.

desdobrar de uma circunstância cotidiana. E recorda tudo o que viu quando criança, reescreve os diálogos dos adultos, os cheiros de Combray. *Tudo isso que toma forma e solidez, saiu, cidade e jardins, de minha taça de chá*. Sonha com o nome Guermantes. Tenta escrever ainda jovem. Lembra o passado e a memória íntima dos outros. Narra o amor de Charles Swann, de sofisticada vida mundana, colecionador de livros e gravuras. Nas repetições de cenas e de sentimentos, nos paralelos de uma geração para outra, conta seu amor por Gilberte Swann:

revive os dias em que tinha esperança de reviravoltas romanescas e imaginava o futuro que pretendia viver. Mas o futuro que projeta na realidade nunca acontece.

No posfácio, Jeanne Marie Gagnebin diz que Proust reabilita o acaso e a distração na busca pela verdade, pois o que nos explica é o acolhimento ao marginal, à incerteza e àquilo que nos escapa.

11 de maio de 1933 – 2 de fevereiro de 2014

Na redação em pleno domingo, ela logo escreve para falar da notícia sobre a morte de Eduardo Coutinho. *Cabra marcado para morrer*: ficção que virou documentário sobre a filmagem. Toda uma tradição do cinema metanarrativo.

Leio a tese de G. e penso no que lhe dizer na próxima reunião do Grupo M.

Tive de ler sua tese correndo, sem a merecida atenção, infelizmente. Mas aprendi muito, seu trabalho me ajudou muito. Só não sei se agora posso ajudá-la a se preparar para sua defesa de verdade, diante da banca. Você me fez pensar em várias coisas. E talvez seja este o gesto mais generoso, ético, de sua tese: dar a pensar. Em vez dos pormenores de uma análise específica, de um recorte e propósitos específicos, você dedica ao leitor infinitas dúvidas, possibilidades, porque, ao falar de si mesma, está falando sobre o outro, sobre o estudioso, o crítico, o autor de uma futura tese. Logo na primeira página, bem impressionante, vertiginosa, você começa: *Dois anos depois do início desta pesquisa de doutorado, vejo-me diante da necessidade de apresentar alguns resultados do meu trabalho. Resultados que justifiquem minha bolsa CNPq e, principalmente, a leitura e discussão deste texto pelos professores da banca de qualificação. Resultados que justifiquem também a orientação do Prof...* Linhas abaixo, fica clara a aposta em trazer para a academia uma reflexão sobre o mundo com outra forma: *Agora, olhando para minhas ideias mal tornadas letras, sinto que seria mais honesta se optasse por escrever um romance, um romance autobiográfico evidentemente, do que um texto de caráter “científico”.* Pouco depois, você dá a chave para o próprio método, parece pedir uma leitura certa, o que é sempre um problema quando se trata de romper convenções de qualquer gênero: *Digo isso porque o texto que entrego a mim parece bastante disforme, sem objetivos previsíveis, sem metodologia rígida, o que não deixa de ser também uma metodologia, mas sem o desejo de palavra final que costuma perseguir textos do gênero. Sinto que meu estudo guarda um desejo de processo, de contínuo, de uma deriva.* E, ainda antes de terminar a primeira página, mais um

aspecto que me parece fundamental para sua escrita: *Pensando no que disse meu Orientador, em um de nossos encontros, pode ser sim que a minha tese venha a ser sobre isso: sobre os limites ou sua dissolução na ficção e na crítica a partir da intrusão do elemento autobiográfico diluído e diluidor no texto. E digo 'pode ser sim' porque ainda não sei ao certo sobre o que versa essa tese... sinto a todo instante que a tese me escapa, que as leituras que empreendo escorrem, desviam-se e mesclam meu corpus a meu corpo.* Enfim, tudo isso nos primeiros parágrafos: o autobiográfico, o romance, a enunciação, o imprevisto, os projetos de leitura e escrita, as temporalidades diversas, a presença corpórea que vai se confundir com o *corpus*. Não sei se posso lhe dizer quanto tudo isso me fala de perto. E é claro que tem muito mais. O questionamento do gênero tese logo se desdobra na dúvida quanto ao gesto de classificar, periodizar. Quando analisa o narrador contemporâneo frente ao narrador balzaquiano, sujeito da autoridade, você diz: *É possível que tudo não passe de ilusão, ou seja, meu olhar enxerga o que está no passado como sólido e considera líquido o que está muito próximo.* Acho que isso expressa bem o constrangimento da crítica literária que tenta fugir aos esquematismos, que se pergunta quando, afinal, começa o contemporâneo. *Não é possível abarcar a realidade com objetividade e, nesse novo contexto, ao narrador cabe apenas expor a sua visão precária, frágil e fragmentária do real. Nessa perspectiva, o objeto narrado passa a ser construído de dentro para fora, não que antes não o fosse, porém agora isso fica evidente.* Parece que a saída é sempre esse “mais evidente”, “mais nítido”, “cristalizado”, “solidificado”, você poderia dizer. Acho que a historiografia pode ajudar. Mas o interessante é que o impasse da cronologia na crítica aparece como impasse da escrita na tese, estranhamento do tempo na tese: *Relendo o que escrevi até aqui, não tenho certeza se consegui realizar o meu objetivo... Estou mais à deriva do que quando comecei... Nas minhas experiências com pesquisas acadêmicas anteriores, nunca me ocorreram grandes surpresas, além dos pequenos prazeres que acompanham o processo de escritura. Havia uma hipótese para minha pergunta... uma hipótese construída como afirmação da pergunta feita no projeto, então eu tinha um ponto de partida e um ponto de chegada previsto.* É a partir disso que você explora a ideia de introdução, de tese como estrutura ficcional, tudo com essa imagem bonita de que começar o texto é quebrar o silêncio, convidar, receber um hóspede: *Fiquei horas olhando para este papel pensando sobre como começar a escrever a introdução... Trata-se de uma espécie de hall desde onde caberá ao leitor a decisão por adentrar ou não no espaço da pesquisa. Se bem que, antes dele, há outros pequenos textos ritualísticos — capa, dedicatória, agradecimento, epígrafe, resumo, sumário —, mas todos preparam o caminho para chegar até a introdução, que é onde efetivamente o trabalho finge que começa, uma vez que já começou há muito tempo.* A introdução, você diz, é esse texto posterior que *ficcionaliza uma estrutura segura, na qual, muitas vezes, se busca*

controlar a leitura que virá. O que você parece sugerir, corrija-me, por favor, é a diluição dessa estrutura pela narrativa (assumidamente ficcional) de um processo aberto e imprevisível, que não admite dizer sim a um projeto antigo nem inventar uma pergunta primeira para a qual se sabe a resposta. Acho que essa chave de leitura aparece em uma das tantas introduções que você reescreve, lá na página 141: *Agora fica mais fácil compreender o que se passou e se passa com o título desta versão final:* Como se pelos dedos escorresse... Uma tese. *Ele fala do devir de um processo de diluição que acabou incidindo sobre a própria forma da tese, que, em algum momento, abandona (o sentido desse abandono será explicado no decorrer) seu corpus inicial (que continuará presente seja espectralmente, seja como detrito, acompanhando as reflexões) para refletir sobre si mesma, tentando não se diluir, mas, na medida do possível, corroer alguns pilares de sua própria estrutura.* Me deu a impressão de que você procura a justa medida desse diluir: de um lado, o compromisso pessoal e institucional com o *Orientador*, com os professores, com o CNPq e, claro, com os leitores; do outro, a vontade de ser miscível com esse *corpus* líquido, contemporâneo, a vontade de falar que a argumentação tradicional é fingida porque sempre há uma conversa, um filme, um *insight*, um sonho, um esquecimento. Daí a denúncia à tese enquanto *produto no competitivo mercado do saber institucional*, denúncia à pesquisa enquanto simples repetição que visa ao título e às *linhas de currículo Lattes*, “*produtos*” exigidos no mercado de trabalho, sem qualquer motivação ética de fato, o que, por certo, é *potencializado pela forma (fôrma) dos textos acadêmicos que primam pela impessoalidade e a terceirização da pessoa que fala, distanciamento permissivo para um dizer transparente.* Uma coisa que me intriga nos textos acadêmicos é a naturalidade com que se interrompe a leitura para dizer: “Segundo o autor tal, especialista no assunto...”. Trata-se, é claro, de um artifício narrativo para tomar essa autoridade de empréstimo para o texto, faz parte da estratégia de defesa. Mas lembra o surgimento de um personagem no enredo ruim, o mordomo que aparece só para ser culpado do crime: a argumentação acadêmica como a mão ordenadora que monta coincidências cerradas. Então, para fugir a esse dizer transparente, instituído, a narradora da sua tese conta o que teve de passar para descobrir a própria escrita, uma escrita mais próxima à vida, *romance autobiográfico evidentemente*, porque esse acontecimento — que é uma revelação, uma revolta, algo que lembra romances de formação — só poderia ter acontecido à sua pesquisa, por suas leituras e seu orientador. Daí a necessidade de dizer o encontro e o abandono dos objetos, a necessidade das ruínas, desse narrar o processo que conta, na verdade, a história do desejo pela tese: *É impossível que as coisas que estou lendo não me direcionem a outras coisas que não são as mesmas que inauguraram essas leituras. É impossível — pelo menos para mim — sustentar, em vista de tudo que venho lendo e vivendo, o mesmo desejo pelos meus objetos.* Desejo de fazer, de não mais fazer, de vê-la feita. E, no fim, a tese está feita, apesar de tudo. Nas últimas

páginas, quem narra diz: *Quando o texto passou pela revisão, a corretora o considerou autodepreciativo. Incomodavam-na minhas referências às lacunas, às dificuldades, à insistência no não saber, e por isso questionava às margens: “o que você quer? Se defender, humilhar, fragilizar ou proteger?”. Noutra leitura, um amigo também foi resistente à “exposição desnecessária”, cuja impressão oscilava entre desejo de piedade e prepotência. Tentei explicar-lhes que tudo poderia ser dito de outro modo, mas quando disseram “então faça”, respondi “não quero”. Fiquei pensando se também não é uma forma de defesa essa sua outra tese, outra retórica. O embate acadêmico, cujo clímax você viverá daqui a uns dias, contra a banca, pressupõe posicionamentos rígidos, defendidos com uma tese que se quer sólida, bem fundamentada, que pare de pé, que seja monolítica, indestrutível. Mas a escrita proposta aqui, de afirmações e fronteiras maleáveis, escorregadias, tem um outro tipo de indestrutibilidade: não dá para destruir o que escorre e escapa. Além disso, hesitar, reescrever, expor críticas antecipadas também é um jeito de se defender, pautar as perguntas da banca, *controlar a leitura que virá*. Uma defesa líquida, talvez, que transborda o limite do gênero e inunda o território inimigo. Mas me pergunto também se é justo com sua tese lê-la assim, se não seria uma violência recortá-la em poucas frases e distorcer e calar tudo o que você disse, aquilo que minha prosa não tem como dizer. *Em dado momento, ainda na primeira parte da tese, tudo o que eu pensava deixou de fazer sentido, tudo em que ainda acreditava desmoronou, inclusive e especialmente a literatura. A sensação era a de, de repente, ter desaprendido tudo o que sabia.* Acho que é isso. A dúvida mais ética que você dedica ao leitor. O que queremos quando fazemos crítica, quando lemos e interpretamos e citamos e reduzimos os textos dos outros? O que fazemos aqui? Você me diga. Também já não sei o que estou fazendo.*

Até 16 fevereiro

No último minuto, envio o texto para a chamada de artigos de um dossiê cujo tema é “a volta do autor”. Com a lembrança da leitura de Freud, a ideia era escrever sobre o retorno da primeira pessoa como vivência concreta de uma figura individualizada, corpórea — mais do que uma voz subjetiva, uma presença pessoal. Na verdade, trata-se de um teste para a tese: o artigo analisa alguns livros de Coetzee, Sebald e Ginzburg. E está escrito na forma de diário.

Em uma entrada

O livro *Investigando Piero*, do historiador Carlo Ginzburg, é um todo constituído por textos diversos: original publicado em 1981 e reimpresso algumas vezes nos anos 80, relançado mais

de uma década depois com novo prefácio e aparato ilustrativo, posteriormente acrescido de quatro apêndices que reiteram, corrigem e por fim refutam, com objeções alheias e do próprio autor, as conclusões do passado — do início do livro. Tudo isso faz parte do volume que se consolidou em 2001 e se traduziu para o português em 2010. Uma obra só.

No decorrer das páginas, Ginzburg analisa o *Batismo de Cristo*, a *Flagelação* e o ciclo de Arezzo, algumas das principais obras de Piero della Francesca, pintor italiano do *Quattrocento*. Seu intuito é propor uma nova datação das pinturas, objeto de uma longa celeuma na história da arte. Para datá-las, Ginzburg se vale de um método que segue a trilha de pistas estilísticas e extraestilísticas (texto e paratexto), transitando por uma ampla variedade de documentos, em duas frentes: a iconografia e os fatos que cercam o comissionamento das pinturas. Quando se depara com uma bifurcação, um impasse, um beco sem saída em uma das frentes, o historiador procura passagem pela outra. Nesse cruzar de suposições, certezas e incertezas, um trabalho de decifração. E, como em um conto policial, todo esse processo investigativo é contado pelo autor nas páginas do livro, pela figura de um pesquisador que está buscando respostas e fazendo perguntas.

Depois

Então, além da contiguidade, que se dá a todo momento no texto, entre argumentação de resultados e narrativa de pesquisa, há essa outra continuidade, que liga o narrador do início do livro ao do fim pela vida do historiador e sua pesquisa. Também nesse sentido o autor entra no texto, gera uma diegese de leitura e escritura.

Domingo

Nos livros em geral, notas e prefácios são espaços para agradecer, referir e relatar o momento em que terceiros fizeram críticas, sugestões. Aqui são essenciais para a narrativa da pesquisa — uma narrativa tão ou mais importante que seus resultados. Citar:

Posso me consolar pensando que uma série de conjecturas erradas me permitiu descobrir algo novo... No entanto, quando apresentei esta conferência como uma reflexão sobre um fracasso, estava falando sério. Preferiria ter discorrido sobre um sucesso. Conjecturas e refutações, ambas fazem parte da pesquisa. Espero não ter desperdiçado o tempo de vocês (GINZBURG, 2010, p. 259).

É um modo de dizer que já não lhe era aceitável afirmar, fingir que suas conclusões tinham sido sempre aquelas — previsíveis, estáticas, primeiras e últimas, iguais a si mesmas do início ao fim do livro e de sua trajetória de pesquisa. Também é um modo de dizer que já não é suficiente relegar tudo aos paratextos. E que, se já não parece possível aspirar à objetividade absoluta da interpretação, à transparência total do texto onisciente, talvez seja necessário expor

os descaminhos e acasos que deram naquela interpretação subjetiva, provisória, precária, autobiográfica.

Quarta

Muita gente participa da pesquisa, da escrita. Muita gente muito antes. A pesquisa começa muito antes e se estende para muito além do recorte imposto pelo projeto — projeto de um romance, de um livro de história, de um doutorado. A introdução começa muito depois da pesquisa, mas finge que inaugura a tese — do mesmo modo como um romance não se escreve do começo para o fim. De alguma forma, o autor, qualquer autor, precisa conformar os imprevistos da escrita — da sua vida — a um gênero.

