

# NARRAÇÃO, REALISMO E AUTORIA NA HISTÓRIA E NO ROMANCE

Renato Prelorentzou<sup>1</sup>

**RESUMO:** O artigo busca representar um processo de releituras, reescrituras, reaproveitamentos e reflexões acerca de determinados autores contemporâneos do romance e da historiografia. Em comum, esses romancistas e historiadores teriam uma escrita que enfatiza o próprio escrever do texto e, com isto, coloca o narrador em outra posição dentro da estética realista e da retórica historiográfica. Por meio de procedimentos textuais que descrevem e simulam o esboçar, o rasurar, o reescrever, o revisar, o refutar, o recomençar e o continuar a escrever, os autores analisados entram no texto, questionam e reformulam tanto o realismo dito formal e oitocentista, quanto o método empírico da pesquisa histórica, igualmente associado ao século XIX – ambas as escolas com sobrevivências e desdobramentos ao longo dos últimos cem anos. No movimento de escrita do artigo, a leitura, a análise e a releitura desses autores abrem espaço para alguns imprevistos e reflexões acerca da forma do texto acadêmico.

**PALAVRAS-CHAVE:** romance, historiografia, realismo, gênero, escrita acadêmica.

**ABSTRACT:** The present article intends to represent a process of rereading, rewriting, reusing and reflecting about certain contemporary novel and historiography authors. In common, these novelists and historians have a way of writing that emphasizes the act of writing itself (or their own act of writing) and, therefore, put their narrators in another discourse position when considering both the realist aesthetic and the historiographical rhetoric. By textual procedures that describe and simulate acts of drafting, erasing, rewriting, revising, rebutting, and reopening, the authors in question put themselves into the text, questioning and reformulating not only the so called formal realism from the 18th century but also the historical research and its empirical method linked to the 19th century – both schools that survived and thrived for the last hundred years. In writing this article – reading, analyzing and rereading these authors – we could reflect on how academic texts are written.

**KEYWORDS:** novel, historiography, realism, genre, academic writing.

<sup>1</sup> Historiador, mestre em História Social e Doutorando no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, pela Universidade de São Paulo. Bolsista CNPq.

## Quarta-feira

Artigo para a revista. Falar sobre a figura do autor na historiografia e nos romances contemporâneos. Releer trabalhos e fichamentos.

## Segunda-feira

Centrar artigo na ideia do “passo atrás na linha de enunciação”, do bastidor, da tendência atual de representar um narrador (aproximado do autor) às voltas com a pesquisa e a produção do texto (do texto que o leitor lê), leitura e escritura. Escrever um texto com os fichamentos de **Summertime**, de Coetzee, e **Investigando Piero**, de Ginzburg.

## Domingo

Lembrar de escrever o artigo. Substituir **Summertime** por **Diary of a Bad Year**, em que fica mais nítida a sugestão de parença entre autor e narrador. Para fechar a argumentação, ideia das sucessões de realismos na história do romance e das sucessivas formas de descrever e provar o passado na historiografia.

## Domingo

Reescrever trechos da Qualificação.

→ Se a morte do autor (da autoridade) era necessária em um contexto político-cultural específico, problematizar sua ressurreição parece agora 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.

→ O romance de J.M. Coetzee, **Diary of a Bad Year**, começa com cada uma de suas páginas divididas ao meio. Na parte de cima, uma série de ensaios que C. elabora para uma coletânea intitulada **Strong Opinions**, na qual seis importantes escritores devem expressar julgamentos sobre temas de sua preferência, **the more contentious the better**. Na de baixo, o diário desse escritor que assina com as iniciais JC e tem por primeiro nome John, romancista famoso que parece ter escrito os livros de J.M. Coetzee, ou pelo menos **Waiting for the Barbarians**. A vida do personagem central, portanto, remete à do escritor de verdade.

Em **Diary...**, mesmo que o pacto de leitura continue desaconselhando a identidade absoluta entre o Señor C. e Coetzee, o espaço reservado para a indecisão entre o ficcional ou confessional fica mais amplo. O título do primeiro capítulo do romance, “Strong Opinions: 12 September 2005 –

31 May 2006”, é mais um exemplo: as datas reforçam tanto a ideia de diário quanto o vínculo com o autor real, pois a escrita periódica se interrompe pouco antes do lançamento do livro de Coetzee, em 2007. O artifício gráfico das páginas, por sua vez, expõe outro tipo de aproximação ao colocar, juntos, os ensaios desse narrador ambíguo e os textos em primeira pessoa sobre os encontros do ensaísta com a vizinha, que viria a ser sua secretária. Alguns temas das *lectures* de **Elizabeth Costello**, outro romance de Coetzee, retornam nos tópicos sobre Hobbes, Maquiavel e violência de Estado, sobre **War on terror**, universidades, cinema e literatura, sobre o direito dos animais, a gripe aviária, a pedofilia, o corpo e a sexualidade, sobre turismo e **Guantanamo Bay**, sobre **Funes the Memorious**, Tolstói, Dostoiévski, **on authority in fiction**, Barthes, Foucault, os mestres realistas, o envelhecimento, a vida após a morte e fantasias a – fantasias com a vizinha Anya, que, na página 25, ganha voz na faixa que se abre na parte de baixo da página: **I said to Señor C, why not write reminiscences of your love life?**

