

DA HISTÓRIA ENTRE A RETÓRICA E A PROVA: POR UMA MÍMESIS RENOVARDA

Gervácio Batista Aranha*

O objetivo deste trabalho é demonstrar que a escrita da história, em seu vínculo com os chamados paradigmas emergentes, tem sido marcada por profundas tensões quando focalizada em termos do necessário diálogo com o campo da mimesis. É que, mesmo admitindo que já não faz sentido adotar posturas miméticas rigorosas, mesmo reconhecendo que certo império cientificista caiu por terra, a exemplo do realismo ingênuo dos positivistas históricos ou do cientificismo reinante na sociologia positivista, a maior parte dos historiadores continua apostando alto na elaboração de uma escrita da história capaz de traduzir, o mais proximamente possível, em que consistiu a vida do outro no tempo. Até porque, a despeito de os historiadores hoje pretenderem a elaboração de textos com forte acento narrativo, em nenhum momento abandonou-se o pressuposto de que o campo narratológico não se esgota em si mesmo, encerrando vínculos entre linguagem e mundo vivido.

Isto significa que a renovação da escrita da história só é possível por meio de um repensar da mimesis, o que exige um rompimento tanto com os partidários de uma mimesis absoluta, do tipo que encara a representação como espelho da realidade, como com os partidários de mimesis nenhuma, a exemplo das posturas céticas dos autores pós-estruturalistas. A hipótese aqui é que essas posturas são epistemologicamente limitadas, isto pela seguinte constatação: se é um fato que nenhuma narrativa histórica é capaz de reconstituir a experiência temporal em toda sua extensão e complexidade, também é um fato que nenhuma forma narrativa é completamente isenta de vínculos extralingüísticos. Trata-se, por assim dizer, de refletir com os que defendem uma espécie de meio termo àquelas posturas excludentes, reflexão que vem de encontro à

* O autor é doutor em história pela UNICAMP e professor da UFCG

idéia de que não se deve abandonar o campo representacional, embora este já não se traduza com base em verdades incontestes e sim em verdades verossímeis.

Para começar, chamo a atenção para o fato de que o ceticismo reinante quanto a uma escrita da história que traduza possibilidades de verdade - vale dizer, uma escrita da história pensada em termos de representação -, tem a ver com certo equívoco na designação do que vem a ser imaginação e/ou realidade. Tal ceticismo costuma ocorrer fatalmente da costumeira dicotomia entre imaginação e realidade, não se atentando para o fato de que imaginação e realidade não são contrapostas. Muito pelo contrário, uma vez que imaginação é realidade.

Considere-se, a respeito, que a literatura em geral, entendendo, por tal, qualquer modalidade narrativa com pretensões estéticas - o que inclui, nesses últimos anos, a narrativa histórica, extrapolando, por assim dizer, o gênero da narrativa de ficção¹ -, deve ser encarada como componente importante entre os vários campos imagéticos que representam e significam o campo do vivido. O fato é que a imaginação, a despeito de já ter sido considerada como totalmente oposta à razão e ao conhecimento, está presente em todo ato cognitivo, seja artístico ou científico, dentre outros. O exemplo é pertinente:

Tanto dela dependeu Velásquez ao pintar As meninas (grifada no original) quanto Einstein ao elaborar a teoria da relatividade. Aliás, podia-se até supor que o físico recorreu mais à imaginação que o pintor, pois o objeto produzido pela visão plástica está patente na tela, ao passo que a fórmula matemática remete para um espaço apenas franqueado à imaginação (MOISÉS, 1982: 24).

Considere-se que o imaginário de uma sociedade, em determinada temporalidade – imaginário formado por sua literatura e um sem-número de outros campos imagéticos -, não deve ser tomado como algo irreal. Isto porque, o que não é matéria não deixa de pertencer ao mundo real. A confusão tem a ver com a constatação de que muitos

¹ A distinção sem dúvida é pertinente, a de que “pode haver literatura que não é ficcional e ficção que é literatura”. Ocorre que “a característica definidora da literatura não é ela ser ficção, mas sim - ao que parece - possuir determinados tipos e propriedades estéticas” (FREDMAN e SEUMAS, 1994: 273).

confundem imaterialidade com irrealidade (DUBY, 1993: 113). Neste sentido, calha bem a hipótese de que a narratologia em geral - composta pelas narrativas de ficção e demais gêneros narrativos, a escrita da história aí incluída -, para além da intenção de seus autores, e em oposição aos que argumentam que sua linguagem é pura forma, sem vínculos extralinguísticos, se nos oferece como representação do vivido, como mimesis, embora com a ressalva de que não se trata de mimesis no sentido clássico do termo, como “imitatio”, vale dizer, como espelho ou cópia fiel do real.