Domingo

São momentos de uma trajetória. Primeiro a argumentação, depois a crítica e a descoberta do erro, depois novas possibilidades abertas sobre o que fica da construção e desconstrução do texto — aludindo sempre à vinda de argumentos e contra-argumentos futuros. A obra final, solidificada e traduzida, traz tudo: a primeira parte é a ruína necessária da segunda. Uma obra só.

Antes de dormir

Ela vem falar de uma série de televisão por que passou meio sem querer: a atriz e o ator leem o roteiro junto com o diretor, sentados à mesa, no meio de um galpão que parece um *set* de filmagem. Depois as falas lidas se repetem no filme de verdade, vividas pelo casal da trama, encenadas pelo mundo. E assim vai. O que a gente vê junto com a história são os ensaios, as pequenas variações no texto e na interpretação, conversas sobre o processo que vai construindo os personagens e a série. Mas é claro, ela diz, se você pensar um pouco, vai ver que os atores estão atuando também nas cenas dos bastidores.

Lemos a tese de G. na reunião do Grupo dos orientandos de M.

... certeza da incerteza como único caminho...

... a pessoa gramatical talvez seja irrelevante. A terceira pessoa também pode ser íntima, subjetiva. E a primeira não significa verdade, é apenas uma outra construção verbal...

... “I don’t want to but I will”, uma tese de geografia escrita como diário de pesquisa...

... Osman Lins e *A rainha dos cárceres da Grécia*. Uma amiga deixou seu livro inconcluso, o autor escreve um diário da amizade...

... na autobiografia, a verdade pessoal, inexprimível, vira verossimilhança e vai ser lida e julgada pelo outro...

... para escapar ao julgamento da crítica, da razão, Blanchot tenta escrever desde a loucura, recusando o relato, a narrativa. Mas, ainda assim, escreve um tipo de relato. Há formas e formas de narrativa...

... na sua tese, como na loucura do dia de Blanchot, há um acontecimento, um clarão de verdade do qual a narrativa tenta se aproximar...

... na quebra da primeira para a segunda parte, uma espécie de traição com o leitor, que ficou lendo, anotando, pensando e depois tem de ver toda a argumentação da tese ruir e enganar, talvez antecipando suas críticas...

... indício maior de que a leitura também é um processo construído aos poucos, com dúvidas, expectativas e frustrações. E de que o modo como falamos de nossas leituras, quando as transformamos em crítica, precisa levar em conta esse tempo do personagem que lê, suas ideias a cada página...

... cansaço dos anos de pesquisa, vontade de fugir do objeto e partir para outros lugares. Também a esperança de generosidade, de levantar questões várias ao leitor. Mas esse abandono do *corpus* nunca é total, porque ele retorna, está sempre ali, é um cadáver, uma ruína que ainda se impõe, estuda e explora. É o passado...

... a lei do gênero é o “sempre não pôde”. Como transgredir, como questionar, como sequer pensar a estrutura do gênero de dentro da forma do gênero?

... mas o próprio cânone crítico é heterogêneo, de teóricos e análises muito distantes entre si...

... daí o problema do uso instrumental da teoria, que, por sua vez, faz uso instrumental do *corpus* e o lê como se as obras fossem escritas para ilustrar a teoria. É a lógica matemática do *como se queria demonstrar*, que só expõe o que já se sabia desde o início, e não a lógica do descobrir e ir lendo...

... da tese tradicional para a inovadora: o desvio não será suficiente se não for contínuo, se correr o risco de se tornar uma outra convenção...

Segundo

Proust, *À sombra das raparigas em flor*, 1919. A “segunda vida” de Charles Swann, agora medíocre marido de Odette. As mudanças de expectativas e de perspectivas sobre os personagens incluem Bergotte e a Berma, escritor e atriz prediletos. A educação sentimental pela arte é ensejo para o herói escrever no romance breves ensaios: as lembranças de reflexões sobre literatura, teatro e música encaminham o enredo — e talvez reutilizem trechos de *Contre Sainte-Beuve*, projeto abandonado em que já se vislumbrara a tomada da crítica pela narrativa. Na praia de Balbec, o início da amizade com Elstir, pintor impressionista cuja técnica se reflete no romance, personagem que apresenta as raparigas em flor, das quais o herói já se vê, em um futuro próximo e projetado no passado, amigo e amante: *Imaginava-me de antemão amigo delas e a dizer-lhes: “Mas não estavam aqui naquele dia?”*. “Ah!, sim, é porque era um sábado, e nos sábados nunca vimos porque...”. Seguidas menções a um projeto, a começar uma obra, escrita sempre adiada.

Outro artigo

Até abril, escrever artigo para o dossiê sobre literatura e fotografia: em Sebald, as imagens não são prova gráfica que afirma o narrado, como seria um documento em um livro de história, mas índice que insinua o pesquisado e a necessidade de o romancista explorar as mediações entre a leitura e a escrita do livro que o leitor tem em mãos.

Primeiro encontro sobre autoficção no ORSC

... a autoficção desrespeita as regras do romance autobiográfico, que dizem: isto é só uma ficção...

... e desrespeita não só porque traz o real para dentro do ficcional, como talvez sempre tenha acontecido, mas porque leva o ficcional para a vida do autor, que se assume como personagem de si em atos performáticos...

... o *bandleader*, o astro de cinema, o palestrante. Autores performáticos fazem uma teatralização do eu...

... um livro chamado *La autoficción – reflexiones teóricas*, organizado por uma Ana Casa, se não me engano...

... Proust parece contar a história de sua vocação, do que teve de passar para escrever...

... mas, naquela coleção “Amores expressos”, uma necessidade diferente de viver para contar, como se a fabulação precisasse estar ancorada na experiência do autor para conferir veracidade, legitimidade...

... Coetzee ainda refere, mas com um outro grau de autoconsciência...

... então estamos falando de dois patamares para a autoficção: *egotrip* narcísica e metaliteratura...

... essa emanção do eu dispara fissuras e qualidades: a incerteza, o reconhecimento do mundo como interpretação subjetiva...

... o recuo para a intimidade burguesa do *withdrawing room*, como diz Ian Watt em *A ascensão do romance*, o recuo para a descrição das consciências, como diz Dorrit Cohn em *Transparent Minds*, o recuo para a vida da escrita na autoficção metaliterária...

... mas o que significa esse retorno à ascensão do romance, essa vontade renovada de dizer que o relato não é uma simples *story*?...

... a fotografia muda a ideia de arte, a realidade começa a invadir as artes plásticas, os romances...

... cinema, literatura, teatro, todos são lugares de ficção aonde vamos atrás do real...

... mas na autoficção metanarrativa o interesse pelo biográfico perde valor diante do questionamento da forma...

... o narrador refaz várias autobiografias para criticar a vontade do leitor que quer a vida real do autor...

... depois da guerra, o narrador tem de se formar na frente do leitor para poder narrar, para merecer contar uma história. Mas é um trabalho literário, não de verificação biográfica...

Em 1947, Antonin Artaud escreve *Van Gogh, o suicidado pela sociedade* e se suicida

Ficamos na sala aguardando C., que propusera o texto e demorava um pouco a chegar. Relia anotações. Para Artaud, louco não era Van Gogh, mas o mundo doente que inventara os psiquiatras. Para Artaud o pintor revelara verdades profundas e insuportáveis, fora um acontecimento a dar novo significado ao que viera e ao que viria. Até que C. chegou e por uns minutos disse coisas diversas, que indicara o texto porque lhe parecia um diálogo com a crítica e que Van Gogh fora suicidado pelos médicos, loucos e obsessivos, por essa *sociedade*

secretamente conjurada. E depois todos disseram muitas outras coisas diversas, que para Artaud Van Gogh mudara inteiramente o girassol, devolvera a liquidez ao mar e revelara uma verdade para além da verdade, coisas que anotei e deixei de anotar, coisas que se encaixavam e não se encaixavam, que entendi e não entendi, que lembro e não lembro bem, que a arte feita só de loucura seria ilegível, que Artaud se permitira reconstituir os instantes de criação de Van Gogh, que escrevera uma crítica com diálogo, diário, manifesto, confissão, biografia e fluxo de consciência, que se identificara com Van Gogh e quisera se parecer com Van Gogh, falar por ele: *O doutor Gachet não chegou a dizer a Van Gogh que estava ali para endireitar sua pintura (como ouvi o doutor Gastón Ferdière, médico-chefe do manicômio de Rodez, dizer que estava ali para endireitar minha poesia)*. E foi aí que C. falou, é isso que a crítica não faz. Não se confunde. Não se permite a semelhança com a arte. Nem a criatividade. Nem a imaginação. Nunca perde de vista quem é o sujeito e quem é o objeto. E aí alguém lamentou que G. tivesse saído mais cedo daquela reunião do grupo de estudos dos orientandos de M.

Cancelado o encontro sobre autoficção no ORSC

Deveríamos discutir *Wittgenstein's Nephew*, de Thomas Bernhard, 1982. O romance é um longo monólogo sobre o personagem Paul, homem culto, gentil, generoso e artístico, um gênio incompreendido com quem Thomas, o narrador, se compara em paralelos recorrentes. Como *Austerlitz*, o romance conta a história de uma amizade. Ao contrário do livro de Sebald, o narrador não é ouvinte atento e silencioso, mas testemunha loquaz que despeja lembranças concêntricas sobre o sobrinho do filósofo Ludwig Wittgenstein: *I want to see him clearly again with the help of these notes, these scraps of memory, which are meant to clarify and recall to mind not only the hopeless situation of my friend but also my own hopelessness at the time*. A todo momento, o relato escapa de Paul para ser sobre Thomas. Há impasses da memória, por certo. Mas pouco se reconhece do impasse formal, das questões que a autoficção teria lançado à crise do romance. Perto do fim, o narrador passa umas dez páginas relatando o episódio da entrega de um prêmio que ele próprio, Thomas Bernhard, famoso escritor e dramaturgo, teria recusado por influência de Paul. Como se o livro, narcísico, quisesse ser a palavra final sobre a polêmica que envolveu Bernhard, a imprensa austríaca, obras censuradas e processos na justiça. Mas é claro que alguém poderia dizer que, apesar desse gesto meio arrogante, apesar de termos a sensação de que o narrador quer para si todos os adjetivos com que descreve o objeto de sua narrativa, o romance ainda é um belo testemunho de Thomas sobre o amigo que o formou como artista, que o salvou tantas vezes em vida e, por fim, com a própria morte. O livro como um discurso diante da lápide do amigo, um agradecimento.

“Foi tomada uma decisão editorial sobre o artigo submetido à revista...”

Agora é preciso olhar um quadro de Van Gogh para ver um girassol verdadeiro, disse Antonin Artaud. Talvez desejasse que um dia disséssemos: é preciso ler a biografia de Artaud para entender o Van Gogh verdadeiro. O texto que ele escrevera em 1947 narrava um biógrafo a se confundir com o biografado, escapava de um para ser sobre o outro, ambos reveladores de segredos

Avaliador A:

Qual o parecer para o artigo analisado?:

Favorável

Escreva aqui a justificativa para o seu parecer.:

O artigo (ou exercício de estilo?) apresenta uma forma muito interessante: é escrito como um diário de doutorando refletindo sobre sua tese e sobre o artigo que deverá escrever para a revista. A forma emula justamente o objeto de estudo do artigo, centrado nas obras *Investigando Piero*, de Ginzburg, e *Diary of a Bad Year*, de Coetzee. Como os autores estudados, o autor do artigo propõe uma interação entre texto e paratexto, exibindo as marcas de suas hesitações: qual corpus escolher? Como descrever tal ou tal livro? O autor compõe assim uma narrativa de sua pesquisa, ao modelo de Ginzburg, sem esconder o fato de que se trata também de uma estratégia de escrita, de uma ficção, por mais que esta tente se aproximar de um realismo extremo ao quebrar a ilusão do texto fechado, concluso e coerente. A reflexão é bem construída, e, por mais que as marcas de hesitação sejam exibidas e as ideias propostas se repitam um pouco exaustivamente - afinal, o autor está justamente buscando representar as idas e vindas de sua reflexão - a impressão é de que se trata um texto concluso. A narrativa dessa pesquisa deixa entrever o processo intelectual de reflexão que leva à produção de uma tese e de um artigo, mas ainda deixa o autor a salvo dos olhares indiscretos. Por quê? A leitora-parecerista ficou curiosa, tentando pescar indícios autobiográficos - mais ficção, talvez? Mais Coetzee e menos Ginzburg, talvez? Por exemplo: o que é que o autor faz às segundas e terças? Uma recomendação de leitura: Chet Baker pensa em su arte, de Vila-Matas.

profundos, de percepções novas, de representações que iam mais além do real, de verdades insuportáveis que o mundo doente não queria ouvir e pelas quais os suicidou. Era quase natural dizer que Artaud não quisera arrancar um sentido à vida de Van Gogh — um sentido ao qual a loucura do dia de Blanchot tentaria escapar. Mas talvez não fosse muito arriscado sugerir que era justamente a desejada aparência de Artaud

com o objeto de sua escrita o que lhe permitira ir mais além da compreensão das pinturas de Van Gogh, mais além da reconstituição dos motivos e das circunstâncias, das sensações e dos pensamentos que o fizeram criar e morrer. *He knew all their thoughts.*

Em dado momento, ainda na primeira parte da tese, tudo o que pensava começou a fazer outro sentido quando me aconteceu de trazer para dentro da escrita alguns dos artifícios com que romancistas e historiadores haviam enfrentado a crise da representação. Foi daí que veio a ideia de reproduzir o caos, o descontrole, o não editado, o passo atrás da enunciação, o museu de coisas desimportantes, a íntima ponta de cigarro sob um facho de luz pública. Assim, convencida de que as mútuas exortações entre realismos e epistemologias poderiam se estender até a crítica acadêmica, a pesquisa tomava um outro objeto: ao passado dos personagens descrito pelo romancista, ao passado das pessoas descrito pelo historiador, ao passado de romancistas e historiadores descrito pela crítica, sobrevinha um outro, o passado da própria leitura e escritura da tese. Então era isso: escrita sobre uma desejada aparência com romancistas e historiadores, essa narrativa do bastidor da pesquisa era, sim, apenas uma outra retórica, outro realismo, mas, quem sabe, mais próxima à nossa sensibilidade crítica. E, agora, vinha aquela pergunta: qual é

Avaliador C:

Qual o parecer para o artigo analisado?:
Favorável

Escreva aqui a justificativa para o seu parecer.:

O texto apresenta uma tentativa de escrita acadêmica que problematize o tipo de objeto escolhido para reflexão: a autobiografia como registro ficcional e seu par na escrita da História, a microhistória de Carlo Ginzburg. Apesar do problema do isomorfismo (será que um texto acadêmico precisa mesmo mimetizar o problema que ele enfrenta?), não há perda da reflexão crítica, ainda que as lacunas que são deixadas, fruto dessa escolha por uma metodologia inacabada, lacunar, repetitiva (mimetizando o objeto mais uma vez) podem parecer como boas desculpas para uma reflexão feita pela metade. O problema maior que o artigo se põe, o que pode a escrita acadêmica frente a objetos que recusam as categorizações, acaba não sendo respondido.

o sentido do isomorfismo? Será que um texto acadêmico precisa mesmo mimetizar o problema que enfrenta? A resposta que trouxe até aqui dizia: incorporar as soluções formais dos objetos é uma aposta cognoscitiva, esperança de que outras formas e posições de narrador possam

lançar luz sobre outras leituras da realidade, como Auerbach fez com Woolf, por exemplo. Mas, agora, a essa resposta se sobrepõe mais uma camada. Septimus, Woolf, Freud, Artaud, Bernhard, crítica, historiografia, tese: se representar o outro sempre soava uma pretensão hoje inverossímil e algo perversa, querer se parecer com o outro para falar por ele, para representá-lo melhor, mais profundamente, com mais sensibilidade, agora parecia um mais além da perversidade, um mais além desse gesto meio arrogante. E parecia também louco.