Também ela escreve um diário. Ou é o Señor C. que agora compõe um romance emulando um diário escrito por ela, que datilografa seus ensaios, aparece em seu *diary* e palpita sobre suas opiniões: **Write about cricket, I suggest. Write your memoirs. Anything but politics.** Por causa de Anya, as *strong opinions* são reescritas na segunda parte do livro, “*Second Diary*”. Na faixa de cima continuam os ensaios, só que agora em tom confessional: o primeiro texto dessa segunda parte do romance já descreve um sonho que C. contou a Anya. São opiniões fortes ainda, mas na forma de entradas de diário. Os tópicos seguintes vão confundindo o íntimo e o público, *journal* e *essay*, parecem capturar aquilo que na vida do escritor constrói seus juízos, o momento mesmo em que o ensaísta pensa em suas ideias, uma espécie de bastidor da escrita.

**Diary of a Bad Year** pode ser um diário em sentido pleno, com seu *fluir* pessoal e periódico, mas se encerra com notas, citações e agradecimentos, igual a uma coletânea de artigos. A diagramação, grande atrativo do romance, mostra, na verdade, o apertado vínculo entre escrever, viver e reescrever, entre o autor dos ensaios, do diário e do romance sobre o cotidiano de Anya — ou, alternativamente, estampa as influências recíprocas entre uma série de reflexões e dois diários opostos. **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.** De qualquer modo, ao abordar, na forma e nos conteúdos, esse ciclo ininterrupto de leituras e escrituras íntimas e públicas, Coetzee parece se pôr um passo atrás da linha de enunciação, revelando todo o processo da autocrítica em um romance que funciona como um metaensaio.

## Domingo

O livro **Investigando Piero**, do historiador Carlo Ginzburg, é um todo constituído por textos diversos: o original publicado em 1981, revisado e reimpresso algumas vezes nos anos 1980, 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 isto faz parte do volume que se consolidou em 2001 e foi traduzido para o português em 2010. Uma obra só.

No decorrer das páginas, Ginzburg analisa algumas das principais obras de Piero della Francesca, pintor italiano do **Quattrocento**: o **Batismo de Cristo**, a **Flagelação** e o **ciclo de Arezzo**. Seu intuito é propor uma nova datação das pinturas, objeto de uma longa celeuma dentro da história da

arte. Para datá-las, Ginzburg se vale de um método que procura seguir a trilha de pistas estilísticas e extraestilísticas, transitando por uma ampla variedade de documentos para contornar a carência de certezas sobre o artista, suas obras e seu período.

A pesquisa então avança em duas frentes: a iconografia e os fatos que cercam o comissionamento das pinturas. A comparação de dois traços, duas figuras, dois temas pictóricos em duas obras do mesmo pintor pode esclarecer algo a respeito das fases do artista, das circunstâncias de produção dos quadros, de onde vivia e como pintava. As perguntas e respostas que surgem aí são levadas para o outro front interpretativo e abrem campo para as questões acerca do mecenato político e religioso da época e dos eventos e personagens contemporâneos ao pintor que se fizeram representar simbolicamente nos quadros. Juntas, as provas e possibilidades das duas frentes de pesquisa possibilitam deduções acerca das datas em que foram produzidas as obras.

Seria até interessante seguir toda a argumentação de Ginzburg acerca de Piero della Francesca, as idas e vindas, as veredas de hipóteses criadas e descartadas. Mas no artigo para a revista bastará falar sobre seu método: quando se depara com uma bifurcação, um impasse, um beco sem saída em uma das frentes, o historiador procura passagem pela outra, juntando hipóteses e asserções de um e outro caminho para atravessar as lacunas e transpor os limites deixados pela documentação acerca do passado no presente. Nesse cruzar de suposições, certezas e incertezas, um trabalho de investigação, decifração. E, como em um conto policial, todo esse processo investigativo é contado pelo autor nas páginas do livro. Não é apenas a exposição dos resultados da pesquisa. Há também o relato do pesquisar, o relato do processo de decifração, no gerúndio. Há, mais que isto, a figura de um narrador, de um pesquisador, investigador que está buscando respostas e fazendo perguntas – que, em um livro de histórias é, evidente, um historiador, o autor.

## Quarta-feira

Ao final do último apêndice, fim do livro, Ginzburg apresenta conclusões que, como ele próprio garante, são autodestrutivas. Mas as reflexões sobre um fracasso, continua o historiador, podem ser tão – ou talvez mais – instrutivas quanto a reflexão sobre um sucesso (GINZBURG, 2010, p. 246).