O fato é que esta noção clássica de mimesis é precária e já não se sustenta. Falo de mimesis nos termos sugeridos por Luiz Costa Lima, que, em sua excelente “*Mimesis: desafio ao pensamento*” se contrapõe tanto ao campo da mimesis clássica quanto ao da antimimesis sustentada pelos desconstrucionistas, os quais teriam transformado a leitura em “morada de fantasmas”, a chamada textualidade enquanto uma poética auto-referente. Contra essas posturas extremas, ele sugere uma nova mimesis, que, embora não abandone a idéia de representação, não a toma em sentido literal. Essa nova mimesis, mais que uma leitura com vistas à recuperação do real, deve ser vista como uma leitura com a pretensão de indiciá-lo, capaz de dar-lhe significação. Isto tem a ver com o que o autor chama de “representação-efeito”, entendendo, por tal, a capacidade de leitura crítica face ao real, leitura que implica na “recolha de sinais e marcas” com vistas ao indiciamento referido. Numa palavra, mimesis é o processo pelo qual se reconhece que há um real que esta aí, mas um real cuja leitura, longe de ser passiva, tende a significá-lo e a resignificá-lo. Assim, ao invés de representação como “equivalência subjetiva de uma cena externa e objetiva”, lança mão de um segundo sentido de representação, “constituída a partir do efeito no agente – seja ele o criador, seja o receptor” (LIMA, 2000: 24-25 e 398).

Essa reflexão é parecida com a que é levada a efeito por Antoine Compagnon, o qual sugere uma reabilitação da mimesis, que não traduza a oscilação entre mimesis como representação absoluta ou representação nenhuma. Para além dessa “lógica binária”, Compagnon sugere o que chama de “regime do mais ou menos, da ponderação, do aproximadamente: o fato de a literatura falar da literatura não impede que ela também fale do mundo”. E complementa: “Afinal de contas, se o ser humano desenvolveu suas

faculdades de linguagem, é para tratar de coisas que não são da ordem da linguagem” (COMPAGNON, 2003: 126-127).

Essa mimesis reabilitada, tal como pensada por Compagnon, se baseia em uma terceira leitura de *A poética*, de Aristóteles, uma leitura que rompe tanto com a afirmação da mimesis como imitação da realidade quanto com as posturas que remetem a uma antimimesis. Desse modo, demonstra que a mimesis se expressaria menos como imitação do mundo e mais como um meio para conhecê-lo. Ora, a mimesis como aprendizagem deixa de ser passiva para se tornar ativa (COMPAGNON, 2003: 127).

Essa noção de mimesis ativa, Compagnon a enriquece com base em outras instigantes leituras do texto do pensador grego, com destaque para a que é feita por Paul Ricoeur. Conforme parafraseado por Compagnon, Ricoeur é de opinião que *A poética* promove a “produção da intriga”, uma intriga que, embora linear, tem um vínculo mais lógico que cronológico. Logo, um vínculo que produz uma inteligibilidade, o que seria indicativo de que a mimesis, no texto aristotélico, mais do que um decalque dos acontecimentos alinhados numa seqüência temporal, os apreenderia como parte de um conjunto coerente. Isto significa que a mimesis produziria, a partir de “acontecimentos dispersos”, “totalidades significantes”, constituindo um indício de que, enquanto atividade cognitiva, ela deve ser vista como uma “práxis dinâmica que, ao invés de imitar, produz o que ela representa, amplia o senso comum e termina no reconhecimento” (COMPAGNON, 2003: 129-130).

Ainda segundo Compagnon, a contribuição de Ricoeur para a reabilitação da mimesis reside na idéia de que esta deve ser vista como “imitação criadora”, como incisão, e não como decalque de um “real preexistente”. Trata-se agora de uma “mimesis-criação”, a qual, longe de se esgotar nos proponentes da linguagem, considera a importância que a recepção assume como partícipe desse processo de criação, recepção imprescindível enquanto uma mediação capaz de tornar públicos os produtos miméticos, os quais são compartilhados com os atores sociais (COMPAGNON, 2003: 130-131).