Terceiro, quarto e quinto

Proust, *O caminho de Guermantes, Sodoma e Gomorra, A prisioneira*, 1920-23. Volumes escritos durante a guerra. A obra se estende para além do planejamento. Romances como museus, listas de nomes, famílias, roupas, expressões idiomáticas, hábitos elegantes. O herói adentra a alta sociedade e se desilude com a vida mundana que idealizara. Quase não se escuta sua fala nos diálogos que, ouvinte atento e memorioso, descreve. Por mais que se assuma no presente de cada instante do enredo, o narrador às vezes deixa claro que está depois do texto, diz *ainda não sabia, anos mais tarde, no prosseguimento da narrativa, muito mais adiante*. Incontáveis notas de rodapé insistem em separar fato e ficção, esclarecer quais são as personagens reais e em quem se inspiram as fictícias. Mas o realismo parece estar em outro lugar: nos relatos sucessivos, as pessoas do enredo mudam com os anos e ganham novas biografias, são vistas e revistas por vários ângulos, pelos olhos dos outros. O realismo de Proust parece estar nessa representação de vidas plenas de memórias disparadas pelo acaso, nesses episódios distantes no tempo e no espaço que o narrador recorda e quase não amarra, nessa deriva que vai trazendo para dentro do texto passagens insignificantes em sua aparência: muitos personagens, muito tempo, muita coisa, sensação de vida mesmo, de que o tempo passa e escapa. Realismo e romance: representar o tempo e fazer o leitor se sentir representado. Talvez por isso o romance conte com

tantas figuras de leitores e fale tanto da relação entre literatura e realidade: Quixote, Bovary, Frédéric, Marcel, personagens que vivem o descompasso entre as expectativas literárias e a vida de verdade — um descompasso entre real e representação que o romancista desfaz e refaz a cada obra, em contínua adoção e devotado questionamento de formas. Investigador precário, doentio, o herói proustiano é incapaz de compreender o passado e a personalidade de Albertine: por mais que a prenda em casa e exija relatos minuciosos de seu dia, nunca saberá o desacerto entre o que aconteceu e o que, paranoico, pensa ter acontecido. O que move o romance é a onisciência que agora lhe falta. Talvez por isso o herói projete, toda noite, uma nova vida sem Albertine: *Pusera-me a antecipar o tempo que ia começar no dia seguinte e que deveria durar para sempre, o tempo em que haveríamos de estar separados, dirigindo a Albertine as mesmas recomendações como se não nos fôssemos reconciliar daí a pouco*. Tempo perdido é também o futuro do pretérito que imagina e nunca realiza, a obra que nunca escreve, *o hábito, velho de tantos anos, do adiamento perpétuo*.

Para as reuniões sobre autoficção do ORSC, *A prisioneira*, página 87: *Logo que recuperava a palavra, dizia: “Meu” ou “Meu querido”, seguidos um ou outro do meu nome de batismo, o que, atribuindo ao narrador o mesmo nome que ao autor deste livro, daria: “Meu Marcel”, “Meu querido Marcel”*.

Último encontro sobre autoficção no ORSC

Lembranças dos encontros passados. Repetições. As conversas giram em torno dos mesmos pontos e só às vezes tomam tangentes promissoras. Cervantes e Defoe como editores de biografias alheias. O romance desde sempre no lugar ambíguo entre real e fictício. O breve auge do romance e de seu pacto de leitura forte e transparente. A autoficção como nova forma de realismo. Sua recusa à onisciência e à mimese da mente do outro. *Nouveau Roman* e *Oulipo* como tradições narrativas que renunciaram a invadir a intimidade dos personagens e se ativeram à descrição sensorial, contra o narrador invasivo do alto modernismo.

Depois

A grande expectativa em torno dos debates sobre o autoficcional deu lugar a certa frustração. Tento o livro organizado por Ana Casas, *La autoficción: reflexiones teóricas*, 2012. De tantos caminhos a explorar — as origens do termo nas definições do pacto autobiográfico de Lejeune,

a leitura de Doubrovsky a partir da psicanálise, as infundáveis discussões teóricas, as fronteiras entre a autobiografia e o romance, o autoconhecimento e o metadiscorso, o pacto ambíguo entre o verdadeiro e o inventado, as questões de recepção e paratexto, a relação até com a *faction* e o *New Journalism* — me apego, claro, à ideia de *autonarración* de Philippe Gasparini. Para além do sentido primeiro e

Ya he señalado cómo, desde hace mucho tiempo, la novela autobiográfica y la autobiografía literaria vienen experimentando un proceso de complejificación narrativa, en especial en lo que concierne al empleo del tiempo, el metadiscorso y la intertextualidad. Basta con releer a Proust, Joyce (*Retrato del artista adolescente*), Rilke (*Los cuadernos de Matilde Laurids Brigge*), Andréi Biéli (*Apuntes de un personaje estrafalario*), Colette (*El nacer del día*), Céline, John Fante o Henry Miller para convencerse de que la autonarración no cayó del cielo en los años setenta u ochenta, sino que poco a poco se fue desprendiendo de los modelos de la autobiografía, la novela, el diario y el ensayo con respecto de los cuales buscaba ser una síntesis original.

Koto
pós-doc

La autonarración del siglo XXI se inscribe, a mi modo de ver, en esta aspiración a una palabra singular, libre, desconectada de los circuitos político-económicos, autónoma. Frente a la conducta formateada que exige el mercado, opone una búsqueda individual, obstinada, sinuosa, insegura, interminable. En la cacofonía del falso debate público, abre espacios interiores de retrospección, reflexión, comunicación e incluso silencio.

25/06/14

relativamente fácil de que falaram Philippe Lejeune, Gérard Genette e Vincent Colonna, diz Gasparini, vale desenredar a trama de significados atribuídos à autoficção: *fictionalización del yo, espacio autobiográfico, aventura del lenguaje, narcisismo, autocomentario*. A partir disso, ele propõe o conceito de *autonarración*: texto autobiográfico e literário cujo objetivo é problematizar as relações entre a escritura e a experiência, narrativa em que o escritor usa a complexidade formal do romance para se expressar e se ver como personagem, mesmo que os fatos sejam verdadeiros. Assim, a autonarração permitiria selecionar, dentro de um amplo espaço autobiográfico, os textos que conseguem pôr em dúvida a própria validade.

Sexto

Proust, *A fugitiva*, 1925. Em todos os volumes, cisão entre a vida imaginada e a vivida depois: mesmo quando chega a viver o futuro que projetara, o herói descobre que já não é o que queria, pois vê que seu desejo mudou com o tempo e sabe que o tempo vai mudar no futuro. Como

Julian Fante - julianfante@yahoo.com> 11/07/14 ☆ ↩ ▼
para mim ▼

Achei que podia te interessar. Trecho do livro da Sandra em que ela expõe as teorias de um tal de Lennard Davis, de cuja teoria se pode depreender - creio eu - um surgimento do romance justamente pelo pacto ambivalente:

[Lennard Davis propõe] "o romance como um discurso, isto é, como parte de uma rede discursiva que inclui cartas, leis, jomais e anúncios, todos eles envolvidos com a questão de estabelecer a distinção entre fato e ficção, ou, em seus termos, de investigar a matriz *news/novel*, que ele julga serem categorias centrais na definição das origens do gênero na Inglaterra setecentista. A confusão entre a natureza factual ou ficcional a que tinham acesso os leitores do final do século XVII e início do século XVIII se coloca, na sua visão, como um problema de ordem epistemológica a ser enfrentado pelos primeiros romancistas. Nos estágios iniciais, assim, o romance se apresentaria como uma ficção factual, porque, ao negar sua ficcionalidade, fingia um conteúdo de verdade que, em última instância, produzia um sentimento de ambivalência em seus leitores. Ao longo da primeira metade do século XVIII, testemunha-se um processo de diferenciação entre narrativas factuais (*news*), que iria gerar o jornalismo e a história, e as narrativas ficcionais (*novel*), de onde surgiria o romance. Segundo Davis, essa separação seria decisiva na constituição do novo gênero e foi dessa ruptura que surgiram os romances de Defoe, Richardson e Fielding, romancistas que exploraram, cada um à sua maneira, os limites novelísticos dessa relação entre fato e ficção, encontrando formas de escrever sobre o mundo que são simultaneamente inventivas e referenciais." (p.36)

enxerga poucas provas e muitas possibilidades sobre o passado e o cotidiano de Albertine, sente falta de um narrador de romance: *Muitas vezes os romancistas fazem acreditar, num prólogo, que viajando em certo país encontraram alguém que lhes contou a vida de uma determinada pessoa. Dão a palavra a esse amigo de ocasião, e a narrativa que este lhes faz é precisamente o romance. Assim, a vida de Fabrício del Dongo foi contada a Stendhal por um cônego de Pádua. Como gostaríamos, quando amamos, isto é, quando a existência de uma outra pessoa nos parece misteriosa, de achar um narrador assim bem informado!* Mas aqui os encontros pelos quais o narrador faz acreditar que ouviu relatos de determinadas pessoas não estão num prólogo e, sim, no texto inteiro, sempre que o herói recomeça a escrever sob circunstâncias diversas de uma narrativa com temporalidades múltiplas, uma história contada desde a perspectiva da escritura, do bastidor da vida. Ao narrador proustiano só não lhe ocorre dizer que anota nem que guarda diários, cartas e objetos dos outros: parece confiar em sua memória e em seu *observation post*, posição de um narrador privilegiado — e também estranho, quase constrangedor — que testemunha cenas e diálogos por uma janela entreaberta, por uma fresta de porta, por uma

mont. A partir de certa idade, nossas recordações estão de tal modo entrecruzadas umas nas outras que a coisa em que pensamos ou o livro que lemos quase não têm importância. Pusemos algo de nós mesmos em toda parte, tudo é fecundo, tudo é perigoso, e podemos fazer descobertas igualmente preciosas tanto nos *Pensamentos* de Pascal como em um anúncio de sabonete.

The same reader

claraboia no escuro, por seu silêncio nas rodas de conversa. O que parece mover o romance são as reflexões desse herói que

hesita entre lembrar, ouvir, saber, fabular. E, ainda, seu sentimento de que jamais seria capaz de escrever e realizar seu futuro — mais uma parença desejada com Swann: *Sem dúvida, ele deveria saber, pois já vivera tanto, que essas cenas que imaginamos não se realizam nunca, por diferentes razões.*

Um roteiro para o fim

Escrevo para M. várias páginas sobre a forma como planejo entregar a tese. Na primeira parte, relembro, o tempo era passado e se expressava na narrativa da sucessão de projetos desistidos, uma procura que foi se aproximando da forma da tese que o leitor teria em mãos. Nesta segunda parte, tento me explicar, o tempo é presente: a pesquisa segue ao sabor das leituras de grupos de estudos, não sabe aonde vai parar, espera um fortuito forte quanto aos rumos e descobertas. Se nos “Agradecimentos” o que se analisava eram a história e o romance contemporâneos, aqui no “Segundo Diário” a pesquisa encontra, por vontade e por acaso, possíveis antecedentes dos artifícios analisados até então — o que a faz questionar periodizações e ir reelaborando as tais

formas narrativas
que incorporara
aos poucos.

Depois digo a M.
de minha aflição
quanto ao sentido
do trabalho: o
risco de a tese
não chegar a
lugar nenhum,
de não concluir
nada, de ser um

constante não sei. Pois ouvi em outras circunstâncias que era necessário ir além da deriva, além da autodestruição e do suicídio da forma — coisas que já haviam sido experimentadas pela crítica dos anos 1970 e que talvez não tivessem mais graça nem sentido hoje.

Então, ao longo das semanas, conversamos sobre as reações do campo acadêmico ao novo e à ambição. Falamos dos elogios velados à reverência, de certa desconfiança quanto ao texto espalhafatoso, certa obrigatoriedade de modéstia e discrição, tudo isso como reflexo de permanências autoritárias e hierárquicas no campo. Falamos de como seria ilusório requerer algo completamente inédito. *E, no entanto, chegada a nossa vez, recomeçamos.* Relembramos aquele dizer apesar de tudo, depois de tudo, a partir de tudo. Pensamos nos sucessivos recomeços da tese, na desejada parecença, nas descobertas tardias, nos vários sentidos da graça. E, entre a pressa e a vontade, o começo e o ponto final, as convicções prévias e a emersão de novos materiais, concordamos em pedir uma prorrogação do prazo para o depósito da tese.

Se as novas reflexões forem ignoradas agora, se não houver tempo hábil para colocá-las em texto, a tese comprometeria seriamente os resultados que a própria pesquisa encontrou durante o processo de interpretação de seus objetos. E, assim, este doutoramento perderia a oportunidade de trazer proposições que surgiram desta pesquisa e que talvez não fizessem sentido em uma outra produção porvir. Deixar as novas reflexões de fora seria desprezar a própria ideia de formação e descoberta que está implícita em todo empreendimento acadêmico. Daí a solicitação pela prorrogação do prazo — a qual, esperançoso, peço que a Comissão defira.

Atenciosamente,

Uma defesa

Um professor chega divertido a dizer que agora é personagem no livro de certo romancista. Outro começa dizendo que escritores como Coetzee, Roth e Piglia misturam vida e obra para criar uma ficção global, que em sua leitura interessam as performances fora do romance. Outra diz que traços desse narrar *apesar de* e dessa tendência contemporânea ao questionamento da ficção pelo autobiográfico já apareciam no último Beckett, quando a literatura *mal-dita*, mal-acabada surgiu como única forma de representação. Um outro ainda diz que é preciso buscar atrito com as obras do *corpus*, que é preciso buscar a própria voz, que sentiu falta da voz de autor ante a tantas outras vozes que a tese cita, situa, explica e compara tão bem. A concordância reverente e a dificuldade da voz pessoal expressam uma timidez que é do mundo acadêmico.

