

HISTORIOGRAFIA E ROMANCE: CRISES DOS NARRADORES E GUINADA AUTOCRÍTICA

RENATO PRELORENTZOU*

Gostaria de começar contando minha trajetória de pesquisa, na esperança de que essa opção por um viés pessoal venha a ser entendida, ao fim do artigo, como uma resposta justificada a uma crise epistemológica, e não apenas como capricho narcisista.

A bem da verdade, o tom autobiográfico do começo irá se espalhar para o texto inteiro, pois cada seção tentará deixar explícitos a aleatoriedade dos itinerários de leitura, o caráter provisório das análises, os acasos que permeiam o doutorado — vicissitudes da vida e do trabalho de qualquer pesquisador. O intuito é narrar, ainda que de modo muito breve, a trajetória das hipóteses, partindo de um problema que restou do mestrado e chegando ao estágio atual do doutoramento, em que a pesquisa talvez esteja se voltando contra si mesma, exigindo uma guinada autocrítica. Em seus conteúdos, esta narrativa irá abordar alguns procedimentos de escrita que, tanto na literatura quanto na historiografia, vêm problematizando a crise da representação. Em sua forma, tentará se aproximar desses procedimentos utilizados pelos romancistas e historiadores que aborda, propondo uma reflexão sobre a natureza refratária da escrita acadêmica

1. Esta pesquisa, talvez como muitas outras, nasceu de um gosto pessoal: meu interesse pelo aspecto narrativo da historiografia e suas possíveis relações com a literatura. No mestrado, estudei o romance *Amphitryon*, escrito em 2000 pelo mexicano Ignacio Padilla. A tentativa da dissertação era provar que sua dinâmica de narradores sucessivos e conflitantes simulava o próprio mecanismo da história, porque exigia de seu leitor a atenção aos indícios, ao deslizamento das perspectivas e às interpretações parciais — exigências similares àquelas feitas pelo passado ao historiador, que tem de lidar com a provisoriedade de relatos, tempos e versões sobre os fatos históricos.

* Mestre em História Social, doutorando em Teoria Literária e Literatura Comparada, USP, CNPq.

Era uma forma possível de relacionar textos literários e historiográficos. Havia outras, é claro. Uma em especial, muito mais interessante, me chegou já na fase de escrita da dissertação, com a leitura de *O fio e os rastros*, em que Carlo Ginzburg falava sobre a dinâmica de contendas, empréstimos e hibridismos sempre compartilhada entre a narrativa de ficção (do supostamente falso) e a narrativa de história (do supostamente verdadeiro). Com isto o historiador italiano queria dizer que os procedimentos narrativos encontrados em obras historiográficas de determinada época depois eram levados em conta na escrita de romances realistas — e vice-versa. Para Ginzburg, mais interessante que denunciar uma suposta indistinção entre relatos ficcionais e historiográficos (WHITE, 2001), mais importante que defender as diferenças de propósitos das duas formas de escrita (MALERBA, 2006), era considerar que as formulações textuais atravessavam as fronteiras para servirem tanto à historiografia quanto à literatura no momento da necessidade ou do desejo de representar o real e o passado (GINZBURG, 2007). A leitura de *O fio e os rastros* sugeria que os desenvolvimentos do gênero romance e do gênero história sempre estiveram ligados aos sucessivos modos de percepção da realidade, sempre impuseram um ao outro diálogos e desafios.

A partir disso, talvez fosse possível traçar uma brevíssima história dessa dinâmica de contendas e permutas entre literatura e historiografia: os romancistas do século XIX haviam arrogado a si mesmos uma veracidade ainda maior que a dos historiadores, lançando-lhes uma provocação; desde o início do XX, 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 rompido; respondendo a esses desafios, uma nova historiografia buscava fontes e maneiras de narrar que aproximassem sujeito e objeto; essa nova sensibilidade promovera, por sua vez, novos realismos.

Essas proposições lidas em Ginzburg e outros historiógrafos, filósofos e críticos literários me deram a ideia, ainda bastante vaga e incipiente, de que seria possível escrever um projeto de doutorado que analisasse a suposta crise do romance contemporâneo desde uma visada comparativa com os métodos de uma historiografia supostamente inovadora. O tempo

passou. Depois de uma série de projetos de pesquisa fracassados, essa ideia virou um doutorado, feito também de uma sucessão de projetos desistidos.

2. Os diagnósticos da crise do realismo me haviam sido elucidados na leitura de “Posição do narrador no romance contemporâneo”. Nesse texto, Theodor W. Adorno dizia que 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. (ADORNO, 2003: 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, pois defendia que um relato que se impunha, que não tolerava dúvidas, não mereceria crédito. Somente a nova posição do narrador no romance, com novos procedimentos narrativos e baseada 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: 59)

Então, sob pena de sucumbir à própria impossibilidade, a literatura procurava novas formas de verossimilhança para continuar narrando. A prova de Proust à qual se referia 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.

3. Os diagnósticos da crise da historiografia me haviam sido elucidados na leitura de diversos teóricos e historiadores da história e talvez pudessem ser resumidos da seguinte forma: Ao longo dos novecentos, diametralmente oposta às asserções positivistas, ascendeu a problemática do subjetivismo na disciplina histórica — da qual os *Annales* foram expoentes. Pela ascensão dos sujeitos acompanhou-se a proliferação dos objetos, e as significações das narrativas foram multiplicadas. A resultante desse processo foi que já não havia uma única verdade prévia a ser fidedignamente desvelada e reproduzida pelo saber historiográfico (DOSSE, 2001, 2003). A partir daí, a tese do antirrealismo epistemológico passou a sustentar que o conhecimento histórico não se relacionava diretamente com o passado real, mas apenas com outros e sempre presentes discursos, reduzindo a historiografia a uma literatura e o passado a um texto. Outra tese, a narrativista, reservou aos tropos e aos gêneros literários a prerrogativa de determinação do sentido dos fatos, não diferenciando narrativas ficcionais e históricas (WHITE, 2001; MALERBA, 2006). A relação da história com seu objeto, o passado real, tornou-se problemática, pois tudo o que afirmava a partir daí era tido como ficção, mentira. Sob pena de sucumbir à própria impossibilidade, também a historiografia precisava de novas bases para voltar a narrar.