De modo que tanto a reconsideração da mimesis, tal como desenvolvida por Luiz Costa Lima por meio do conceito de “representação-efeito”, quanto a mimesis reabilitada, tal

como argumentada por Antoine Compagnon e que remete à chamada “mimesis-criação”, contribuem para romper com certas posturas extremas e radicais em suas considerações sobre o vínculo entre literatura e mundo. Extremos que levam, em termos epistemológicos, a uma profunda tensão entre os que afirmam que o mundo é plenamente cognoscível, podendo ser reconstituído com fidelidade, e os que negam essa cognoscibilidade, não admitindo qualquer diálogo possível entre as palavras e as coisas.

Além dos autores diretamente citados ou parafraseados - os quais, já referidos acima, desenvolvem seus argumentos com vistas a um repensar da mimesis, tomando por alvo a literatura ou narratologia em geral -, há que recuperar importantes intervenções contra as posturas narratológicas extremas no âmbito específico da historiografia. No caso, intervenções que também levam a um repensar da mimesis, embora não mais no campo da narratologia em geral e sim da escrita da história em particular. Aqui, a crítica segue no mesmo diapasão da crítica à narratologia em geral. Trata-se de repensar a mimesis como um caminho alternativo, espécie de meio termo - o qual se oferece como uma “terceira via” - às epistemologias excludentes, do tipo mimesis na expressão da palavra ou mimesis nenhuma.

Dentre outros, os autores cujas falas mais atendem aos propósitos da presente argumentação são as do filósofo Paul Ricoeur e as do historiador Carlo Ginzburg: o primeiro com sua argumentação em torno da hermenêutica voltada para a escrita da história, onde repensa o estatuto da verdade em história a partir da perspectiva da verossimilhança; o segundo, com sua reflexão em torno da noção de prova em história, o qual rechaça tanto a veemência positivista de que as fontes devem ser tomadas como um caminho seguro de acesso à realidade, quanto às teses céticas dos pós-estruturalistas, de que a realidade é simplesmente incognoscível.

Em Ricoeur, por exemplo, há claramente uma proposta de mediação ao radicalismo que opõe os que apostam tudo na ontologia ou tudo na discursividade. Essa mediação não se confunde com um ou outro dos pólos referidos, isto em razão de adotar a perspectiva do provável ou verossímil. Isto significa a rejeição de qualquer escrita da história como um

discurso fechado em torno de um objeto dado, isto é, uma escrita da história com pretensões de se constituir na última palavra sobre o assunto (DOSSE, 2001: 99-100).

Quer dizer, a escrita da história deve ser encarada sempre como um texto inacabado, um texto sempre em aberto para novas leituras ou novas apropriações. Com isto, embora o texto se dê como uma representação sobre o real, jamais se arvora como sua expressão máxima. No caso, como afirma Dosse interpretando Ricoeur, “o regime de historicidade é totalmente permeado pela tensão entre espaço de experiência e horizonte de expectativa”. Até porque, a afirmação de que o conceito remete ao vivenciado, só tem alguma pertinência se pensada em termos de representação plausível (DOSSE, 2001: 99-100).

Não é à toa que Ricoeur pensa a escrita da história como algo mais que a narrativa de ficção, não aceitando, por assim dizer, as propostas dos narrativistas americanos em abolir qualquer distinção entre a narrativa histórica e a ficcional. Mesmo que a escrita da história tenha em comum, com a escrita ficcional, a recorrência a figuras de retórica, isto não significa que não seja um tipo diferente de narrativa, não abandonando em nenhum momento as pretensões de verdade, de representação de um “referente passado” (DOSSE, 2001: 74-75). Ricoeur sugere que a distinção entre os dois modos narrativos reside na constatação de que a pretensão, própria da narrativa histórica, de constituir uma narrativa verdadeira, não faz parte da ficção, que são criações literárias sem essa ambição. Também opina que se considerarmos configuração e ficção como idênticos, ficamos sem um termo que possa esclarecer a diferença entre os dois modos narrativos e a questão da verdade (RICOEUR, 1984: 12 e RICOEUR, 1995: 10).

Ora, não perder de vista que a escrita da história é uma representação de um “referente passado”, não significa cair na tentação positivista de tomá-la como sua cópia fiel. Tampouco significa adotar, no rastro de Nietzsche, uma escrita da história na perspectiva de Michel Foucault, o qual, falando como filósofo, não tem a pretensão de descer à “poeira” dos acontecimentos, preferindo lançar mão de uma genealogia de como eles foram produzidos discursivamente. Se para os positivistas os fatos falam por si, para os genealogistas, ao contrário, eles só existem como resultado de atos

lingüísticos. Nos termos de Ricoeur, conforme leitura de François Dosse, esses opostos são excludentes. Daí as propostas de Ricoeur no sentido de que a escrita da história não perca de vista a representação, mas uma representação que possa transitar com muita tranquilidade entre a ficção e a realidade (DOSSE, 2001: 89).