Sétimo e último

Proust, *O tempo redescoberto*, 1927. O início do último volume remete às primeiras páginas do primeiro: um dos quartos de dormir de que o herói se lembrava *No caminho de Swann* é esse em que está agora. Os paralelos parecem ser a forma como conhece o mundo, histórias que se repetem, formas narrativas nas quais se quer encaixar a vida: a Paris do Diretório e a da Primeira Guerra, Combray e Balbec, Gilberte e Albertine, ele próprio e Swann. Depois de anos internado, o herói volta a uma matinê da nova princesa de Guermantes e, na biblioteca, enquanto aguarda a música cessar nos salões, percebe que é uma mesma sensação o que une dois instantes no tempo e faz renascer *em mim um verdadeiro momento passado*. Desse átimo o narrador desenvolve toda a filosofia da arte que, nas últimas das milhares de páginas, dá a chave de leitura do livro que, finalmente, está prestes a começar a escrever: *E compreendi que a matéria da obra literária era, afinal, minha vida passada*, tudo o que teve de viver para, com o passar dos anos, dos fracassos e dos adiamentos, descobrir o romance que está escrito e nas mãos do leitor. E tudo ele deve a Swann. Por lhe ter despertado o desejo de visitar a igreja de Balbec, onde estaria Albertine. Por sua filha Gilberte, claro. E também pelo beijo da mãe na infância em Combray. É a presença fortuita de Swann que lhe define a vida, a vocação, a obra.

A música acaba e o narrador sai da biblioteca para os salões da nova princesa de Guermantes. Aí encontra a velhice dos mundanos de sua juventude, entende que se perdeu a verdade por trás dos nomes que hoje apenas pronunciam, encara o próprio envelhecimento e começa a imaginar o livro que vai escrever quando voltar para casa: a figuração do tempo, dos amores e dos nomes e, claro, a urgência da escrita. *Estando tudo por fazer, sobravam-me motivos de inquietação*,

julgar a vida digna de ser vivida. Assim a considerava, agora mais do que nunca, pois parecia-me possível iluminá-la, ela que passamos nas trevas, fazê-la voltar à verdade original, ela que continuamente falseamos, em suma, realizá-la num livro. Como seria feliz quem pudesse escrever tal livro, pensava eu; e que trabalho teria diante de si! Para dar dele uma ideia, seria mister buscar comparações nas artes mais diversas e mais altas; porque esse escritor, que, aliás, de cada caráter deveria apresentar as faces opostas, para conferir peso e solidez a seu livro precisaria prepará-lo minuciosamente, com constantes reagrupamentos de forças, como em vista de uma ofensiva, suportá-lo como uma fadiga, aceitá-lo como uma norma, construí-lo como uma igreja, segui-lo como um regime, vencê-lo como um obstáculo, conquistá-lo como uma amizade, superalimentá-lo como uma criança, criá-lo como um mundo, sem desprezar os mistérios que provavelmente só se explicam em outros mundos, e cujo pressentimento é o que mais nos comove na vida e na arte. Nos grandes livros dessa natureza, há partes apenas esboçadas, que não poderiam ser terminadas, dada a própria amplidão da planta arquitetônica. Muitas catedrais permanecem inacabadas. Longamente nutrimos um livro assim,³⁴³ fortalece-

permanência e pressentimento do mistério
esboço contínuo

pois apesar de me permitir a idade a esperança de viver ainda alguns anos, minha hora poderia soar de um momento para outro. Não podia, com efeito, esquecer-me de que tinha um corpo. Ele que já morrerá muitas vezes desde a infância, que já não era o mesmo que amara Albertine, não queria se finar antes de

escrever o livro agora descoberto. Iria compor um livro *tão longo como as Mil e uma noites*. Trabalharia de madrugada. Precisaria de uma centena delas. Enfrentaria o declínio de sua vontade e saúde. Imprimiria na obra *a forma do tempo*, uma *transcrição do mundo*.

Antes do fim do ano

Depois de muitos meses de dispersão, o grupo de estudos ORSC se reúne novamente. Decidimos adiar a leitura de *Em busca do tempo perdido* para o ano que vem. E agora, para as semanas que nos restam neste semestre, escolhemos alguns artigos nos quais romancistas pensaram o gênero e a própria escrita, textos a que chamamos de “artes do romance”: dois ensaios de *Pour un nouveau roman*, de Alain Robbe-Grillet; “Situação do romance”, de Julio Cortázar; “A herança depreciada do romance” e “Diálogo sobre a arte do romance”, de Milan Kundera; “O romance morreu?”, de Carlos Fuentes; “La novela” e “La narración-objeto”, de Juan José Saer.

Logo imagino que será oportunidade para dividir algumas ideias sobre o uso que a crítica literária faz da história. É curioso notar, diria na próxima reunião, como a crítica em geral sempre reduz o passado a algum esquematismo, a determinações estanques e homogêneas. O que lemos nessas artes do romance, talvez fosse possível dizer no próximo encontro, são breves histórias particulares do romance, mas escritas como grandes narrativas certas sobre o romance. São formas um tanto simplistas de construção da trajetória do gênero que, como conversamos nestes anos de ORSC, parece ter procurado justamente a incerteza e a figuração mais complexa do tempo. O que gostaria de dizer é que até mesmo os romancistas, quando

escrevem como críticos literários, abandonam as formas de representação do romance. O que gostaria que fosse possível dizer depois da leitura dos artigos era que esse abandono se repetia, ainda mais desolador, na escrita acadêmica.

Depois do último

As notas de rodapé vinham indicando os trechos suprimidos e acrescentados nas muitas reedições que se sucederam desde que o irmão e o editor de Proust reuniram e publicaram o manuscrito de *O tempo redescoberto*. Tanto uns quanto outros pareciam guardados pela edição brasileira e, assim, das várias passagens que se repetiam a cada tanto escapavam linhas tangentes, frases e parágrafos reescritos, acréscimos que estendiam o texto para diversos lados. A impressão de acúmulo e desordem, de que nesse último volume nada se descartava e nem tudo se encaixava, agora fica mais nítida nos posfácios que falam da crítica genética de *Em busca do tempo perdido*: durante a guerra a obra foi crescendo e avançando em círculos concêntricos, pois Proust escrevia quase todos os volumes ao mesmo tempo e nunca parava de revisar, reescrever, expandir — escrita repetitiva e também centrífuga de uma obra em constante devir, que ficaria para sempre inacabada se não se tornasse póstuma. O romance era interminável. O corpo tinha urgência. Confundido com o herói narrador de seu livro, Proust expressava no final de sua obra aquilo que Ferenc Fehér viria a esclarecer nos últimos parágrafos de *O romance está morrendo?*: a noção de que esse gênero, no fundo, revela “a falta de tempo, essa circunstância de que nossa existência tem um fim”.

Outros posfácios e comentaristas, especialmente Jean-Yves Tadié, enfatizam esse processo de feitura da *Recherche* para afirmar que já não se trata do livro de uma vida, mas da vida de um livro, gênese de uma vocação. Essa inversão proustiana, dizem, é causa e sintoma da morte da velha literatura de Balzac, Stendhal e Flaubert: Proust buscava uma forma de dizer eu em seu romance e acabou encontrando uma forma para todo romance.

Na verdade, ainda se lê em Proust muito da reconstrução do real oitocentista. Mas tudo se constituiu sobre um outro pressuposto: o herói sabe que o tempo está perdido, que a procura será fracassada. *Jamais renascerá para mim a possibilidade de tais horas*, ele diz logo no início. Assim, os sete intermináveis volumes em que se descreveu essa busca parecem uma longa celebração do fracasso. Precocidade e tardio, entre o enganoso declínio do tradicional e a aparente ascensão do moderno, Proust laborou uma impossibilidade, fez de sua obra o triunfo dessa impossibilidade, desse fracasso sabido. Com essa forma, o realismo foi ruindo por dentro e

Proust quase prometeu, depois de Flaubert, o início do fim: tentou incorporar o erro, o aleatório, o instintivo, o inconsciente, mas ainda impôs algo do gesto ordenador, ainda ofereceu alguma onisciência à posição do herói que narra de dentro do texto — constrangido por às vezes não saber, impelido por saber que irá fracassar, esperançoso de que esse fracasso seja monumental.

Nas “artes do romance” que lemos no ORSC, o prenúncio da morte do gênero é persistente, periódico. Escrevendo entre os anos 50 e 90, falando de Cervantes ou da própria obra, Alain Robbe-Grillet, Julio Cortázar, Milan Kundera, Carlos Fuentes e Juan José Saer refletiram sobre iminentes fins do romance, quedas vaticinadas pelo advento do jornal e do cinema, pelas imposições da crítica e do consumo, pelo esgotamento depois da Segunda Guerra e de Beckett, pelo fastio à persistência das formas do passado. A agonia é constante, a renovação também — e volta a ideia de crise fecunda, com sucessivas afirmações de um romance futuro e de um futuro para o romance. Fuentes viu a sobrevida do gênero no realismo mágico latino-americano, que violara os códigos realistas e, contra o mero repetir da informação vinculada ao poder, brandira “verdades alternativas, críticas, imaginativas, poéticas”. Robbe-Grillet profetizou o *Nouveau Roman* renunciando à intimidade dos personagens e a saber mais do que via — uma espécie de narrativa das coisas, mais aquém da reconstituição dos motivos, das circunstâncias e dos pensamentos. O realismo mágico, conversamos na reunião do ORSC, vicejou e se diluiu pelo continente. Do *Nouveau Roman* nem sobraram tantos rastros. Hoje, discutimos no último encontro, Nathalie Sarraute parece mais profética que Robbe-Grillet: em vez da narrativa paralisada na superfície das coisas, do romance como mero instrumento óptico, *L'ère du soupçon* vê uma era de suspeita na leitura e na escritura. Não saber sobre o outro como ponto de partida para leitores e narradores.

O que move o romance é a onisciência que agora lhe falta, são as reflexões do herói narrador que hesita. Milan Kundera disse que descrições, flashbacks e minúcias psicológicas serviram para explicar os atos presentes e futuros dos protagonistas, fechando o arco da narração em torno da causalidade. O narrador invasivo do alto modernismo se desfez dessas exigências do enredo fechado e, quando desceu para dentro da narrativa, teve de enfrentar o desafio de já não ser onisciente — condição precária de quem sabe que não sabe, experiência que viria se impor a historiadores e biógrafos. Talvez seja isso: aos romancistas, historiadores, críticos, biógrafos e até autobiógrafos certos — àqueles que partem do desconhecimento, que continuam escrevendo apesar e depois de tudo, que recomeçam e não se deixam deter pela consciência de suas inferioridades — resta a investigação, a narrativa do que passam enquanto tentam imaginar e entender o que se passa com os outros. Narradores que se expressam e se veem como personagens, eles problematizam as relações entre a escritura e a experiência, põem em dúvida

a validade da própria representação, sempre questionam o que representar, como representar, quanto representar. Talvez estejam perguntando se representar o real não é, muitas vezes, buscar uma forma de dizer eu.

Volta para casa

O filme acaba e saímos do cinema para as ruas da cidade. Aí encontramos a noite, o tempo que passou, nosso envelhecimento. Tudo isso é vida, ela diz. Vemos esse menino crescer tantos anos dentro do filme e é impossível não pensar nos nossos sobrinhos pequenos, imaginar como eles serão, querer que chegue logo e, ao mesmo tempo, querer que fique assim para sempre. Ter, agora, esperança e saudade. Você podia colocar esse filme na tese. Falar que aqui tem um outro tempo na narrativa, o bastidor da produção se arrastando por uma década, a vida dos atores e de todo mundo acontecendo enquanto isso. E esse enredo que vai devagar, sem saber muito por onde, sem terminar direito, que vai só seguindo a vida do menino, tocando coisas muito comoventes e grandiosas e coisas bem pequenas que parecem não ter a menor importância. Não são assim as narrativas contemporâneas sobre o passado? Já não sei se a tese é sobre o passado, digo, nem sobre narrativas contemporâneas. É curioso, mas essa semana, lá no grupo do romance, lemos o Kundera falar que Joyce escreveu uma “busca do presente perdido”, que *Ulisses*

é um relógio que para e tenta fixar na linguagem o instante que já vai fugir. Mas é difícil saber o que nesse fugidio, quanto representar desse tempo que passa e escapa, quais dessas sensações e eventos múltiplos e simultâneos definiriam uma vida, uma biografia, uma história. Essas pessoas no metrô, só essas palavras, essas lembranças, leituras, conversas, nossos projetos. De qualquer jeito, não dá mais tempo, já tenho saudade e tenho esperança, mas preciso terminar de escrever a tese quando chegarmos em casa — ainda estando muito por fazer e revisar e fotografar, sem chance de desistir do diário e entregar outra coisa, mesmo que a forma há muito não me pareça instigante nem bonita, mesmo deixando para trás inúmeras possibilidades, mesmo sem a escrita da próxima cena, do próximo caminho, mesmo sem a próxima palavra, a tese acaba hoje, acaba aqui. Da leitura prometida de *Between the Acts*, só a frase final: *Then the curtain rose. They spoke.*

O FIM E O TEMPO ANTES DO FIM

Na última vez em que estive aqui foi para assistir à defesa de um amigo querido. Não faz muito tempo. Final de fevereiro, se não me engano. Lembro bem que, antes de começar a responder às arguições, ele disse que precisava contar um pouco a trajetória da pesquisa: o projeto com que tinha ingressado no departamento de História, sua vontade inicial de estudar os acordos internacionais sobre o reconhecimento da Independência do Brasil, tudo o que teve de mudar ao longo dos anos, mudanças de tema, de documentos, de recorte, de conceitos, de autores, de teoria, de hipóteses, de tudo — o que, é claro, exigiu muito tempo e sacrifício. Depois ele agradeceu. Agradeceu à orientadora, aos professores da banca, aos pais, à mulher, aos amigos presentes. E depois pediu desculpas. Disse que ficou remoendo a tese naqueles três meses que tinham se passado entre o depósito dos exemplares e a defesa, quase sem coragem de reler, quase sem se reconhecer no texto, quase arrependido. Peço desculpas pelos meus erros, ele disse, mas gosto dos meus erros. Eles são parte de mim. Me trouxeram até aqui. Digo tudo isso agora porque, durante a fala do meu amigo, fiquei pensando nas chances que temos de contar nossas pesquisas, nos espaços autobiográficos do mundo acadêmico, por assim dizer. E vi que minha tese era isso: minha tese inteira cabia naqueles cinco minutos em que meu amigo tentava dizer tudo o que não estava descrito nas quatrocentas páginas de seu doutorado...

+++

... acho que é mais ou menos assim: a pesquisa começou relembrando temas do mestrado, e logo foram se sucedendo possibilidades de projetos de doutorado e de teses futuras, com alguma variação no *corpus* e na teoria. Até que aconteceu aquela conversa com M., em um café aqui da universidade que nem existe mais, onde ele disse: a escrita acadêmica também é uma representação do passado. A partir daí a pesquisa viveu sua guinada autocrítica. E, então, mais do que projetos, recortes e interpretações, foram se sucedendo formas de teses: tese A, tese B, tese C, e por aí vai. Aos poucos, o doutorado percebeu que talvez valesse mudar sua forma incorporando artifícios dos objetos que analisava. Daí veio a tese como sucessão de escritos, inspirada em *Amphitryon*. A tese como romance policial aberto, inspirada em *O livro negro*. Tese como descoberta do livro que se quer escrever, *The Enigma of Arrival*. Como autobiografia crítica, *Paris não tem fim* e *Varia imaginación*. Tese como saga do narrador que pesquisa, Sebald e Ginzburg. Como diário, paratexto, bastidores e material bruto, Coetzee. A tese, enfim, como museu íntimo que deveria guardar todas essas formas imaginadas e desistidas. É por isso que, a cada recomeço, a escrita ia se aproximando do último começo projetado, aquele que, por fim, foi escrito e deu início à primeira parte, “Agradecimentos”. O detalhe é que a forma dessa primeira parte já começou a ser questionada antes de seu final, ou seja, nos dias que antecederam à entrega do relatório de qualificação, quando foi nascendo a segunda parte, “Segundo diário”.