Na leitura de **Investigando Piero** há algo da narrativa ficcional, dos mistérios dos contos policiais, da revelação de um crime ou um assassino inesperado, das expectativas que se revertem perto do fim do enredo e fazem o narrador – o leitor – acordar do sonho da decifração para o pesadelo do engano, do mundo da ordem estabelecida para um mundo de incerteza permanente. A trama que o leitor teve de acompanhar atento por centenas de páginas de súbito desmorona, mostra-se ilusória, terrível. E essa trama aterradora aconteceu com o narrador, o historiador que escreveu o livro.

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.

O método de Ginzburg trabalha com o que está dentro do quadro e o que se deduz fora dele, por um outro tipo de documentação. O estilístico e o extraestilístico. Texto e paratexto. Ao perseguir esse método que tenta ligar dentro e fora, cria um outro tipo de escrita, que aproxima texto e paratexto, os resultados da análise e a construção da análise. Uma escritura que desvela os meandros de sua construção para provar que o resultado, as conclusões a que se chega, o livro pronto dependem dos acasos e impasses de um processo investigativo, de uma trajetória que pressupõe o sujeito da interpretação, com suas vicissitudes, falhas, achados, conversas, notas de rodapé.

Em *Diary of a Bad Year*, a tripartição da página entre ensaio e dois diários é um modo de trazer para dentro do texto o que dele não deveria constar. O que deveria constar talvez nos prefácios, notas e agradecimentos de um livro só de análises e ensaios. Mas o romance não é uma coisa ou outra. É tudo, uma obra só.

## Sábado

Em *Investigando Piero*, até por conta das sucessivas revisões, reedições e releituras do próprio autor, há muitos agradecimentos, notas, remissões, reconhecimentos, referências, prefácios, apêndices que são um post-scriptum. Talvez nem seja assim tão diferente de outros livros de história, mas ainda assim... Nos livros em geral, notas e prefácios são espaços para agradecer, referir e relatar o momento em que terceiros fizeram sugestões, críticas e comentários. Se esse tipo de informação é mera curiosidade em outros livros, neste de Ginzburg é essencial para o acompanhamento da narrativa da pesquisa. E a narrativa da pesquisa é tão ou mais importante que seus resultados. Citar passagem da página 259 de *Investigando Piero*:

Posso me consolar pensando que uma série de conjeturas 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. Conjeturas e refutações, ambas fazem parte da pesquisa. Espero não ter desperdiçado o tempo de vocês. (GINZBURG, 2010, p. 259).

Nos livros em geral, esses outros lugares textuais estão bem fora do texto e apontam para um mundo ainda mais distante dele. Em Ginzburg,

no entanto, todos esses lugares parecem muito próximos: a pessoa do historiador, porque narra junto com o relato do passado a história de uma autoria, circula livre por entre o texto em si e os textos auxiliares que falam de sua escrita, está presente dentro e fora do texto – e por isso revela os artificios de sua escrita.

Nos livros de história em geral, a nota de fim ou de rodapé normalmente traz a fonte de arquivo, o documento consultado ou a citação de um especialista, autoridade no tema. A nota serve, portanto, para provar a verdade do que se fala, é um índice extratextual que traz autoridade para o texto. Há uma cultura gráfica da prova. E essa prova é uma afirmação sobre o resultado da pesquisa, um certificado quanto à validade das conclusões.

Nesse livro de Ginzburg, o extratextual não se dedica apenas a provar a verdade do pesquisado, os conteúdos expostos. Parece querer afirmar, sobretudo, a verdade do pesquisar, a constituição da forma exposta. Mais que isto: os paratextos não se limitam a orbitar o texto, eles o invadem e trazem consigo aquilo que a retórica de objetividade da ciência costuma deixar para os prefácios e agradecimentos: o subjetivo do autor que pesquisou e escreveu, que quer demonstrar, mais que suas conclusões certas, todas as incertezas de seu processo interpretativo de leitura e escritura.

## Domingo

Mais interessante que sugerir similitudes entre *Diary of a Bad Year* e *Investigando Piero* seria explorar mais uma vez as aproximações, mais nítidas, entre Ginzburg e outro romancista, o alemão W.G. Sebald: a opção dos dois autores em escrever uma história que se quer mostrar mediada e incerta, em construção contínua, cheia de acasos, lacunas, repetições,

desistências e recomeços. Mas talvez não caiba reaproveitar mais um texto de outro artigo. E certamente não haverá tempo de organizar em texto os apontamentos sobre **Summertime**. E em algum momento precisará ser feita a comparação dessas escritas com a forma acadêmica.