Com Ricoeur, podemos raciocinar nos seguintes termos: é certo que as formas de dizer o mundo não se confundem com o próprio mundo. Contudo, isto não significa que este último não seja o referente por excelência dessas formas de dizer. Na ótica do pensador francês, a constatação de que o ato de viver e o narrar são distintos, não significa que este último, enquanto ato lingüístico seja separado do primeiro. Até porque, a experiência humana se apresenta como um “ser-a-dizer”, isto para não falar em sua apropriação enquanto “experiência perceptiva”, no sentido de que começa a ser dita, num primeiro momento, pelos próprios atores que a vivem (CORDEIRO, 1997:294-295).

Assegurar que a experiência humana se apresenta como um “ser-a-dizer”, implica em assumir uma postura contrária aos que encaram a linguagem como auto-referente. Neste sentido, Ricoeur não comunga com os que encaram a linguagem na perspectiva de uma pura “retórica de tropos”. Até porque, já em sua matriz aristotélica, conforme argumentos de Massaud Moisés parafraseando Ricoeur, “a retórica se pretendia mais do que arte do ornamento ou da ilusão: queria-se, na origem, a arte universal da palavra pública”. Ademais, o texto *A retórica*, de Aristóteles, mais que uma “teoria do ornamento” é um “tratado de argumentação” (MOISÉS, 1982: 122).

No tocante a Carlo Ginzburg, chama atenção o argumento de que a construção do saber não é incompatível com certa noção de prova. Para começar, o saber é construído, elaborado, não é um “dado” a ser recolhido pelo profissional da história e ponto final. Todavia, o fato de se dar como um saber construído não o torna incompatível com o chamado “*principio di realtà*” (“princípio de realidade”). Atacando igualmente positivistas e céticos - os primeiros, por acreditarem que as fontes são como janelas que se escancaram sobre a realidade; os últimos, por acreditarem exatamente no contrário -, Ginzburg encara a pesquisa como um processo que comporta aspectos subjetivos e

objetivos simultaneamente. Com isto, parece sugestiva a idéia de que a “proiezione del desiderio” (“projeção do desejo”) , sem o qual nenhuma pesquisa pode ser tocada, não se choca com [os] “smentite inflitte” (“desmentidos infligidos”) pelo “princípio de realidade” (GINZBURG, 2000: 48-49 e GINZBURG, 2003: 44-45).

Contra o ceticismo dos que afirmam que a escrita da história é pura retórica, não condizente com a verdade, Ginzburg desenvolve rica argumentação para demonstrar que a retórica, em toda a sua trajetória, de Aristóteles até hoje, é marcada por um núcleo racional: a prova. Incisivo, ele chega a argumentar que até mesmo uma prova obtida por meio de tortura, que, em princípio, não deveria ser digna de nota, pode ser portadora de um núcleo racional. É que, ao avaliar testemunhos dessa natureza, os historiadores hão de recordar que todo ponto de vista sobre a realidade não só é intrinsecamente seletivo e parcial quanto depende das relações de força que condicionam, por meio da documentação possível de ser acessada, a imagem total que uma sociedade fornece de si (GINZBURG, 2000: 47 e GINZBURG, 2003: 42-43).

Ao expor sua tese de que em nenhum momento a prova se revelou contrária à retórica, Ginzburg tanto se posiciona contra aquela noção primeira, presente nos sofistas, em que a retórica era encarada como arte (discursiva) do convencimento, quanto àquela que, na esteira de Nietzsche, foi desenvolvida por Roland Barthes e Hayden White, em que se postula que a historiografia, a exemplo da retórica, se propõe unicamente ao convencimento, conquanto seu fim é a eficácia e não a verdade. Tanto quanto um romance, uma obra de história constroi um mundo textual autônomo, auto-referencial, sem qualquer “rapporto dimostrabile” (relação demonstrável) com a vida real extra-textual a que faz alusão (GINZBURG, 2000: 51-52 e GINZBURG, 2003: 47-48).

Ginzburg, ao contrário, é de opinião que nenhum campo retórico² é suficientemente autônomo lingüisticamente falando. Para ele, posturas como a de Hayden White, levam a um abandono da prova; por conseguinte, a um abandono da verdade em história. Tomando de empréstimo, argumentos de Arnaldo Momigliano, na vigorosa reação deste

² Deve-se chamar a atenção para um elemento importante. Ginzburg não está a contestar a retórica, mas tão-somente os que a encaram como prática lingüística absolutamente auto-referente.