Essa saída formal hoje me parece bastante simplista, quase impensada, mas na época fazia todo o sentido, porque a escrita do diário reforçaria a ideia de espaço íntimo, de temporalidade na leitura e na escritura, de texto aberto: o narrador do diário reelaborava materiais do passado e, ao mesmo tempo, não sabia do futuro, não tinha ideia de qual seria a próxima leitura, como seria a próxima reunião do grupo de estudos, sobre o que seria a próxima chamada para artigos, a próxima conversa, o próximo e-mail. E isso se fez fundamental, porque era essa errância — feita de insistência e desistência, memória e esquecimento, expectativa e frustração — que ia determinando os itinerários de uma vida, de uma escritura que não sabia muito bem aonde iria parar, quando iria parar, que ficaria inacabada se não fosse o prazo...

+++

... a primeira professora a arguir meu amigo o elogiou porque sua tese vislumbrava as várias possibilidades da Independência: o processo poderia ter originado uma federação, como os Estados Unidos, ou um monte de repúblicas, como a América Latina, ou até mesmo uma nação para sempre portuguesa. A segunda professora o elogiou porque seu texto, refutando a tradição historiográfica, esclarecia que o governo brasileiro não era um todo, que a diplomacia britânica não era um todo, que, olhando de perto, as instituições eram sempre heterogêneas, feitas de interesses pessoais e opiniões subjetivas que, de resto, influíam diretamente nos rumos da história. Por pouco, seria um outro Brasil. Os demais professores da banca o elogiaram por outras coisas diversas, mas, em algum momento, todos acabavam dizendo: agradeço a oportunidade de estar aqui, parabéns pela pesquisa, li sua tese com muito interesse, o que faço agora não são exatamente críticas nem perguntas, mas apenas comentários e sugestões para seus trabalhos futuros, pois espero que você continue nessa trilha, só acho que você podia ter explorado tal aspecto, que faltou tal autor, por que você não se demorou mais em tal momento? Meu amigo parecia aquiescer à pertinência das nuances e correlações que a banca apontava na história, mas muitas vezes se via obrigado a responder com a história da pesquisa: conversando com a orientadora decidimos assim, fui ao arquivo e não encontrei o documento que queria, estava na feira e achei um livro que não esperava, quando mudei de ideia já não tinha mais forças, por pouco, seria uma outra tese. Absorto, extenuado, meu amigo falava: não deu tempo — que era um jeito de dizer não deu espaço, não deu vontade, não deu certo, enfim, não deu. Entusiasmada, a banca repetia: espero que você continue. É curioso: o meio acadêmico pressupõe formação, aprendizado e demora, mas, tanto quanto possível, acelera esse processo, ao mesmo passo em que exclui a temporalidade de seus discursos públicos e duráveis. Muitas vezes ouvimos que a tese precisa ser determinante: conclusiva em seus resultados, decisiva para nossa carreira. Mas a ideia de conclusão — que a forma tese tem como imperativo — é simplesmente irrealizável

para a pesquisa e dificilmente se experimenta na vida e na história. Mais que isso: ali, na defesa do meu amigo, essa ideia de fechamento de repente pareceu dispensável até mesmo para a banca, que, dando uma entonação quase íntima àquele discurso público — que, no entanto, jamais seria registrado — dizia: esperamos que você continue, revise seu trabalho, repense, recomece. Não sei se para meu amigo era reconfortante ou desanimador. Para mim era uma prova inesperada de que a ideia de encerramento, além de ser uma ficção metodológica do texto acadêmico, é uma mera formalidade também para o ritual que, supostamente, encerra um doutorado: a cena de defesa...

+++

... sim, é verdade, relendo a tese ontem também achei que ficou um pouco confuso, então vamos lá: a primeira parte tenta compor uma narrativa em dois tempos. O *tempo de leitura* teve início em dezembro de 2007, com a escrita dos agradecimentos do mestrado, e foi passando por uma sucessão de livros, aulas, conversas, projetos, trabalhos, todo um processo de pesquisa que veio descobrindo a forma da tese que, por fim, começou a ser escrita em 2 de janeiro de 2013. Nesse dia teve início o *tempo de escritura*, já sob a urgência da entrega do relatório de qualificação dali a poucos meses — e sob novas leituras, incessantes. A ideia era dizer que aquela forma gestada durante anos de leituras foi se destruindo nas poucas semanas da escritura, quando se deparou com sua própria impossibilidade: ninguém pode explicar a vida num samba curto, numa tese legível, elegante, acolhedora. Ficaria sempre um segredo. O diário nasceu dessa impossibilidade. Já insuficiente, foi vivendo cada vez mais um interesse pela leitura e um desinteresse pela própria escritura — como se fosse a escrita da espera por uma outra escrita, por uma próxima descoberta, por uma outra forma mais instigante, bonita. Sem chance, sem tempo, sem forças para desistir do diário e entregar outra coisa, as anotações e ensaios curtos, periódicos e inconclusivos se deixaram interromper pouco antes do fim do prazo, 13 de janeiro de 2015. Não é que a tese termine. Ela apenas se interrompe por um tempo, por um compromisso institucional que se impõe à experiência biográfica: o período prescrito para alguém ser doutor, o exemplar depositado junto à universidade como garantia de trabalho concluído — ideia à qual a tese resistiu por se querer interminável até o fim, por querer continuar sempre. Espero que continue, de alguma outra forma...

+++

... sinto que vou voltar a esse ponto algumas vezes hoje. A ideia não era desqualificar completamente o uso que a crítica faz da história. História: modo de usar. Mas talvez não seja exagero dizer que há um momento historiográfico em toda crítica literária — o próprio gesto

de comparar literaturas implica variedade, mudança e, claro, passagem do tempo: influências, precursores, transformações nos gêneros. Então a ideia era tentar ver as coisas de perto, através de uma lente microscópica, por assim dizer, enxergar fissuras e incongruências nas grandes narrativas da crítica. Mais ou menos o que McKeon fez com Watt: escreveu para a ascensão do romance uma trama mais complexa, inconclusiva, feita de fios contínuos e também esfarrapados. Mas muitas vezes — não vou aqui me arriscar a dizer a maioria — muitas vezes a crítica, que a tese confunde com a escrita acadêmica, cobre o passado com uma trama narrativa simples demais, fechada demais, onisciente, disciplinada, quase oitocentista. Se a representação tinha ficado mais complexa para uma literatura, para uma historiografia — e também para uma antropologia, como diz a professora Diana — por que não para a crítica? Ou, pelo menos, por que não com o mesmo vigor? Me parece indício de que o pacto de leitura acadêmico continua forte o bastante para rejeitar as suspeitas contra seus artifícios textuais. Indício de que o gênero tese, vivendo a continuidade do romance neotradicional, ainda insiste em dizer “foi assim” quando talvez deva ser lido com um mero “como se” — para lembrar a formulação de Adorno. A tese meio errante, meio caótica, ciosa de suas ruínas e descaminhos, foi uma tentativa. Não conseguiu fugir à tentação e à obrigação de afirmar umas tantas coisas, claro. Acho que, no fundo, tudo se resume àquela frase quase despretensiosa de Auerbach: escrever a história é tão difícil que temos de fazer concessões ao lendário. Algum empréstimo, algum hibridismo com a ficção será inevitável. Resta escolher qual ficção...

+++

... pois é, você mencionou a ideia de pós-moderno segundo Linda Hutcheon, uma ausência estranha na tese. Lembro que *A poetics of postmodernism* ficou na prateleira uns bons anos, que adiei a leitura porque sempre me dava aquela aflição de quem pensa: isso pode acabar com tudo. As coisas pioraram quando finalmente abri o livro e, já pelo índice, deu para ver que o trabalho girava em torno da tal *historiographic metafiction*, uma literatura que a autora comparava às ideias de alguns teóricos da historiografia como White, Certeau e LaCapra. O objetivo de Hutcheon era analisar as formas com que o pós-modernismo problematizava a história, então ela discutia a autoconsciência quanto às estratégias narrativas, quanto aos limites da mimese, quanto às implicações epistemológicas do questionamento da representação, na história e na literatura. No fim do prefácio, tive certeza de que o centro da minha análise já tinha sido escrito por ela, muito antes, a partir de outro *corpus*, naquele livro publicado na minha infância. Mas não. Linda Hutcheon disse muitas outras coisas diversas, e minha leitura aflita guardou somente aquilo que me pareceu o cerne da poética do pós-modernismo: a ideia de que a autoconsciência sabe que não há escapatória e, por isso, toma como desafio o questionamento por dentro.

Questiona, contesta, desafia, arruína mas não implode as regras e os gêneros, porque não há escapatória, porque também será só mais um discurso — raciocínio que a autora repete de tanto em tanto, espécie de axioma que vai se lapidando no correr das páginas, para provar que é a conclusão lógica, talvez inevitável, de uma série de interpretações. Era isso, esse questionar por dentro, que a tese vinha tentando fazer — e depois seguiu fazendo de modo mais programático, com mais ciência de si — ao perguntar o que era tradicional ou moderno, o que era precoce ou tardio, quando começava o contemporâneo. Ao suspeitar da escolha do próprio *corpus* de certas obras certas. Ao fazer essa escolha se expor na trajetória pessoal a um tempo errática e obsessiva, no relato dos acertos e das incoerências, da surpresa e da frustração com os objetos encontrados. No relato, sobretudo, das dificuldades da forma da tese. E, a partir daí, das várias possibilidades de tese. Claro que nada disso livra o texto de ser um tanto insistente e repetitivo. Mas tinha a esperança de mostrar que essa repetição nunca era a mesma, que o axioma era lapidado a cada tanto, mas também expandido e torcido na vivência da pesquisa, com objetos que confirmavam a hipótese e com objetos que a frustravam e lhe abriam outros caminhos. Um pouco como os romances policiais sem final, um pouco como esse método da *microstoria* e do mundo que vai alagando o campo hipotético, sobrepondo lembranças e reflexões. Era mais ou menos isso. A aposta foi dizer com a forma. Podia ter escrito uma tese padrão só para provar que Ginzburg se parece com Coetzee ou Sebald e pronto. Seria melhor, seria pior, vocês é que vão dizer no final...

+++

... mas nem tudo se explica pela narrativa do processo, claro. Por exemplo: não sei por que não há nada sobre Bernardo Carvalho aqui. Sinceramente. Lembro que li *Nove noites*, *Mongólia* e *O sol se põe em São Paulo* lá no começo, que cheguei a comentá-los com o antigo orientador. Talvez tenham sido leituras desatentas, descartadas. Mas gosto de pensar que deixaram marcas e abriram caminhos que depois ficaram mais nítidos. Principalmente *Nove noites*. A trajetória do narrador em busca do passado, sua semelhança com o escritor, a foto na orelha do livro, a ideia de que a biografia será sempre incompleta...

+++

... então, vivemos uma situação meio estranha. De tempos em tempos, os rituais da vida acadêmica perguntam ao pesquisador: quem é você? Diga-nos que artigos e livros você publicou. Quais são suas credenciais para prestar concurso nesta universidade. Com que competência você pode falar em nome do autor que estuda. Diga-nos por que devemos lhe conceder o título de mestre, doutor, livre-docente. Talvez muito mais do que em outras

carreiras que consideramos mais perversas e competitivas, o que está em jogo na academia é a experiência pessoal, uma experiência subjetiva que avaliamos com critérios bem objetivos: notas, parâmetros, participações, publicações. Parece haver um interesse genuíno pela pessoa do pesquisador. Mas, no momento mesmo de sua prática, no momento interpretativo, analítico, ali onde o acadêmico precisa dizer, já não queremos ouvir quem é, precisamos de um texto discreto, depurado das vivências pessoais...

+++

... imagino que toda essa discussão sobre o sujeito pesquisador de fato tenha muito a ganhar com o livro do Hal Foster, *The return of the real*, que aparece na tese como uma das muitas promessas de leitura, uma trilha que acabei não seguindo. Mas o tema do retorno do autor e do “artista como etnógrafo” voltou, tarde demais, infelizmente, em outra leitura que, não sei por quê, adiei por muito tempo: *Escritas de si, escritas do outro*, da professora Diana Klinger. Seu trabalho analisa, corrija-me, por favor, duas tendências da narrativa contemporânea, particularmente na América Latina: o retorno do autor e a virada etnográfica. Um paradoxo entre o desejo narcisista de falar de si e o reconhecimento da impossibilidade de falar do outro, entre a autoficção e a dita antropologia pós-moderna — inaugurada por Clifford Geertz em 73, com *A interpretação das culturas*, escrita a partir de uma virada subjetiva, pós-estruturalista, a partir de uma primeira pessoa que desconfia da transparência, da neutralidade, da ilusão cientificista e da própria representação. Era isso. Se tivesse lido seu livro mais cedo, professora, poderia ter esboçado na minha tese mais uma linha paralela entre historiografia e romance. Ou, pelo menos, poderia ter reescrito toda a parte do retorno do autor baseado nas suas ideias. Se fosse uma tese normal, me seria fácil, obrigatório até, voltar no tempo da escrita, operar o texto, fazer incisões, suturas, cortes, notas de rodapé, parágrafos enxertados. Mas meu programa não deixava. É por isso que admito a leitura tardia aqui e a guardo como uma possibilidade de trabalhos futuros, a antropologia como mais um elo entre história e ficção...

+++

... mas essa pergunta que a academia faz ao pesquisador também tem um outro sentido: quem é você para questionar as formas? Quem é você para se comparar a seus objetos? A voz que pergunta “quem é você?” também diz: “ponha-se no seu lugar”. Quem é você para escrever fora do protocolo? Quem é você para descumprir as expectativas? “Quem é você? / Adivinha se gosta de mim”...

+++

... falávamos aqui sobre *Escritas de si, escritas do outro* e não disse o que mais me doeu pela

leitura tardia: lá pelas tantas, a professora Diana se refere a um crítico literário chamado Denilson Lopes, que no fim dos anos noventa escreveu uma tese de doutorado na qual a autobiografia era decisiva, na qual propunha uma poética de identificação do sujeito crítico com seu objeto, uma espécie de “autoetnografia”, “uma crítica com afeto e com corpo”. Acolher essa afetividade na pesquisa era explorar o retono do autor como presença autobiográfica e marca de enunciação, mas também como potência epistemológica. É a partir da citação de Denilson Lopes que a professora cita ensaios que fugiram à linguagem acadêmica e apresentaram a narrativa como um recurso da teoria. Lembro agora de *Orfeu extático da metrópole*, do professor Sevcenko, um de Davi Arrigucci Jr. e, sobretudo, um de Ítalo Moriconi sobre a poeta Ana Cristina César, uma biografia a partir da biografia do autor, na qual ele reflete sobre a teoria do gênero, sobre a própria escrita. O desafio é sempre a autorreflexão, expressa como narrativa de si na página. A busca por uma “possibilidade sutil da voz do sujeito na crítica e na autobiografia”. É a professora quem diz. E é isso. Se esta sua frase tivesse me aparecido antes, a tese que você leu seria bem diferente...