### Quarta-feira

Foi a atenção às expectativas e efeitos gerados pela leitura de certos romancistas contemporâneos o que me sugeriu a análise de marcas autorais em textos que, tradicionalmente, se escrevem em terceira pessoa e se querem objetivos, científicos, certos, fechados. A partir daí, análise de paratextos, notas, agradecimentos, revisões, prefácios, apêndices, acréscimos de edições posteriores que se fazem publicar junto, em uma obra só. A conclusão de que mais interessantes são os livros que trazem uma relação mais complexa, mais íntima, de maior continuidade entre o que se espera dentro e fora do texto. E as implicações desses artificios na posição do narrador e em sua relação com o autor. A construção de uma argumentação fechada, cristalizada, concluída é muito diferente desse relato da trajetória de pesquisa, mais aberto, lacunar, cheio de rasuras e pontas soltas, muito mais ligado à *diegese* de um autor.

### Sexta-feira

Um posicionamento pouco convencional do narrador: está dentro do texto, lidando com as sobras, os rascunhos, as indefinições. Mostra-se antes da enunciação tradicional, um passo atrás das câmeras, em uma cena de bastidor de escrita. Ginzburg e Coetzee.

O índice de **Summertime**, romance dito autobiográfico de J.M. Coetzee, apresenta: **Notebooks 1972-1975**, cinco nomes próprios, sendo apenas um de homem, e **Notebooks: undated fragments**.

O primeiro caderno traz fragmentos no estilo dos outros livros de memórias de Coetzee, **Boyhood** e **Youth**. Trechos inconclusos, às vezes junto com anotações como *To be expanded on*, *To be explored*. São traços do personagem a serem expandidos, aspectos a serem explorados, caminhos de escrita, capítulos possíveis, palavras para o futuro.

Os cinco nomes próprios são títulos de entrevistas que um biógrafo faz com pessoas que conheceram o escritor J.M. Coetzee – que, no livro, já está morto. Assim como o caderno dos anos 1970, os capítulos das entrevistas estão inconclusos, ou pelo menos não editados: cheios de anotações, rasuras, falas interrompidas, apontamentos para um livro ainda a ser escrito – e que acaba sendo o livro que o leitor tem em mãos.

**Summertime** é, portanto, um livro pronto inacabado. Mais afeito à impossível escrita do eu no contemporâneo, talvez.

Em **Investigando Piero**, Ginzburg se defende da crítica de que havia construído sua argumentação baseada apenas em uma série de hipóteses indemonstráveis. O que fez, garante ele, foi uma meticulosa distinção entre conjecturas e provas. E seu livro junta as duas coisas, utiliza umas para chegar às outras.

Anos depois do primeiro texto sobre Piero, Ginzburg é levado a refutar sua hipótese laboriosamente construída. Mas tanto a hipótese quanto a réplica constam do livro. 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 para a vinda de argumentos e contra-argumentos futuros.

O método de pesquisa e exposição, a prática e a teoria historiográficas presentes aí colocam em primeiro plano a trajetória do historiador que narra a si no livro de sua autoria.

Isto se expressa em quase cenas de diálogos acadêmicos no livro de Ginzburg. Cenas e momentos nos quais relata o que lhe passou para que mudasse um argumento, procurasse outra prova, acatasse uma crítica ou sugestão, abrisse uma janela sobre um impasse interpretativo.

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, limitada, autobiográfica. E, para mostrar a mediação, as imperfeições de qualquer gesto interpretativo (que seleciona, abstrai, erra, finge), talvez nada seja melhor que colocar dentro do texto a figura do autor e suas vicissitudes.

Pensado assim, o conhecimento histórico se distancia do antigo empirismo para se afirmar subjetivo, incerto – mas possível. A história então se move sobre enunciados provisórios, incertezas sucessivas e periódicas, em um equilíbrio dinâmico de verdades inconclusas e atadas ao autobiográfico.

Essa historiografia de Ginzburg talvez deseje livros prontos sempre inacabados. Mais afeitos aos questionamentos da escrita do passado no contemporâneo.

## Sábado

No romance tradicional, realismo formal: o narrador tem domínio completo sobre a vida dos personagens e suas circunstâncias. Uma escrita onisciente e objetiva. Um narrador dito balzaquiano, que tudo sabe e vê, que não duvida nem hesita. Um narrador que está fora, acima e depois do texto. Que sabe onde a história começou e onde vai terminar e que por isso fecha a narrativa, apara as arestas, lapida cada passagem no intuito de direcioná-la ao fim último. O texto do realismo formal (WATT, 2010) é, em outras palavras, perfeitamente editado, livre de sobras e descaminhos. Tudo nele é uma seta que aponta do início para o fim – sem desvios, desistências nem rascunhos ou lacunas. Tudo nele tem função em uma economia textual de unidade. E tudo nele afirma a autoridade do autor.

No artigo para a revista: como escapar dessa mania, desse reflexo, dessa impossibilidade de fugir aos esquematismos e periodizações e explicações? Balzac se julgava realmente capaz de representar a realidade? Em algum momento foi plenamente possível? Para que restrito número de escritores hoje não é? Quando começa o contemporâneo? Os desafios da crítica literária são também os limites e as questões da historiografia.