último à Hayden White e outros no que diz respeito à defesa da historiografia como mero modo de discurso, Ginzburg é de opinião que a busca da verdade ainda é a tarefa fundamental de qualquer um que se envolva com pesquisa, incluindo os historiadores (GINZBURG, 2000: 65 e GINZBURG, 2003: 61).

Para ele, não há como se furtar às injunções dos chamados “princípios de realidade”. E não só em relação à escrita da história, pois até mesmo em arenas menos suspeitas, como no caso dos que se colocam do ponto de vista do ceticismo, é possível encontrar fios que conduzem ao campo da prova. É o caso da literatura ficcional e das artes plásticas, conforme argumentação a seguir.

Talvez o exemplo de Flaubert, levantado por Ginzburg, não seja tão sugestivo. Afinal, *A educação sentimental* é o tipo do romance que os historiadores não teriam maiores dificuldades para explorá-lo como um importante documento de época. Digo isto ancorado em Franco Moretti. Para este, Bourdieu é de opinião que o universo do romance em questão se organiza em torno de dois pólos: “de um lado, ‘a arte e a política’ e, do outro, ‘a política e os negócios’”. Um romance, pois, que gira em torno de lutas políticas pelo poder, no qual o leitor pode acompanhar como parte dessas disputas, as “práticas sociais de cooptação, tais como recepções, saraus e reuniões amigáveis” (MORETTI, 2003, 122). Qualquer semelhança com práticas sociais efetivas na luta por posições na sociedade...

Assim, poderíamos pensar experimentos com narrativas de ficção bem mais difíceis, a exemplo da dificuldade de se detectar algum princípio de realidade no romance moderno, marcado pelos chamados “fluxos de consciência”.³ Entretanto, o fato de que Ginzburg ler Flaubert para demonstrar que o vínculo entre literatura e mundo histórico independe do estilo narrativo, torna o exemplo plenamente justificável.

³ Um traço característico do modernismo é que o mesmo “gerou algumas das obras literárias mais geniais e mais perturbadoras que conhecemos, e algumas das mais dolorosas manifestações da autoconsciência e da ansiedade modernas”. Obras literárias que traduzem “uma negação e um desespero que desanimam muitos leitores, para quem seu ceticismo e sua ironia são difíceis de compreender”. Não é para menos, uma vez que o leitor do romance moderno é levado a se angustiar, por exemplo, com a “visão existencial sombria de Dostoiévski” ou com a “consciência de aniquilamento do ser em Kafka”. (BRADBURY, 1989, 21 e 236-237). Todavia, sou de opinião que também essa ficção de caráter introspectivo pode render bons frutos se bem explorada pelo historiador.

Tudo começa com as considerações de Marcel Proust, um conceituado escritor francês, de que o romance referido é marcado por um estilo novo na apresentação do fluxo do tempo, um estilo que ele reputou de musical e que merece as boas vindas. Um estilo que, ao contrário do de Balzac, não estaria preso a um realismo com datação precisa, advindo daí a idéia de uma narrativa feita de “espaços em branco”. No caso, uma narrativa fragmentada, marcada por espaços-temporais vazios entre uma cena e outra ou entre um fragmento e outro. De resto, uma leitura que Ginzburg não só tende a endossar como vai além, propondo, ao lado de outras interpretações de *A educação sentimental*, que o mesmo lembra a forma de narrar própria do cinema, constituída por quadros/cenas que se articulam por meio da técnica de montagem. Entretanto, Ginzburg não concorda que o novo modo narrativo ou novo modo de tratamento do tempo no romance, tão decantado por Proust, possa ser apresentado como se não tivesse enraizado no mundo histórico, como se representasse a superação do romance baseado na “scorie della storia” (escória da história) em prol do romance baseado na música. A proposta de Ginzburg, ao contrário, tem a pretensão de demonstrar que o estilo e a história, ao invés de excludentes entre si, estão intimamente entrelaçados (GINZBURG, 2000: 109 e seq. e GINZBURG, 2003: 100 e seq.).

Também há a considerar que se Proust deu as boas vindas ao novo estilo, encarando-o como recurso puramente formal, há os que, como Edmond Scherer e Teodore de Banville, o detrataram, rechaçando com veemência o caráter fragmentário da obra (GINZBURG, 2000: 109 e seq. e GINZBURG, 2003: 100 e seq.). Tais autores, como conforme se depreende da leitura de Ginzburg, rechaçaram o novo estilo porque o mesmo depunha contra o realismo literário então em voga.