+++

... concordo plenamente com o que você disse: essa ideia de “tese tradicional” é um inimigo inventado, um tipo ideal ao qual exortar, contra o qual polemizar. Na verdade, as regras do que chamo de gênero tese talvez nem sejam tão rígidas assim. Estão um pouco em todos os textos acadêmicos e não estão completamente em nenhum. No fundo, a norma é reconfortante: desenhamos uma academia opressiva, autoritária, quase kafkiana, dizemos que suas leis nos limitam e nos oprimem, inventamos uma luta quixotesca contra uma instituição fantasmagórica só para esconder nossa precariedade, só para não admitir que a limitação e a rigidez do raciocínio talvez sejam nossas mesmo — como o amigo da Paloma Vidal lhe escreveu no e-mail que ela fez questão de publicar em sua tese. Mas não sei se posso concordar com a ideia de que a crítica experimental, digamos assim, a crítica que parte da deriva, da autodestruição, do suicídio da forma, de que essa crítica não tenha mais graça ou sentido. Certamente não é inédita nem consegue reeditar todo o seu espírito provocador. Mas também não há escapatória, pois a forma tradicional — me lembro aqui de uma das últimas conversas com M., sobre um texto de Derrida — a forma tradicional já foi muito mais exaustivamente repetida e, assim, teria muito menos graça, em vários sentidos: não faz graça, não faz rir, não zomba, não provoca. Não é graciosa, não encanta, não consegue ser uma *hostess* elegante, bonita. E também não tem nada da graça divina, do acontecimento miraculoso, inesperado. Então nos encontramos em uma situação curiosa, sem escapatória: ou insistimos no gênero disciplinado, oitocentista, em continuidade análoga à do romance neotradicional. Ou repetimos o gênero novo que já foi feito há tempos,

reeditamos velhas novidades, um pouco como muitos romances depois continuaram e diluíram também as formas modernistas. Enfim. Só acho que recusar novas tentativas de recomeços, alegando que elas não são completamente inéditas, soa um tanto ilusório e acaba naturalizando ainda mais a norma que é apenas convencional — como se os experimentos da crítica dos anos setenta fossem um desvio momentâneo, uma prerrogativa de poucos, uma espécie de estado de exceção necessário do qual teríamos, fatalmente, de retornar à normalidade. Já não lembro quando nem onde, mas alguém chegou a me dizer que meu trabalho seria muito mais fácil se os textos críticos em formato tradicional não continuassem a dizer coisas interessantes. E é isso mesmo. Não quero parecer ingênuo a ponto de imaginar que minha crítica possa abolir a eficácia dos textos tradicionais. Nem presunçoso a ponto de pleitear qualquer inovação. Ainda assim, tem aquilo que Paulo Henriques Britto falou: chegada a nossa vez, recomeçamos, escrevemos de novo nas formas que já inventaram, lemos tudo o que já foi escrito nos livros publicados na nossa infância e seguimos dizendo, na esperança de que alguma coisa venha a acontecer...

+++

... depois de anos de leituras, toda a tese começou a se escrever pensando que a experiência tinha algo de contínuo, de subjetivo, descontrolado, indeterminável, interminável — que, para representar experiências assim, realismos sucessivos foram arruinando as normas do romance — e que, por isso, também a tese deveria se revoltar contra as exigências superiores do enredo acadêmico, contra seus imperativos à asserção, ao fechamento. A continuidade desses traços convencionais no gênero tese, a força insistente de seu pacto de leitura, tudo isso poderia se explicar pelas reações do campo acadêmico — esse inimigo desejado — ao novo e à ambição, por seus elogios velados à reverência, por sua desconfiança quanto ao texto espalhafatoso, por certa obrigatoriedade de modéstia e discrição intramuros, reflexo de permanências autoritárias e hierárquicas na universidade. Mas as coisas já não parecem simples assim. Hoje tenho de admitir que, olhando de perto, as instituições são sempre heterogêneas, feitas de interesses pessoais e opiniões subjetivas, que mesmo as cerimônias mais solenes, como as defesas, são cortadas por gestos peculiares e até por uma e outra entonação quase íntima nesses discursos públicos e já evanescentes — falas suas que serão determinantes para mim e que, no entanto, ficarão registradas tão-somente neste meu caderno de anotações. Portanto, em vez de reduzir a vida acadêmica a uma grande narrativa cheia de certezas e generalizações, talvez seja preciso descer à microanálise, distinguir espaços, pessoas e jogos de sociabilidade dentro desse todo institucional...

+++

... quando M. apresentou a banca no início desta tarde, disse seus nomes e as universidades a que vocês estão vinculados. Embora também representem essas instituições, vocês estão aqui,

acima de tudo, como leitores: o que trazem são suas leituras individuais, autobiográficas, todo um histórico de trabalho que os tornou reconhecidos e pelos qual vocês foram convidados — não sem grande expectativa de minha parte. Então não posso dizer que o debate seja com a academia como um todo. Seria até incoerente com a vagarosa vindicação de subjetividade que é esta tese aqui. O debate será com o leitor, com seu tempo, com suas circunstâncias e com seu modo especial de interpretar as normas acadêmicas e esperar, ou não, seu cumprimento. Com o leitor. Vocês e, quem sabe, mais um ou outro...

+++

... como vocês leram, Tatiana Salem Levy e Adriana Lisboa, embora tenham publicado seus trabalhos, testemunharam a resistência dos pares aos seus textos e o fechamento dos poucos espaços onde teses menos convencionais eram bem acolhidas. Por outro lado, você pode dizer que a própria existência desta tese aqui — mesmo que ainda não saibamos nada a respeito de sua recepção — prova que há muitos espaços abertos. Mas também se pode dizer que a cobrança de alta produtividade ocasiona o fordismo acadêmico e favorece o texto repetitivo, maquinal e ligeiro, sem a duração necessária no tempo, sem uma figuração desejável do tempo. Para cada notícia de espaço se abrindo haverá outra de espaço se fechando. Para cada exemplo de ruptura haverá outros tantos de rigidez e repetição. Acho que o pesquisador sempre ouvirá de seus pares e leitores, em tom cerimonioso ou quase íntimo: “espero que você continue”. Mas de uns vai ouvir: “é preciso buscar atrito com as obras do *corpus*, é preciso buscar a própria voz, sinto falta de sua voz de autor”. E de outros ouvirá: “tome cuidado com esse seu texto ensaístico” ou mesmo “experimentos formais na crítica não têm mais graça”. Não sei, mas me dá a impressão de que a escrita mais livre, mesmo quando não é coibida, permanece como uma projeção no futuro, uma promessa sempre adiada. Entre o subjetivo e o objetivo, o pessoal e o institucional, a promessa e a ameaça, a realização e o adiamento, o pesquisador sente: “esperamos ler sua voz autoral, mas só quando você tiver mais maturidade e autoridade, não no doutorado, talvez no pós-doutorado, quem sabe na livre-docência, melhor deixar para suas memórias”. Afinal, é uma prerrogativa de poucos...

+++

... não desejo que ninguém tenha minha vida, então não faria sentido querer que a forma desta tese aqui se tornasse um modelo, um método pronto, uma nova convenção. Seria até contraditório. Porque, apesar da amplitude do *corpus*, a tese prezou justamente pela especificidade de seus objetos, pela especificidade da experiência que engendrou suas leituras e escrituras, se esmerou nos descaminhos, no arranjo quase acidental dos livros e filmes e conversas que foram se

acumulando, redefinindo, preparando e relendo uns aos outros. Então importante era o encontro, o modo como uma impressão anterior recebia a próxima. No fundo, a tese só não queria fingir que as interpretações saíam do nada. Nada podia ser descartado. Tudo era determinante. *Tudo é fecundo, tudo é perigoso*. É aí que as coisas ficam muito autobiográficas. E daí vem o zelo pelas ruínas de projetos que nunca se realizam, o zelo, enfim, pelo fracasso. Talvez seja isso. Uma forma de narrar que conta a história de um narrador errando no texto. É isso. O valor do erro. Como se diz mesmo? Espero não ter desperdiçado o tempo de vocês...

+++

... quanto à sua primeira pergunta, acho que é, sim, uma tese. Vocês é que darão a resposta final, claro, mas acho que sim. Não estaria aqui se não tivesse a mínima esperança de que as coisas possam vir a bom termo. Existem formas menos morosas e fatigantes de humilhação pública. Então, acho que sim. É uma tese. Talvez uma tese que não se queira convencional. Que, narcísica, peça um adjetivo. Vocês talvez tenham pensado em alguns adjetivos. Talvez cheguem a dizê-los publicamente. Alguns já se disseram. A própria tese sugeriu uns tantos ao longo do texto, quando das muitas desejadas parecenças com os objetos que analisa: tese indiciária, tese microhistórica, tese-procura, tese-diário, tese-museu, autoficcional, sebardiana — pós-moderna, talvez, no sentido de Hutcheon. Não propriamente uma tese, mas um texto estranho, inacabado, impubescível por suas feições gráficas, meio monstruoso, feito de elementos incongruentes, carregando dentro de si uma tese — gosto de pensar que várias teses até, ou pelo menos sinopses de teses, promessas de teses, projetos de teses. Um texto meio doentio, que vai vivendo dos próprios problemas e evita a operação que poderia deixá-lo homogêneo, curado...

+++

... claro que toda essa polêmica acerca das relações entre história e ficção não se resume aos autores nos quais perseverei. Me ressinto bastante por não ter voltado a Michel de Certeau para aprofundar a leitura de *A escrita da história*. E me ressinto também por não ter conseguido encaixar *Style in History*, de Peter Gay, naquela época em que planejava artigos sobre Hayden White *versus* Carlo Ginzburg. Primeiro porque, lá em 1974, Peter Gay já relativizava bastante o dogma de que os historiadores do XIX fossem simplistas e ingênuos quanto ao uso da linguagem, relativizava até o preceito de que a universidade, a *disciplinization* e a profissionalização do ofício houvessem apenas cerceado a imaginação historiográfica — o que era uma espécie de ponto de apoio para White, no qual me apoiei. Quase ao contrário: Peter Gay se esmerou na análise de um elemento marginal nos livros de história exatamente para provar que o estilo de escrita do historiador — a um tempo, individual e social, privado e público, inventado e herdado,

indisciplinado e obediente — que o estilo pessoal do historiador não era uma falha do discurso, um índice de parcialidade, de falta de objetividade, mas, sim, uma perspectiva original sobre a compreensão do passado a cada tempo. Ao escrever aqueles ensaios sobre Gibbon, Ranke, Macaulay e Burckhardt, sua ideia, como ele próprio esclareceu no posfácio, era mostrar que a maneira de dramatizar eventos, descrever personagens, contrapor orações, escolher adjetivos, criar paralelos na repetição de adjetivos em passagens diversas, tudo isso revelava a vivência do historiador e também uma realidade histórica inacessível aos outros. Tudo isso sempre era uma limitação pessoal e também uma contribuição particular para o conhecimento do mundo. É a vida que forma o estilo. E o estilo é uma janela aberta para a realidade...

+++

... depois que M. leu a última versão do “Segundo diário”, conversamos muito e ficamos com a impressão de que agora a tese toda parecia um elogio à precariedade. Elogio escondido sob o apego à ideia de que os narradores — do romance, da história, da antropologia, do *new journalism*, talvez — tinham descido da onisciência para dentro do enredo, tinham afastado a mão ordenadora para acolher o fortuito forte, para narrar a condição de quem narra sem saber, sem poder, sem esconder sua parcialidade, seus limites. Ficamos ali na sala um bom tempo, folheando a tese, pensando na banca, mas já não lembro quem recordou que Auerbach escrevera *Mimesis* refugiado em Istambul durante a Segunda Guerra e que, em alguma medida, justificara a forma de seu livro por essa circunstância de sua vida. Um livro sem notas de rodapé, sem referências, feito só do fluxo de reflexões livres a partir da leitura do punhado de obras que Auerbach tinha conseguido juntar na biblioteca da cidade. Aquela frase de Auerbach — “nunca poderia ter escrito a história do realismo...”, ou algo assim — aquela frase parecia mesmo expressar seu juízo epistemológico: não poderia escrever a história total do realismo porque Virginia Woolf entendera que era necessário se recusar a escrever a história total de seus personagens. Mas talvez não seja absurdo dizer que a frase de Auerbach também expressava algo de sua condição naquele momento da escrita: não poderia porque não dava mesmo, porque não tinha acesso a seus livros, seu espaço, seus alunos, amigos, colaboradores, enfim, não dava. A forma inovadora de *Mimesis* parece uma aposta cognoscitiva nessa precariedade. Aposta em fazer da condição de escrita e da limitação pessoal uma perspectiva original, uma contribuição particular, inventiva — que Auerbach talvez não tivesse se permitido sob circunstâncias menos extremas...

+++

... fiquei com essa história da precariedade na cabeça por um bom tempo. Acho que foi isso o que mais me assombrou nesses três meses que se passaram desde o depósito dos exemplares até hoje. Fiquei pensando no Auerbach, em como aquela última conversa com M. tinha mudado

minha leitura de *Mimesis*, um livro que releio desde a graduação, ainda sem entender direito. Ai lembrei que há dez anos éramos amigos estudando para as provas do programa de mestrado em História Social e que todos tínhamos de ler Marc Bloch e que um belo dia uma amiga chegou aqui na faculdade com *Apologia da História* nas mãos e me deu de presente. Uns tempos depois, sei lá, a gente devia estar tomando um café em algum lugar e ela disse: “você viram como é bonito o Bloch pedindo desculpas pelo fato de o livro não ter notas nem referências, porque ele está preso e perdeu sua biblioteca na guerra?”. Quando me lembrei dessa história, fui até a estante e peguei o livro de Bloch. Reli a dedicatória de minha amiga escrita a caneta, a data de minha primeira leitura escrita a lápis e, escrito na tinta do livro, o paratexto explicando que em 1949, cinco anos depois de seu fuzilamento pelas tropas nazistas, os cadernos que Bloch escrevera no cárcere foram reunidos e publicados por seu amigo Lucien Febvre, a quem Bloch dedicara o livro dizendo: sua presença é constante nestas páginas, elas têm o ritmo de nossas afetuosas discussões, já não sei quais ideias são suas e quais são minhas. Um pouco adiante encontrei o trecho que tinha emocionado minha amiga: Bloch pedindo desculpas pelas lacunas e se perguntando “será que um dia poderei completar esse livro? Nunca inteiramente, receio”... Não sei se vocês vão concordar, mas me parece significativo que duas das obras mais importantes e imaginativas da historiografia e da crítica literária tenham sido escritas em circunstâncias extremas, escritas apesar dessa precariedade, por causa dessa precariedade, desse momento verdadeiramente assombroso, verdadeiramente trágico, em que, contra tudo e apesar de tudo, ameaçados pela morte, sentindo como ninguém a ofensiva do tempo, Bloch e Auerbach decidiram escrever os livros que temos em mãos...