## Domingo

### → O ficcional como princípio de organização.

No realismo tradicional, essa organização visa ao texto cristalino e fechado, procura criar a transparência da narração. Com isso, cria-se uma unidade dentro da narrativa – e essa unidade remete a um tempo de enunciação homogêneo.

Em realismos mais novos, a figura do narrador entra no texto para inserir a ideia de tempo presente e vivência, de acaso e descontrole: escreve dentro e durante o texto, quando ainda não sabe o que poderá acontecer.

A intenção do artigo, então, como a da tese inteira, será tratar de um processo histórico de circunvoluções do realismo e da epistemologia historiográfica – processo este que, aparentemente, apresenta em sua fase atual a centralidade da figura do narrador.

Em **Investigando Piero**, as sucessivas descobertas de documentos e refutações de hipóteses, as muitas notas, revisões e comentários, as mudanças de rumo e conclusões vão dando uma dimensão real à narrativa historiográfica. O autor Ginzburg narra e nisto se aproxima da expressão de um tempo de pesquisa e trajetória pessoal, muito presente no paratexto e às vezes até mesmo no texto. O autor Ginzburg narra e nisto se aproxima de uma analogia possível com a autoficção contemporânea: a pessoa do autor dentro do texto, lidando com a leitura e a escrita, com a tradição e as amarras do gênero — um autor/narrador entre a narrativa e o ensaio. Um princípio ficcional da escrita do eu vem em auxílio da historiografia para falar da diegética do historiador e incluí-la na análise e interpretação historiográficas.

Nesse e em outros livros de Ginzburg, assim como em **Diary of a Bad Year**, **Summertime** e, em sentidos distintos, outros livros de Coetzee, não há corte de sobras, não há depuração de restos, não há “edição”.

Ou melhor: o texto é laboriosamente escrito para que não haja nada disto. Fingidos, incorporados, os descaminhos da escrita fazem parte do argumento, da narrativa inteira. O que há é a exposição de um material bruto, de uma espécie de diário de leituras, pesquisas e escrituras. Ruína e reforma, tudo em uma obra só.

E talvez se possa arriscar e dizer que este é o procedimento epistemológico de uma historiografia das mais interessantes e também o que mais interessante há na estética autoficcional recente. Coisas interessantes que acontecem quando um escritor fala de si só para falar sobre sua escrita. Vem para a obra final o material bruto (**Summertime**), vêm as várias instâncias discursivas da vida ao mesmo tempo (**Diary of a Bad Year**), vem o relato da busca e da escrita, do imprevisto, do autobiográfico, como em muitos dos romances de W.G. Sebald, Orhan Pamuk, Enrique Vila-Matas.

E, se a autoficção gerou um realismo de outra ordem, com a figura do autor e um outro lastro de real, se a historiografia fez algo análogo a isto, o que dizer da escrita analítica, crítica, acadêmica?

## Quinta-feira

### → Retomar reflexões sobre forma da tese

A escrita da tese acadêmica convencional também pressupõe um narrador. E este é um narrador onisciente, que está fora, acima e depois do texto. É ele que, por exemplo, escreve a “introdução” por último e a faz coincidir com a “conclusão”. Com sua escrita, simula uma narrativa fechada, homogênea, destituída de temporalidades. Tudo na tese acadêmica aponta direto do começo para o fim. E, como começo e fim coincidem, o andamento do texto é cíclico: passa pelos mesmos pontos e a cada volta os reforça, construindo uma argumentação sólida, forte o bastante para resistir aos debates próprios dos ritos da academia, simbolizados na cena da “defesa da tese”. Esse narrador de tese expurga o texto final de todas as indecisões, mediações e equívocos, como se os argumentos e as conclusões houvessem sido sempre os mesmos, aqueles apresentados desde o início da pesquisa. Esse narrador também finge acatar a ideia de recorte, como se o

*pensamento e a interpretação se restringissem a um corpus restrito. O que esse narrador faz, no limite, é descartar o próprio processo de aprendizado, anulando a subjetividade inerente à leitura e à escritura.*

## Sexta-feira

*Em **Investigando Piero**, do prefácio de 1981 até o último apêndice, uma evolução de anotações, impasses, argumentos, provas, possibilidades, hipóteses, incertezas, controvérsias, uma obra só recolhendo tempos diversos, a deriva de um autor que propõe, constrói, afirma e se vê obrigado a reconhecer, negar, desconstruir, reconstruir.*

*No romance e na historiografia, textos disformes, inconclusos e “não editados” questionam as regras e reformulam as formas do gênero. Esses textos são processo, continuidade – expressam o tempo da fatura, não apenas o instante exato e posterior da enunciação controladora e onisciente. Como a escrita é contínua, como autor não sabe onde vai dar (ou simula não saber), há algo de diário nessas obras, de escrita no tempo, de possibilidades descobertas e abandonadas pelo caminho, de desencontro, escolhas e hesitação.*

*O autor vai descobrindo do que se trata o texto enquanto lê para escrevê-lo e o escreve. O autor, como personagem, vai descrevendo sua diegese.*