Argumentando contra uns e outros, Ginzburg é de opinião que o fato de uma narrativa se revelar fragmentada não significa a perda de referencialidade. Logo, não há qualquer dúvida, em se tratando de *A educação sentimental*, de que os “espaços em branco” possam ser um empecilho à apreensão do mundo histórico (leia-se: sociedade francesa à época da trama), haja vista traduzirem um estado do ser relativamente a este último. É evidente que o romance em questão, uma vez tomado como fonte de saber histórico, não

se prestaria à apreensão de visões totalizadoras acerca da sociedade que retrata. Tampouco se prestaria para o enfoque de qualquer tema a cargo do profissional da história. Todavia, o estilo fragmentário de que é portador não significa que tenha qualquer vínculo com o que poderíamos chamar de antiphysis. Nada disto, conquanto portador de um núcleo racional, a prova de que se erigiu enquanto tal porque estaria a refletir as transformações históricas em curso. Afinal, tratava-se de uma experiência temporal marcada pela aceleração própria da mecânica moderna, decantada em prosa e verso - que o diga a poesia de Máxime du Camp, amigo pessoal de Flaubert, cuja obra, *Cantos modernos*, rende homenagem à “bobina” e ao “vapor”, à fotografia e ao trem de ferro -, a qual não poderia deixar de se refletir na narrativa de Flaubert (GINZBURG, 2000: 109 e seq. e GINZBURG, 2003: 100 e seq.).

Portanto, Ginzburg desenvolve o argumento de que a forma narrativa de *A educação sentimental*, a despeito de seu caráter fragmentado, tem tudo a ver com uma realidade que começa a ser marcada pela intensificação da vida no sentido mais amplo da palavra, conforme imagem do romance de Flaubert retratando a multidão na rua ou retratando - qualquer semelhança com o cinema...- a dispersão/fragmentação da paisagem vista da janela de um trem em movimento (GINZBURG, 2000: 109 e seq. e GINZBURG, 2003: 100 e seq.). Logo, Flaubert teria construído uma narrativa fragmentada porque a realidade do seu tempo assim o sugeriu.

Em se tratando do exemplo relativo ao pintor Pablo Picasso, a leitura levada a efeito por Ginzburg é simplesmente magistral. Difícil pensar que a arte de Picasso, marcada pelo extremo da abstração enquanto manifestação estética da arte pela arte, possa se apresentar como portadora de alguma carga mimética. E, no entanto, é exatamente isto que Ginzburg se preocupa em averiguar. Trata-se de demonstrar que a arte de Picasso não é tão abstrata quanto parece. De acordo com Ginzburg, há um núcleo racional que informa o abstracionismo do pintor espanhol, e esse núcleo racional, para não falar em base cognitiva, tem a ver com a exaustiva pesquisa que ele realizou, ao longo de muitos anos, para fins de romper com a “ordem”, ou seja, com o classicismo em arte. Com *Demoiselle d'Avignon* - quadro que indica a desordem na expressão da palavra,

conquanto marcado por “deformazioni anatomiche” (deformação anatômica) ou por “colori aspri e violenti” (cor áspera e violenta), vale dizer, uma arte abstrata, com ênfase nas desproporções do corpo -, Picasso rompe totalmente com a tradição clássica, isto é, com a arte expressa em tons realistas (GINZBURG, 2000: 127-131 e GINZBURG, 2003: 118-122).

A arte de Picasso não se tornou uma arte subversiva sem mais nem menos. Por trás da desordem, por trás das “desproporções corporais”, estava o núcleo racional aludido, a começar por sua exploração de um imenso acervo fotográfico, sua coleção com mais de 15 mil fotos, base permanente de inspiração para pintar essas desproporções. Afinal, era um acervo representando homens e mulheres de diversas partes do mundo, onde se visualizava partes corporais de todos os tamanhos (desproporções) e para todos os gostos. Em *Demoiselle d’Avignon*, por exemplo, é visível o vínculo de Picasso com a coleção de fotografias de Edmond Fortier com imagens de mulheres africanas, coleção possibilitada com o colonialismo na África (GINZBURG, 2000: 134-137 e 144 e GINZBURG, 2003: 125-127 e 134).