+++

... enquanto você estava falando, me lembrei de uma outra coisa que Peter Gay disse em *Style in History*: o julgamento dos pares é franco e muitas vezes cruel, mas prepara o caminho para futuras interpretações mais amplas e acuradas. Ou seja, só pode ser um trabalho coletivo, feito no tempo, do embate de nossas contribuições particulares com as de todos aqueles de quem discordamos, a quem agradecemos e nos endereçamos. Já estou me repetindo bastante, mas é isso: fazer um trabalho autobiográfico é falar, sobretudo, das pessoas ao redor. Acho que a forma desta tese aqui, na verdade, é só uma tentativa de confessar que já não podia dizer se as ideias eram minhas ou dos outros. Só uma tentativa de explorar algumas formas do diário e do diálogo na escrita da crítica, de narrar as múltiplas vozes e temporalidades que atravessam a pesquisa e simplesmente não cabem no formato unívoco, homogêneo da tese tradicional: lembranças de leituras, acontecimentos da escritura e, a todo instante, projetos, devaneios, antecipações, vontade de ver a tese pronta e lida pelos pares, numa projeção meio fantasmagórica da imagem

do destinatário que se impõe, aponta novos caminhos, futuras interpretações e, assim, vai fazendo com que a tese nunca termine inteiramente...

+++

... sim, a questão do fim. A cada momento se agrava essa angústia. E aí parece ficar mais claro que a perspectiva do término, fundamental para a vivência do tempo, é determinante também para a forma de representá-lo na narrativa. Não sei. Digo isso agora porque, de uns meses para cá, ficou bem difícil pensar em qualquer coisa sem o desejo de reler *Há um mundo por vir?*, de Déborah Danowski e Eduardo Viveiros de Castro. Se bem entendi, eles dizem que o livro é uma tentativa de abordar a virada mitológica Ocidental do progresso para o declínio, nesta era de catástrofe climática, em que a “ausência de futuro já começou”. Não se trata, portanto, de saber se haverá um fim, mas de imaginar como será, quando virá, quão rapidamente virá e tudo o que ainda pode acontecer até lá. E, então, os advérbios de tempo e de modo deixam de ser elementos acessórios para se tornarem parâmetros do realismo das mais variadas narrativas sobre o fim do planeta e da humanidade. Nos relatos da indústria cultural, a gente sabe, predomina o fim repentino, iminente, espetacular, a extinção súbita que resultará de um supervírus, do ultimato alienígena, da bomba-relógio nuclear, da colisão meteórica com hora marcada. São poucas as narrativas que descrevem o desastre mais realisticamente: como uma “violência lenta”, gradual, entrevista nas secas, pandemias, genocídios e extinções que resultam do efeito cumulativo dos atos antrópicos, um “processo de degradação já iniciado e irreversível”, dizem os autores. A ficção científica, especialmente a cinematográfica, a quem relegamos boa parte de nossa capacidade de imaginar o futuro, parece imune às sucessivas crises da representação que foram ruindo as exigências superiores do enredo, reformulando o formato poderoso do *storytelling*. Talvez não seja assim tão ridículo dizer que nossa incapacidade de fazer circular globalmente uma narrativa mais complexa e realista sobre o fim talvez tenha algo a ver com nossa incapacidade de mobilização. E de sobrevivência. Me lembrei de uma coisa agora, uma conexão que vocês talvez julguem suspeita. Uma das muitas vezes em que Carlo Ginzburg tentou explicar seus próprios escritos foi no prefácio a *Nenhuma ilha é uma ilha*. Nesse prefácio ele relembra seu mais conhecido ensaio, “Sinais: raízes de um paradigma indiciário”, publicado uns vinte anos antes. Ele diz que o ensaio lançava uma hipótese, obviamente indemonstrável, sobre a origem da narração. A ideia de narrar teria nascido em uma sociedade de caçadores, para dar conta de um evento que não se pôde testemunhar diretamente. Talvez tenha sido a partir de pegadas, rastros, vestígios, traços infinitesimais, que esses caçadores puderam formular a primeira narrativa do mundo: “alguém passou por ali”. Essa capacidade de dedução e imaginação lhes valeu a sobrevivência. A nossa sobrevivência. Esse saber da caça, saber venatório, ligado ao passado, logo se projetou

ao futuro, dando origem aos saberes divinatórios, igualmente constituídos sobre a leitura de sinais mínimos — no voo dos pássaros, nas linhas das mãos, nas estrelas, nas conchas, nas letras. É a tudo isso que Ginzburg dá o nome de “paradigma indiciário”, termo a partir do qual ele investiga as narrativas históricas e, claro, termo no qual fundamenta seu próprio método de pesquisa. Se acreditarmos em tudo isso, poderemos dizer que, desde o primeiro dia, a narrativa foi uma ferramenta cognoscitiva: decifrar pequenos signos da realidade e projetá-los sobre os tempos para, entre provas e possibilidades, formar uma ideia do que aconteceu e do que ainda pode acontecer. E, assim, preparar, com alguma acurácia, a própria defesa, a própria sobrevivência, construir um mundo para si no futuro...

+++

... sim, a questão do fim. A cada momento piora um pouco essa angústia. E aí fica parecendo que a ideia que fazemos do fim, fundamental para a vivência do tempo, diz muito sobre a forma como representamos o passado, o presente. E, antes do fim do mundo, o fim da própria escrita. A figuração do tempo retilínea e imperturbável com que se escrevem as narrativas teleológicas talvez venha da tranquilidade de quem já sabe tudo o que vai acontecer até o final e tem a sensação de que o tempo corre a seu favor. Agora me parece que é essa teleologia que, em tantos textos diferentes, tira de cena o corpo que escreve e tem urgência, corpo que escreve narrativas abertas, insistentes, que correm contra o tempo e estão em constante devir, que ficariam para sempre inacabadas se não se tornassem póstumas. Estou pensando em Proust, é claro. Mas também no Fernando Pessoa do *Livro do desassossego* e em tantas outras histórias que simplesmente não conseguem parar. Não deu para colocar nada disso na tese, mas, pouco antes de morrer, Roland Barthes proferiu dois cursos chamados *A preparação do romance*, aulas depois organizadas em dois volumes. Se não me engano, foi em uma das últimas aulas que Barthes disse que o livro, objeto fixo, finito, arquitetado e premeditado, é escrito por um sujeito que jamais poderá garantir sua fixidez. Quando finalmente consegue se decidir pelo projeto, o sujeito começa o lento trabalho da escritura. E, aí, a ausência de futuro já começou. E, então, começa também a angústia. Não sei se é possível imaginar a angústia de Marc Bloch no cárcere nazista. Mas Barthes imaginou a angústia de Proust: terei tempo para terminar o projeto do livro antes de morrer? O que, para Barthes, significava: terei tempo de realizar sua forma prevista, antes que eu mesmo mude? Logo o herói proustiano, que tinha morrido tantas vezes desde a infância, que já havia imaginado a escrita de tantos outros livros, que já não era o mesmo que amara Gilberte, o mesmo que amara Albertine. A história da escrita do livro é a desse eu descontínuo, diferente de si a cada tanto, lidando com um projeto que precisa ser igual do começo ao fim — cuja conclusão precisa repetir a introdução, poderíamos dizer, se quiséssemos abusar da analogia

com o texto acadêmico. Naquele seu curso quase póstumo, Barthes parecia ver uma saída bem clara: incluir no Projeto da Obra a variabilidade do sujeito e da escrita. Uma espécie de programa para a mudança, para a ruptura. Um escrever contra a ofensiva do tempo, mas aberto às circunstâncias, à possibilidade do acontecimento, algo próximo do diário ou do álbum, algo que se interrompe, mas que nunca se conclui inteiramente. Naquele seu curso derradeiro, em que aparecem aqui e ali projetos de trabalhos que, semanas depois, seriam interrompidos pela morte, Barthes refletiu sobre a vivência do corpo que quer escrever: suas leituras, seu afeto e identificação com os grandes escritores, sua vontade de imitar a obra que acabou de ler, suas anotações, suas escolhas, seus projetos, seu isolamento, sua paciência, a organização de seu cotidiano, a fantasia de imaginar o livro pronto, a urgência da escrita. Algumas semanas atrás, quando finalmente terminei os dois volumes de *A preparação do romance*, percebi que já não sabia o que fazer com eles. Afinal, o que queremos quando lemos um livro, especialmente quando o lemos em um exercício crítico? Dizer que confirma nossas hipóteses? Dizer como o admiramos e invejamos? Como o amamos e queremos guardá-lo para nós, para nosso trabalho, em nossa vida? Se bem entendi, Barthes centrou sua última obra no argumento de que o desafio da escrita é passar da anotação ao texto, do fragmento ao fluxo. Daí pareceu avivar, para mim, a ideia de anotação no centro da poética do bastidor. Anotação como registro de um momento do corpo. Anotação como descoberta, clareza de um instante que, ao mesmo tempo, ilumina o presente e aponta um rumo a seguir. Anotação, portanto, como “insistência breve”, resolução que já vai mudar. Anotação, claro, como *haikai*, “brevíssimo solilóquio”, enunciado sutil e sucessivo, imagem de um pintor dentro de um mínimo quadro realista, forma discreta de dizer eu. Anotação, enfim, como o traço que se escreve para guardar um momento passado e também como o apontamento para um projeto futuro...

+++

... nada mais pessoal que uma tese. E poucas coisas pertencem tanto a tantos outros. Tem um monte de gente aqui dentro, conversando, criticando, rindo, lendo e escrevendo junto. Não se trata apenas de *um* sujeito, da reprodução de suas impressões conscientes e subjetivas. São muitas impressões subjetivas de diferentes pessoas, em diferentes instantes. Vozes de familiares, amigos, professores, críticos, historiadores e romancistas, vozes de personagens, de vocês da banca, de leitores que o texto imagina e a quem se endereça. Foi o apreço a tudo o que vocês disseram esses anos todos que me fez encher de anotações uma dezena de cadernos. Que me fez guardar esse passado em um museu de projetos para o futuro. Que me fez escrever esta tese como um vasto agradecimento a todos vocês, muitos dos quais vejo agora — um interminável agradecimento a Marcos Natali, por tudo o que mudou em minha vida ao transformar esta

pesquisa de doutorado. Um agradecimento também aos professores Julio Pimentel Pinto, Claudia Amigo Pino, Diana Klinger e Biagio D'Angelo, que gentilmente aceitaram participar desta banca de defesa. E aos professores Jaime Ginzburg, Andrea Hossne, Adriana Kanzevolsky e Paloma Vidal, que fizeram indicações sutis e decisivas ao longo desses anos. Um agradecimento a Luiz Mattos, pela força sempre simpática com os trâmites burocráticos, e também ao CNPq, pelo financiamento. Um fraterno agradecimento a Julián Fuks e Fernando Seliprandy, parceiros de futebol, protagonistas desta história. E a todos os amigos novos e antigos que, sem saber, escreveram muitas linhas deste trabalho: Guilherme Santos, Rodolfo Mói de Oliveira, Tércio de Azevedo, Fábio de Souza, Alexandre Socha, Eduardo Socha, Geruza de Almeida, Carolina dos Santos, Mariana Ruggeri, Edson Dorneles, Fabiana Carneiro, Raquel Parrine, Tiago Pinheiro, Meritxell Marsal, Laura Duarte, Ellen Elsie, Clarisse Lyra, Rodrigo Lobo, Livia Gonçalves, Carmen de Figueiredo Souza, Claudia Vasconcellos, Moizeis Sobreira, Ivan Hegenberg, Gisele Frighetto, Dino Tsonis e Luciano Gatti. Um agradecimento especial a Juliana Pereira e Roberta Faria, que de formas tão diferentes torceram por este trabalho. Agradecimento especial também a Beto Saglietti pai e Beto Saglietti filho, pela trilha sonora de minha vida e também pelas imagens impressas nestas páginas. Agradecimentos vários, o tempo todo, a meus pais e irmãos, pelo carinho de sempre. E, é claro, um agradecimento a mais a Letícia Sorg...

... um dia, ela chegou em casa e viu os exemplares da tese sobre a mesa da cozinha. Foi para sua poltrona florida, sorriu para o título sobre a capa preta e começou a reler desde o começo. Virava as páginas impaciente, intrigada, dizia que a gente ainda tinha muito o que conversar e viver, que gostava da história dos emigrantes, que gostava da biografia do escritor que se imaginava morto, mas que gostava também daquele livro negro que contava a história do herói que queria escrever o livro que lia sua amada... Foi seu amor que me fez escrever esta tese já com saudade de cada um desses instantes que vivemos e com esperança em tudo o que ainda está por vir...

BIBLIOGRAFIA

- ABBOTT, H. Porter. *The Cambridge Introduction to Narrative*. Nova York: Cambridge University Press, 2008.
- ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. Tradução e apresentação: Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.
- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução e apresentação: Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007 [original 2005].
- _____. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009 [original 2008].
- ALBERCA, Manuel. *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- ALMEIDA, Geruza Zelnys de. *Como se pelos dedos escorresse... uma tese* [online]. São Paulo: FFLCH, Universidade de São Paulo, 2014.
- ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. Nova York: Verso, 1989 [original 1983].
- ANDRADE, Fábio de Souza. “Molloy ou a narrativa terminal” in: *Samuel Beckett: O Silêncio Possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- ANTUNES, Letizia Zini (org.) *Estudos de literatura e linguística*. São Paulo: Unesp, 1998.
- ARÊAS, Vilma S. *Trouxa Frouxa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- ARIÈS, Philippe. *Um historiador diletante*. Tradução de Ana Luíza Borges. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994 [original 1980].
- ARRIGUCCI Jr, Davi. *Enigma e Comentário. Ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- _____. *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- ARTAUD, Antonin. *Van Gogh, o suicidado pela sociedade*. Rio de Janeiro: Achiamé, sd. [original 1947].
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2004 [original 1946; versão estendida 1959].

BARBOSA, Nelson Luís. *“Infinitivamente Pessoal”: A Autoficção de Caio Fernando Abreu, “O Biógrafo da Emoção”*. São Paulo: DTLLC - FFLCH - USP, 2008.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003 [original 1975].

_____. *A preparação do romance I: da vida à obra*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005 [original 1978-1979].

_____. *A preparação do romance II: a obra como vontade*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005 [original 1979-1980].

_____. *O rumor da língua*. Tradução: Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Tradução: Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998 [original 1997].

_____. *Modernidade Líquida*. Tradução: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001 [original 2000].

BECKETT, Samuel. *Molloy*. Nova York: Grove Press, s/d [original 1947].

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas (Vol. I). Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994 [primeira edição 1985].

_____. *Obras escolhidas (Vol. III). Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução: José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 2000 [primeira edição 1989].

BERNHARD, Thomas. *Wittgenstein's Nephew*. Nova York: Vintage Books, 2009 [original 1982].

BLAINEY, Geoffrey. *Uma breve história do mundo*. São Paulo: Editora Fundamento, 2007 [original 2004].

BLOCH, Marc. *Apologia da História ou O ofício do historiador*. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002 [original 1949].

BRITTO, Paulo Henriques. *Tarde: poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BURKE, Peter. *A Escola dos Annales (1929-1989): a revolução francesa da historiografia*. Tradução: Nilo Odalia. São Paulo: Unesp, 2010 [original 1990].

_____. (org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. Tradução: Magda Lopes. São Paulo: Unesp, 1992 [original 1991].

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Tradução: Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 2007 [original 1949].