*Nessa escrita aberta e fluída que aparentemente se nega a argumentar, a defender, há, sim, uma argumentação. Mas ela está em outro lugar.*

*Seleção e leitura sempre autobiográficas. Mas a forma do gênero tesa tenta camuflar essas opções – subjetivas demais para surgirem em um texto que se quer objetivo – sob uma forma impessoal, não oscilante, não insegura e não equivocada. E é precisamente esse tipo de impessoalidade*

*que nos faz olhar para nossos textos do passado e dizer: não são meus. Ou seja, são irreconhecíveis em minha biografia.*

*Mas vontade autobiográfica de revelar todas as nuances e caminhos de pesquisa tem limitação: há uma escolha do que dizer, do que é significativo. Ainda que muito mais elástica que a anterior, há uma nova fronteira de pertinência, do que faz sentido ir para o corte final. Há um outro recorte, que opera agora em outra instância: há uma edição das cenas de bastidores.*

*É nesse sentido que a escrita de Ginzburg pode ser comparada ao autoficcional. Por mais rigoroso que seja em sua busca pela verdade histórica, o historiador se vale, conscientemente, de artifícios narrativos explorados pela escrita de ficção. E, da mesma forma como parece ter emergido um novo realismo nesses romances autoficcionais, nesses metarromances, parece haver em Ginzburg um novo método de escrita historiográfica – talvez mais perto da realidade, mais fidedigno, mais autocrítico.*

*No fundo, muda-se a retórica, renova-se o gênero, mas as novas formulações continuam sendo formas, retóricas, princípios de organização textual. Do narrador como sujeito da autoridade no texto para o narrador como mediador das incertezas do texto. Da impessoalidade que suprime o tempo para a pessoalidade que o vive. Da simulação do controle para a simulação do descontrole.*

## Sábado

*As ruínas necessárias: o “não editado” surge como uma retórica, uma outra forma de argumentação, de organização do texto para certos*

propósitos. Os livros de História que preservam as hipóteses equivocadas. Os romances que simulam a preservação de restos textuais, anotações marginais, aquilo que não deveria ir para o volume impresso. Aí há algo do autoficcional. Aí há algo da estética do making of cinematográfico.

Quando mantêm os fracassos da pesquisa e da escrita, esses autores sinalizam a importância do trajeto para o resultado, do subjetivo na interpretação, da escrita autobiográfica em qualquer outra escrita. Construir, desconstruir e construir de novo tem um efeito muito distinto daquele que só mostra a última construção pronta. Mais que ser uma escrita sobre o construído, é uma escrita sobre o construir. Mais que falar dos conteúdos, fala da forma.

Coetzee, Sebald, Ginzburg: a ruína de texto – esboços fracassados, abandonados, desistidos se tornam um preâmbulo necessário.

O fracasso faz parte da argumentação e testemunha a trajetória de um narrador/ pesquisador/historiador/romancista que se coloca atrás da enunciação tradicional para falar de seus descaminhos, de suas preferências, de suas opções, de seus gostos, de sua perspectiva autobiográfica. E tudo isto em gêneros que expulsavam o subjetivo: o realismo formal, a historiografia positivista – talvez até a tese acadêmica.

Advogar por uma escrita em primeira pessoa, de indistinção entre texto e paratexto ou que pelo menos explore o trânsito entre ambos – como na autoficção. Uma autoficção com rigor autocrítico.

A necessidade das ruínas que testemunham uma trajetória. E o resultado não é transparente, onisciente, completo, fechado, de uma organização

ficcional tradicional: é aberto, imprevisto, à deriva, contra qualquer tipo de recorte – igual à vida. Nesse sentido, uma escrita mais próxima ao real. Ou pelo menos ao real como hoje o concebemos. Nesse sentido, uma escrita mais realista.

Preâmbulos necessários: necessidade de expressar o fracasso. De apresentar um texto final sujo, não editado. O texto final não fala só dos resultados da escrita. Fala do que foi necessário que o autor passasse e reescrevesse e relesse até chegar àquele texto pronto inacabado, àquela escrita provisória.

Necessidade da ruína, do anterior, do passado reforça ideia de um narrar sobre o processo de pesquisa e escrita: necessidade de mostrar que – imprevistas e provisórias – as trajetórias e as conclusões acontecem a um eu, a uma biografia – têm uma coerência narrativa, histórica, na aceção forte do termo.

Além de tudo isto, o mostrar tudo é um convite para o leitor participar do processo. Para criticá-lo. Para observar as ruínas como quem passeia entre pedras antigas e ali vê as camadas do tempo, a construção lenta e laboriosa de um presente a que se chegou por força e por acaso. Para compartilhar um sentido que o texto não consegue encerrar, uma interpretação de mundo sobre a qual o narrador não consegue se decidir. Como tantos outros ajudaram na pesquisa e na escritura, o leitor tem de ajudar na leitura. O leitor tem de ajudar.