Mas a pesquisa de Picasso, a base cognitiva para seu abstracionismo, não para por aí. Ao lado de sua pesquisa fotográfica, ele se aproximava de forma decisiva da cultura africana, chamando a atenção suas constantes visitas a museus para fins de estudar esculturas com motivos africanos e sua verdadeira obsessão por máscaras negras, às quais colecionava. Isto para não falar que considerava imprescindível não perder de vista o que a arte antiga tinha de melhor, a exemplo da escultura ibérica. No conjunto, *Demoiselle d’Avignon*, quadro em que salta aos olhos o vínculo com a teoria de corpos em desproporção, é uma espécie de síntese de todas essas influências, aquilo que Ginzburg chama de “scontro tra culture figurative eterogenee” (“choque entre culturas figurativas heterogêneas”). De resto, tornada possível em razão do colonialismo europeu. Ocorre que por trás das “figuras horrendas” do famoso quadro estava tanto a cabeça ossuda (uma desproporção real) do velho Fontdevila – um ancião que Picasso conheceu pessoalmente e que aparecia em inúmeras fotos de sua coleção – quanto uma estátua no Louvre representando um velho pescador africano, com seus traços

exagerados e seu corpo combalido – aliás, estátua que um dia (século XVII) havia sido tomada como representação de um personagem do período helenístico, “Seneca morente” (“Sêneca moribundo”) -, não esquecendo deformações corporais sugeridas pelas máscaras negras de sua coleção (GINZBURG, 2000: 139-144 e GINZBURG, 2003: 130-134).

Ora, se exemplos tirados da literatura ficcional e das artes plásticas – aliás, exemplos escolhidos a dedo por Carlo Ginzburg, conquanto não são campos costumeiramente tomados como detentores de toda uma carga cognitiva -, se prestam à demonstração de que é impossível pensar essa ou aquela forma de linguagem narrativa ou expressão visual sem atentar para os “princípios de realidade”, o que dizer de narrativas cuja condição primeira é a explicitação e execução de práticas rigorosamente cognitivas, isto é, narrativas que pressupõem uma série de operações prévias do ponto de vista cognitivo antes de se darem enquanto narrativas com algum valor estético? É o caso da narrativa histórica.

Ginzburg parece estar coberto de razão ao argumentar contra a atitude cética, a exemplo da que é incorporada por Hayden White, de que as narrativas historiográficas são ficcionais tanto quanto as de um romance. Trata-se, diz Ginzburg, de uma atitude simplista, haja vista que considera apenas o produto literário final, uma vez que este último seria impossível sem as pesquisas costumeiramente realizadas pelos que exercem o ofício de historiador, sejam elas arquivísticas ou de outra natureza. Assim, há que chamar a atenção para o que o autor italiano chama de “interação recíproca” dos dados empíricos com a narrativa. Com isto, o óbvio se impõe: a escrita da história pressupõe tanto a narrativa quanto fases preparatórias de levantamento empírico. No caso, o produto literário final não é senão o resultado dessa interação (GINZBURG, 2000: 122-123 e GINZBURG, 2003: 114).

Enfim, a história é arte ou ciência? Na dúvida, talvez se deva adotar a postura do historiador português José Matoso, para quem a história tem dois lados: de certo ponto de vista é ciência; de outro, é arte. O argumento é mais ou menos o seguinte: a história, em sua condição de mera narrativa, em nada se diferencia da ficção. Porém, há um

problema. Só é possível encará-la como tal caso se esqueça que ela se estabelece com base em uma condição prévia, “a objetividade crítica dos dados e da sua associação em termos científicos”. Assim, a conclusão parece óbvia: essa condição prévia nega-lhe o caráter de ficção. De maneira que, para Matoso, essa condição prévia não só se revela absolutamente necessária ao discurso historiográfico como é feita de rigores. Daí a fala do autor: “não posso admitir (...) a arbitrariedade da investigação histórica, nem na fase da busca e seleção dos materiais adequados (da heurística), nem na fase da elaboração do texto que comunica os seus resultados. Nestas operações, o saber universitário moderno tornou-se muito mais exigente do que os anteriores” (MATOSO, 1988: 38).

Há que repetir a pergunta: a história é ciência ou arte? Talvez nem uma coisa nem outra se tomarmos essas palavras muito ao pé da letra. Se olharmos apenas para o produto literário final, para usar uma expressão de Ginzburg, não há dúvida de que poderia ser considerada arte. Mas se atentarmos para o fato de que não se chega a esse produto literário final sem uma longa trajetória em termos de pesquisa empírica, então ela já não pode ser considerada simplesmente arte. Talvez pudéssemos defini-la como um saber - no caso de achar o termo ciência pesado demais - cujos meios de expressão não prescindem da arte. No caso, se a escrita da história hoje é impensável sem certa roupagem literária em termos estéticos, não se conclua daí que podemos considerá-la como um produto ficcional.