CANDIDO, Antonio, ROSENFELD, Anatol, PRADO, Décio de Almeida, GOMES, Paulo Emílio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2002 [original 1968].

CARVALHO, Bernardo. *Nove noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004 [original 2002].

_____. *Mongólia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006 [original 2003].

_____. *O sol se põe em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CASAS, Ana (org.). *La autoficción: reflexiones teóricas*. Madrid: Arco, 2012.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Tradução: Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006 [original 1975].

COETZEE, J.M. *Boyhood: scenes from Provincial Life*. Nova York: Penguin Books, 1997.

_____. *Disgrace*. Nova York: Penguin Books, 1999.

_____. *Youth: scenes from Provincial Life II*. Nova York: Penguin Books, 2002.

_____. *Elizabeth Costello*. Nova York: Penguin Books, 2003.

_____. *Slow Man*. Nova York: Penguin Books, 2005.

_____. *Diary of a Bad Year*. Nova York: Penguin Books, 2007.

_____. *Summertime*. Nova York: Viking Penguin, 2009.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. Tradução: Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2013 [2ª edição 1993].

CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Tradução: Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999.

DANOWSKI, Déborah e CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Há um mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, Instituto Socioambiental, 2014.

DARNTON, Robert. *The great cat massacre and other episodes in French cultural history*. Nova York: Basic Books, 1984.

- DAVIS, Natalie Zemon. *The return of Martin Guerre*. Cambridge: Harvard, 1983.
- DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoe*. Oxford: Oxford University Press, 2008 [original 1719].
- DOSSE, François. *A história em migalhas: dos Annales à Nova História*. Tradução: Dulce Oliveira Amarante dos Santos. Bauru: EDUSC, 2003 [original 1987].
- _____. *A história*. Tradução: Maria Elena Ortiz Assumpção. Bauru: EDUSC, 2003 [original 2000].
- _____. *A história à prova do tempo: da história em migalhas ao resgate do sentido*. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Unesp, 2001.
- DRUON, Maurice. *O menino do dedo verde*. Tradução de D. Marcos Barbosa. Ilustrações de Marie Louise Nery. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.
- DUBY, Georges. *Le dimanche de Bouvines: 27 juillet 1214*. Paris: Gallimard, 1985 [original 1973].
- _____. *A história continua*. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993 [original 1991].
- EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Tradução: Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998 [original 1996].
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2004 [original 1994].
- FEHÉR, Ference. *O Romance está morrendo? – contribuição à teoria do romance*. Tradução: Eduardo Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997 [original 1974].
- FERRÉZ. *Capão Pecado*. São Paulo: Labortexto, 2000.
- FLAUBERT, Gustave. *L'éducation sentimentale: histoire d'un jeune homme*. Paris: Flammarion, 1969 [original 1869].
- FOUCAULT, Michel. *Estética: Literatura e pintura, música e cinema*. Organização: Manoel Barros da Motta. Tradução: Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- FRANZEN, Jonathan. *Liberdade*. Tradução: Sergio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2011 [original 2010].
- FRESÁN, Rodrigo. *Jardines de Kensington*. Barcelona: Random House Mondadori, 2006 [original 2003].

FREUD, Sigmund. *História de uma neurose infantil: (“O homem dos lobos”), além do princípio do prazer e outros textos*. Tradução e notas: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010 [original 1917-1920].

FUENTES, Carlos. *Geografia do romance*. Tradução: Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2007 [original 1993].

GADDIS, John Lewis. *The Landscape of History: How Historians Map the Past*. Oxford University Press, 2002.

GALERA, Daniel. *Cordilheira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

GALLE, Helmut, Org. e outros. *Em primeira pessoa: abordagens de uma teoria da autobiografia*. São Paulo: Annablume; Fapesp; FFLCH, 2009.

GATTI, Luciano. “Os duplos de Sebald” in: *Serrote*, v. 10, 2012.

GAY, Peter. *Style in History*. Nova York: Norton & Company, 1989 [original 1974].

GINZBURG, Carlo. *Os andarilhos do bem: feitiçaria e cultos agrários nos séculos XVI e XVII*. Tradução: Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2007 [original 1966].

_____. *Il formaggio e i vermi: il cosmo di un mugnaio del '500*. Torino: Einaudi, 2009 [original 1976].

_____. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. Tradução: Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2001 [original 1976].

_____. *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*. Tradução: Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 2003 [original 1986].

_____. *História noturna: decifrando o Sabá*. Tradução: Nilson Moulin Louzada. São Paulo: Companhia das Letras, 2012 [original 1989].

_____. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001 [original 1998].

_____. *Nenhuma ilha é uma ilha*. Tradução Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2004 [original 2000].

_____. *Relações de força: história, retórica, prova*. Tradução: Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002 [original 2000].

_____. *Investigando Piero*. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2010 [original 1994, 2001].

_____. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. Tradução: Rosa Freire d'Aguilar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007 [original 2006].

GINZBURG, Natalia. *Foi assim*. Tradução e apresentação: Edson Roberto Bogas Garcia. São Paulo: Berlendis & Vertecchia Editores, 2001 [original 1947].

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução: Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006 [original 1968].

HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. Tradução: Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 1994 [original 1989].

HATOUM, Milton. *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005 [original 1989].

_____. *Dois irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004 [original 2000].

_____. *Cinzas do Norte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009 [original 2005].

_____. *Órfãos do Eldorado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *A cidade ilhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (org.). *A invenção das tradições*. Tradução: Celina Cardim Cavalcante. São Paulo: Paz e Terra, 2006 [original 1983].

HOBBSAWM, Eric. "The revival of narrative: some comments" [1980] in: ROBERTS, Geoffrey. *The History and Narrative Reader*. Londres: Routledge, 2001.

HUTCHEON, Linda. *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction*. Nova York: Routledge, 2012 [1988].

HUYSEN, Andreas. "Mapping the postmodern" in: New German Critique. No.33, "Modernity and Postmodernity". outono, 1984, pp.5-52.

_____. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.

JAMESON, Fredric. *Espaço e Imagem. Teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Organização e tradução: Ana Lúcia Almeida Gazzola. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2006.

- KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012 [original 2006].
- KUNDERA, Milan. *A arte do romance*. Tradução: Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2009 [original 1986].
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução: Bernardo Leitão... [et al.]. Campinas: Unicamp, 2003 [original 1977].
- LEJEUNE, Philippe. *O Pacto Autobiográfico*. Tradução: Jovita Maria Gerhein Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008 [original 1975].
- LE ROY LADURIE, Emmanuel. *Les paysans de Languedoc*. Paris: Flammarion, 1969 [original 1966].
- _____. *Montaillou, village occitan de 1294 à 1324*. Paris: Gallimard, 1982 [original 1975].
- _____. *O Carnaval de Romans: da Candelária à quarta-feira de cinzas 1579-1580*. Tradução: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2002 [original 1979].
- LEVY, Tatiana Salem. *A chave de casa*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2013 [original 2007].
- LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- LIPOVETSKY, Gilles; CHARLES, Sebastien. *Os tempos hipermodernos*. Tradução: Mário Vilela. São Paulo: Barcarolla, 2007 [original 2004].
- LISBOA, Adriana. *Rakushisha*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014 [original 2007].
- LODGE, David. *Art of Fiction*. Londres: Penguin, 1997.
- LOWENTHAL, David. *The Past is a Foreign Country*. Cambridge University Press, 2006 [original 1985].
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades e Editora 34, 2000 [original 1916].
- LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Tradução: Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011 [original 1979].
- MALERBA, Jurandir (org.) *A história escrita*. São Paulo: Contexto, 2006.

_____. *Ensaaios: teoria, história e ciências sociais*. Londrina: Eduel, 2011.

MALERBA, Jurandir e ROJAS, Carlos Aguirre (org.). *Historiografia contemporânea em perspectiva crítica*. Bauru: EDUSC, 2007.

McKEON, Michael (org.). *Theory of the Novel: a historical approach*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2000.

MEGILL, Allan. *Historical Knowledge, Historical Error*. Chicago: Chicago University Press, 2007.

MOLLOY, Sylvia. *Acto de presencia: la escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

_____. *Varia imaginación*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2003.

MORETTI, Franco (org.). *O Romance, I: A cultura do romance*. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Cosac & Naify, 2009 [original 2001].

NAIPAUL, V.S. *The Enigma of Arrival*. Londres: Picador, 2002 [original 1987].

_____. *Meia-vida*. Tradução: Isa Mara Lando. São Paulo: Companhia das Letras, 2002 [original 2001].

NAVES, Rodrigo. *O Filantropo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

NORA, Pierre. *Essais d'ego-histoire*. Paris: Gallimard, 1987.

PADILLA, Ignacio. *Amphitryon*. Madri: Espasa-Calpe, 2000.

_____. *Espiral de artillería*. Madri: Espasa-Calpe, 2003.

_____. *La gruta del toscano*. Madri: Alfaguara, 2006.

_____. *Si hace crack es boom*. Barcelona: Urano, 2007.

PAMUK, Orhan. *O castelo branco*. Tradução: Sergio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2007 [original 1979].

_____. *O livro negro*. Tradução: Sergio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008 [original 1990].

_____. *Neve*. Tradução: Luciano Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2007 [original 2002].

_____. *Istambul*. Tradução: Sergio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2007 [original 2003].

_____. *O Museu da Inocência*. Tradução: Sergio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2011 [original 2008].

_____. *The Innocence of Objects*. Nova York: Abrams, 2012.

PAULS, Alan. *O passado*. Tradução: Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2007 [original 2003].

PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade Lisboa*. Organização: Richard Zenith. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Tradução: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004 [original 2000].

PINTO, Júlio Pimentel. *A leitura e seus lugares*. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*; v.1, *No caminho de Swann*. Tradução: Mario Quintana. São Paulo: Globo, 2006 [original 1913].

_____. *Em busca do tempo perdido*; v.2, *À sombra das raparigas em flor*. Tradução: Mario Quintana. São Paulo: Globo, 2006 [original 1919].

_____. *Em busca do tempo perdido*; v.3, *O caminho de Guermantes*. Tradução: Mario Quintana. São Paulo: Globo, 2006 [original 1920-21].

_____. *Em busca do tempo perdido*; v. 4, *Sodoma e Gomorra*. Tradução: Mario Quintana. São Paulo: Globo, 2006 [original 1920-21].

_____. *Em busca do tempo perdido*; v. 5, *A prisioneira*. Tradução: Manuel Bandeira e Lourdes Sousa de Alencar. São Paulo: Globo, 2006 [original 1923].

_____. *Em busca do tempo perdido*; v. 6, *A fugitiva*. Tradução: Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Globo, 2006 [original 1925].

_____. *Em busca do tempo perdido*; v. 7, *O tempo redescoberto*. Tradução: Lúcia Miguel Pereira. São Paulo: Globo, 2006 [original 1927].

RICŒUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. Tradução: Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2010 [original 1983].

_____. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução: Alain François... [et al.]. Campinas: Unicamp, 2007 [original 2000].

ROBBE-GRILLET, Alain. *Por una nueva novela*. Tradução: Pablo Ires. Buenos Aires: Editorial Cactus, 2010 [original 1963]

ROBIN, Régine. “La autoficción: el sujeto siempre en falta” in: ARFUCH, Leonor. (comp.). *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires: Prometeo, 2002.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

ROUSSO, Henry. *Le syndrome de Vichy: de 1944 à nos jours*. Paris: Éditions du Seuil, 1990 [original 1987].

RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. São Paulo: Boitempo, 2001.

_____. *Estive em Lisboa e lembrei de você*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SAER, Juan José. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 2004 [original 1997].

_____. *La narración-objeto*. Buenos Aires: Seix Barral, 1999.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado – Cultura da memória e guinada subjetiva*. Tradução: Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007 [original 2005].

SARRAUTE, Nathalie. *L’ère du soupçon. Essais sur le roman*. Paris: Gallimard, 2004 [original 1956].

SEBALD, Winfried Georg. *Vertigem*. Tradução: José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008 [original 1990].

_____. *Os emigrantes*. Tradução: Lya Luft. Rio de Janeiro: Record, 2002 [original 1993].

_____. *Os anéis de Saturno*. Tradução: José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2010 [original 1995].

_____. *Austerlitz*. Tradução: José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008 [original 2001].

_____. *Guerra aérea e literatura*. Tradução: Carlos Abbenseth e Frederico Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2011 [original 2003].

SPERANZA, Graciela. “¿Dónde está el autor?” in: *Otra parte. Revista de letras y artes*, nº14, outono de 2008.

STONE, Lawrence. “The revival of narrative: reflections on a new old history” [1979] in:

- ROBERTS, Geoffrey. *The History and Narrative Reader*. Londres: Routledge, 2001.
- TADIÉ, Jean-Yves. *Proust et le roman*. Paris: Gallimard, 2003 [original 1971].
- TAVARES, Zulmira R. *Cortejo em Abril*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- TERRON, Joca Reiners. *Curva de Rio Sujo*. São Paulo: Planeta, 2003.
- _____. *Do fundo do poço se vê a lua*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- TEZZA, Cristovão. *O filho eterno*. Rio de Janeiro: Record, 2010 [original 2007].
- TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- _____. *A literatura em perigo*. Tradução: Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009 [original 2007].
- VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. *A formação do romance inglês: ensaios teóricos*. São Paulo: Fapesp, 2007.
- VIDAL, Paloma. *Depois de tudo: trajetórias na literatura latino-americana contemporânea*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, Departamento de Letras, 2006.
- VILA-MATAS, Enrique. *História abreviada da literatura portátil*. Tradução: Júlio Pimentel Pinto. São Paulo: Cosac Naify, 2011 [original 1985].
- _____. *Bartleby e companhia*. Tradução: Maria Carolina de Araújo e Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2004 [original 2000].
- _____. *O mal de Montano*. Tradução: Celso Mauro Paciornik. São Paulo: Cosac Naify, 2005 [original 2002].
- _____. *Paris não tem fim*. Tradução: Joca Reiners Terron. São Paulo: Cosac Naify, 2007 [original 2003].
- _____. *Doutor Pasavento*. Tradução: José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2009 [original 2005].
- VOLPI, Jorge. *En busca de Klingsor*. Barcelona: Seix Barral, 1999.
- _____. *El fin de la locura*. Barcelona: Seix Barral, 2003.
- WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010 [original 1957].

WHITE, Hayden. *Trópicos do Discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Tradução: Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Edusp, 2001 [original 1978].

_____. *The content of the form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1987.

_____. *Figural Realism: Studies in the Mimesis Effect*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1999.

WOOD, James. *How fiction works*. Londres: Vintage Books, 2009.

WOOLF, Virginia. *Mr. Bennett and Mrs. Brown*. Londres: The Hogarth Press, 1924.

_____. *Mrs. Dalloway*. Frogmore: Panther Books, 1976 [original 1925].

_____. *Between the Acts*. Londres: Harcourt, 2008 [original 1941].

ZENI, Bruno G. *O fluxo silencioso das máquinas*. São Paulo: Ateliê, 2002.

ZERUBAVEL, Eviatar. *Time Maps*. Chicago: Chicago University Press, 2003.

ŽIŽEK, Slavoj. *Bem-vindo ao deserto do real!*. Tradução: Paulo Cezar Castanheira. São Paulo: Boitempo, 2003 [original 2002].

_____. *Como ler Lacan*. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010 [original 2006].