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.

E talvez fosse mesmo mais fácil simplesmente fabular. Falar do que não se sabe como se soubesse – fingir o controle do tema, fazer a introdução coincidir com conclusão, o projeto coincidir com a tese, o passado com o futuro, eliminando o incerto, o imprevisto, o devir, o tempo, o aprendizado, a vida. Talvez fosse mais fácil ao romancista escrever o romance tradicional, ao historiador escrever a historiografia tradicional. Mais fácil que pensar em todo o processo, que criticar a si, que mostrar a si próprio se autocriticando, que organizar todo esse metaprocessos de releituras e reescrituras em uma outra representação – que terá de ser também eficaz, mas agora em um outro nível.

Essa outra representação: em vez de um fingimento, a assunção de um fingimento, descrevendo a montagem do artifício. Mas é claro que este também será um outro artifício, um artifício de segundo grau – uma autocrítica, uma autoficção. Uma escrita pautada por outra retórica, outro realismo.

## Domingo

Ruína é necessária porque testemunha o processo aleatório, aberto, porque é a revelação de que os resultados “científicos” são fruto de um processo repleto de lacunas, erros, desvios, impasses, impossibilidades, preferências, escolhas pessoais, traços biográficos – vida. Daí o retorno do narrador como personagem que escreve o texto que se lê e expõe ali seus fracassos, suas ruínas. Nesse sentido, troca a “edição”, o apagamento das ruínas, a conciliação introdução/conclusão, a supressão do tempo, do aprendizado, por um outro tipo de retórica: o da descrição realista do processo.

Em *Investigando Piero*, no fim e na soma, vai para o texto o argumento inicial e sua comprovação analítica minuciosa, e logo depois a refutação e o fracasso, e aí outras possíveis análises decorrentes do fracasso e da desistência, muitos mais caminhos de pesquisa. O método, desde o início já era tomar o leitor pela mão, mostrar impasses, escolhas, becos sem saída e um certo acaso que levou o historiador por umas e não outras veredas. Ao cristalizar em um livro único a argumentação e sua negação, essa dinâmica de caminho, impasse, erro e continuidade assume uma nova instância: mais alargada no tempo, ainda mais próxima à vivência do historiador que narra. O que já se expressava como diegese de narrador no texto original agora assume uma diegese do autor/historiador ao longo dos anos. A obra final solidificada e traduzida traz tudo: a primeira parte é a ruína necessária da segunda. Uma obra só.

Em Coetzee, Sebald, Pamuk: composição de diários ficcionais, ficcionalização de pesquisa, entrevistas, leituras, escritas, ficcionalização de marginalia, de materiais não editados. Em vez fabular na linha tradicional de enunciação, faz ficção um passo atrás. Representa o ato de representar.

Nesses autores contemporâneos da historiografia e do romance: rascunhos, rasuras, impasses, reescrituras, anotações marginais incorporadas, texto e paratexto, exposição de material bruto, estética de *making of*, de bastidor, outro realismo, outra organização textual, outra retórica.

Em uns, novo efeito textual para reforçar realismo e verossimilhança dos romances. No outro, novo efeito textual para recuperar a validade epistemológica da história. Mas esse narrar a si e a construção do texto é só mais um expediente narrativo, como foram outras as convenções em outras épocas, com diferentes efeitos.

Na tese, mostrar exatamente isto: uma nova convenção para narrar o real – talvez mais complexa, mais franca, mais ciente de si, mais

autocrítica, exatamente porque mais exposta e suscetível aos erros, aos vazios e aos silêncios.

Na tese tradicional: modelo de domínio institucional da verdade, lugar de poder, erudição e intelectualidade, controle do processo, do tempo, do aprendizado. Lógica matemática do “como se queria demonstrar”: não é um descobrir, um aprender, um processo, um interpretar e ir lendo. É uma mera demonstração do que já se sabia desde o início, desde antes, desde sempre.

Para a tese: nos regramentos do gênero, de qualquer gênero, a ideia do “não pode porque sempre não pôde”. Porque não. Como transgredir, como questionar, com sequer pensar a estrutura do gênero de dentro da forma do gênero? Como não escrever uma tese que precise fingir que tudo é lógica, que tudo se encaixa da primeira a última linha para construir uma defesa indevassável? Como escrever uma tese que não seja um mundo fechado ficcional dickensiano?

Mas, negar a ficção que coloca o capítulo introdutório em primeiro lugar e o faz espelhado com o capítulo conclusivo é, inevitavelmente, substituí-la por outra forma de ficção. O princípio que organiza a tese em torno da argumentação racionalizada, que expulsa os acasos da biografia do pesquisador para criar uma ilusão de lógica e estabilidade, é substituído por uma vontade de descrever realisticamente o processo – um processo aberto, imprevisto, de recortes mutantes e que não se limita em dizer um sim prévio a um projeto antigo, nem a inventar que o projeto sempre fora aquele para o qual se encontrou uma resposta.