Talvez nem se faça necessário recorrer a tantas demonstrações, como as sugeridas por Ginzburg, para demonstrar o equívoco dos céticos em sua insistência de que a linguagem não passa de uma “retórica de tropos”. Creio que os céticos podem ser combatidos recorrendo-se a exemplos extraídos dos próprios tratados sobre retórica ou da apropriação que deles fizeram os vários estudos especializados no assunto. Para não ir muito longe, e concluindo o artigo, que já não é sem tempo, bastaria recuperar aqui a inteligente argumentação de Massaud Moisés, um renomado historiador da literatura aqui no Brasil.

Dialogando com Paul Ricoeur e com toda uma literatura especializada sobre o campo retórico, Massaud Moisés desenvolve sólido argumento em que refuta a autonomia da

retórica em relação à realidade circundante, quer seja em suas manifestações naturais e/ou culturais. Para ele, há que se pensar na retórica como campo da linguagem em que os nomes se dão não como espécies de significantes “vazios” e sim como nomes que encontram seus significados no terreno da experiência. No caso, o ato retórico passa a ser visto como nomeativo por excelência. Se a retórica não abre mão da persuasão, esta se revela impossível sem a nomeação. O exemplo parece pertinente:

Ato mágico o de nomear: re-presenta as coisas, tornando-as visíveis mesmo à distância, presentes na consciência ou na memória como se a imagem lhes aprisionasse a contorno e a essência, - e a um só tempo as cria, as inventa, tirando-as do limbo em que jaziam à espera do chamado ao plano existencial. Vara de condão, o nome desperta os seres que dormem nas trevas e lhes empresta a identidade para circular à luz do sol. Gesto cosmogônico, o nomear se confunde com a própria gênese das coisas na manhã do mundo: “disse Deus: haja luz; e houve luz” (MOISÉS, 1982: 123-125).

Isto significa que a retórica não se esgota na frase pela frase; que o ato de persuadir revela-se impossível por meio de um nominalismo puro. Uma explicação revela-se emblemática:

Gesto alquímico, a persuasão decorre de o vocábulo sugerir a posse do objeto designado, numa escala que principia nas coisas próximas da mão e do olhar e finaliza nos complexos raciocínios (...). ‘Bem dizer’, conseqüentemente, significa denominar coisas, bem como enunciar conceitos, dado que a persuasão dependerá não só dos substantivos ‘naturais’ mas dos ‘culturais’(...) (MOISÉS, 1982: 126).

De maneira que o nome não deveria ser encarado tão-somente como um recurso lingüístico que enriquece a bela frase ou a língua em sua forma ornamental, mas como um recurso lingüístico enraizado na natureza ou na cultura, capaz de representar e dar sentido a suas inúmeras manifestações.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BRADBURY, Malcolm. *O mundo moderno: dez grandes escritores*. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

CORDEIRO, Ivone. “A experiência humana e o ato de narrar: Paul Ricoeur e o lugar da interpretação”. In *Revista Brasileira de História*, vol. 17, num. 33. São Paulo: ANPUH/Ed. Unijuí, 1997.

DOSSE, François. “Paul Ricoeur revoluciona a história”. In *A história à prova do tempo: da história em migalhas ao resgate do sentido*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

DUBY, Georges. *A história continua*. Rio de Janeiro: Zahar Editor/Editora UFRJ, 1993.

FREDMAN, Richard e Miller, Seumas. *Re-pensando a teoria: uma crítica da literatura contemporânea*. Tradução de Aguinaldo José Gonçalves e Álvaro Hattner. São Paulo: UNESP, 1994.

GINZBURG, Carlo. *Rapporti di forza: Storia, retorica, prova*. Milano: Feltrinelli Editore, 2000.

_____. *Relações de força: história, retórica, prova*. Tradução de Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

LIMA, Luiz Costa. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2000.

MATOSO, José. *A escrita da história*. Lisboa: Editorial Estampa, 1988.

MOISÉS, Massaud. *Literatura: mundo e forma*. São Paulo: CULTRIX, 1982.

MORETTI, Franco. *Atlas do romance europeu 1800-1900*. Tradução de Sandra Gardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa – tomo II*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 1995.

_____. *Temps e recit 2*. Éditions du Seuil, 1984.