Mas essa vontade também resulta em uma construção verbal, igualmente organizadora. Só que agora desejosa de simular não a ordem argumentativa acabada, encaixada, redonda e perfeita, mas de simular o caos do processo.

É claro que esta outra retórica, que este outro realismo, que esta outra forma é apenas mais uma forma, uma outra construção textual. Nada

indica que esta outra representação seja mais verdadeira. Talvez seja, tão somente, mais afeita a uma verossimilhança mais ligada a uma estética contemporânea, a do making of cinematográfico, a dos bastidores, àquela que confunde cada vez mais autor e obra, vida e autoria.

Não se trata apenas de advogar por uma escrita acadêmica em primeira pessoa. Primeira pessoa, terceira pessoa, na verdade é irrelevante. A primeira pessoa pode ser impessoal. A terceira às vezes é íntima, autobiográfica. Assim como a terceira não quer dizer mentira, a primeira não quer dizer verdade, testemunho irrefutável. Ambas são construções verbais. Ambas podem servir a formas distintas de retórica, realismo e argumentação.

O que talvez possa salvar esta tentativa fracassada de artigo – e a tese a que ela alude –, se é que ainda há tempo, é oferecer a última hipótese, a atual e provisória: nas reflexões acerca das sucessões de realismos e retóricas historiográficas, uma passagem observada no contemporâneo

De um efeito de argumentação na escrita, próprio da tese tradicional, que busca maquiagem o texto para expurgar a diegese do processo, para fazer coincidir começo e fim, anulando o tempo...

... para um efeito de representação da escrita, aproximado de algumas ficções contemporâneas, que busca maquiagem o texto para abarcar a diegese do processo, para relatar o antes e o depois, explorando o tempo e seus acontecimentos.

Da simulação do controle para a simulação do caótico, do aleatório, do processual. Talvez fosse mais fácil o seguro e convencional. Mas talvez seja mais interessante a inserção de camadas de mediação e incertezas.

E, se ainda houver tempo...

Novas formas de organização textual, novas retóricas, novos realismos: o romance já fundou sua realidade na vivacidade do descrito, na descrição do contexto social e histórico, no acúmulo de detalhes, na representação dos fluxos de consciência. Desde um tempo, parece fundar sua

verossimilhança no desvelar da escrita, na encenação dos bastidores do texto, no autoficcional. A fé na representação parece se localizar no making of, em uma espécie de ilusão teatral atrás dos panos, no fingimento do fingimento, na máscara da máscara, na meticulosa organização do caos. Parece necessária a alusão autobiográfica, ou pelo menos o fingimento de uma autobiografia, para que o leitor sinta que o que tem em mãos é o resultado arbitrário de uma vivência real, ou do fingimento verossimilhante de uma vivência.

Realismos diversos, talvez sucessivos, cada um focado em seu aspecto do real – cada um relacionado com uma percepção do real que também se estende sobre a historiografia.

Então vale perguntar a cada narrador, a cada autor: onde está seu realismo? Onde está sua ingenuidade? Onde está sua (in)certeza?

## Referências Bibliográficas

COETZEE, J. M. *Boyhood: scenes from Provincial Life*. Nova York: Penguin Books, 1997.

\_\_\_\_\_. *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.

GINZBURG, C. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001 [original 1976].

\_\_\_\_\_. *História noturna: decifrando o Sabá*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012 [original 1989].

\_\_\_\_\_. *Investigando Piero*. São Paulo: Cosac Naify, 2010 [original 2001].  
PAMUK, Orhan. *O livro negro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008 [original 1990].

\_\_\_\_\_. *Neve*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007 [original 2002].

\_\_\_\_\_. *Istambul*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007 [original 2003].

\_\_\_\_\_. *O Museu da Inocência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011 [original 2008].

\_\_\_\_\_. *The Innocence of Objects*. Nova York: Abrams, 2012.

SEBALD, W. G. *Vertigem*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008 [original 1990].

\_\_\_\_\_. *Os emigrantes*. Rio de Janeiro: Record, 2002 [original 1993].

\_\_\_\_\_. *Os anéis de Saturno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010 [original 1995].

\_\_\_\_\_. *Austerlitz*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008 [original 2001].

VILA-MATAS, Enrique. *O mal de Montano*. São Paulo: Cosac Naify, 2005 [original 2002].

\_\_\_\_\_. *Paris não tem fim*. São Paulo: Cosac Naify, 2007 [original 2003].

WATT, I. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo:

Companhia das Letras, 2010 [original 1957].

**Recebido em:** 16/02/2014      **Aceito em:** 09/04/2014

**Referência eletrônica:** PRELORENTZOU, Renato. Narração, Realismo e Autoria na História e no Romance. Rev. Cria. Crít., São Paulo, n. 12, p.211-223, jun. 2014. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em: dd mm aaaa.

**DOI:** <http://dx.doi.org/10.11606/issn.1984-1124.v0i12p211-223>.