Assim, o projeto de doutorado tentaria contar uma história na qual a crise do realismo e a da historiografia eram movimentos concomitantes, interdependentes. A pesquisa procuraria demonstrar como a interdição da objetividade demandara novas provas e procedimentos à literatura e à história contemporâneas, tentaria dizer que aquela dinâmica de contendas e permutas havia solicitado a ambas novos modos de comprovação e verossimilhança.

Restava, entretanto, dizer quais eram os ficcionistas e historiadores que seriam lidos, que parte do conjunto vasto e heterogêneo que se convencionou chamar contemporâneo seria analisada, qual seria o recorte da pesquisa de doutorado.

4. Talvez ressentido por ter dedicado a dissertação a um romancista incógnito, decidi estudar então os escritores mais famosos, premiados e às vezes enaltecidos do cenário hodierno, escritores de que a crítica internacional sempre se aproximava com termos e expressões tais como autoficção, memória autobiográfica, misto de ensaio e literatura, relato histórico, diário de viagem, diário de escrita. Assim, de modo um tanto caótico, fui lendo diversos romances.

De V.S. Naipaul, *O enigma da chegada*: história narrada em primeira pessoa por um jovem nascido no Caribe mas de origem indiana que vai para a Inglaterra em busca do sonho de ser escritor e acaba escrevendo o romance que o leitor tem em mãos, o relato autobiográfico de um romancista, a essa altura já com certa idade, muito famoso e totalmente associado à figura do próprio Naipaul.

De Enrique Vila-Matas, *Bartleby e companhia*, sobre escritores que deixam de escrever e pessoas que preferem não viver; *O mal de Montano*, mais um ensaio ficcional sobre o fim da literatura; e *Paris não tem fim*, narrado por um escritor que em uma conferência sobre a ironia revisa seus tempos de juventude em Paris, quando quis ser o Hemingway de *Paris é uma festa* e escreveu o primeiro romance do próprio Vila-Matas; além de outros livros em que estavam igualmente misturados os gêneros ensaio, ficção e biografia.

De Orhan Pamuk, *O livro negro*, misto de romance policial, crônica e ensaio sobre a identidade turca; *Istambul*, em que se fundiam memória pessoal, crítica da arte e biografia de uma cidade; *Neve*, espécie de relato jornalístico com procedimentos pós-modernos; e *O Museu da Inocência*, uma história de amor ao passado em cujas páginas finais o próprio romancista aparecia para falar da escrita daquele livro e da construção daquele museu — e o livro, o museu, o escritor e a cidade têm existência concreta.

De J.M. Coetzee, *Elizabeth Costello*, sobre uma romancista renomada e a condição do escritor no mundo contemporâneo; *Diário de um ano ruim*, sobre o qual não se podia decidir se o narrador narrava um romance, um diário ou um conjunto de ensaios; e ainda a trilogia *Infância*, *Juventude* e *Verão*, biografia que se revelava impossível.

De W.G. Sebald, *Os emigrantes* e *Austerlitz*, romances que uniam memória, história, diário de viagem, ensaio, tudo isto permeado por documentos supostamente verídicos.

A intenção do doutorado não seria analisar a fundo tantos romances, mas apenas descrever um panorama dos procedimentos narrativos utilizados. Com isto, a pesquisa tentaria entender as razões pelas quais os romancistas insistiam em criar personagens que eram escritores, que eram críticos literários, que eram leitores, que estavam sempre em busca de um tema, de um outro personagem ou de uma memória, que muitas vezes estavam em busca da escrita de um livro — o livro que o leitor tinha em mãos. A ideia do doutorado, tal como formulada a essa época, seria perguntar como e por que esses romancistas se esmeravam em compor narradores cujas biografias eram deliberadamente confundidas com as dos próprios romancistas, narradores que, portanto, acabavam escrevendo sobre as leituras, a formação e a trajetória dos próprios romancistas — todos colocados em uma posição ambígua entre romance e autobiografia, ficção e ensaio, literatura e história.

Na pesquisa, esse panorama de posições de narradores em romances contemporâneos seria comparado à posição do historiador na historiografia contemporânea. Ou, pelo menos, em uma historiografia contemporânea bastante específica.

5. No prefácio à edição inglesa de *O queijo e os vermes*, Carlo Ginzburg dizia que a pesquisa surgira por acaso, como era frequente na prática historiográfica. O livro narrava a história de Domenico Scandella, dito Menocchio, um moleiro das colinas do Friuli morto pela Inquisição no final do século XVI e, nas páginas seguintes, o leitor acompanhava Menocchio pelo vilarejo, diante dos inquisidores e no cárcere, tentava entender a estranha cosmogonia que motivara sua condenação. Ginzburg, narrador, enlaçava a vida do moleiro à história do período e, utilizando a noção de circularidade de culturas de Mikhail Bakhtin, procurava fazer

com que a pesquisa sobre um indivíduo suportasse 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 fosse a opção do historiador por mencionar sempre os impasses da investigação, os becos e as saídas aos quais lhe haviam guiado os pressupostos teóricos e as vicissitudes do trabalho. Em uma dessas encruzilhadas, Ginzburg decidira que o caminho era analisar as leituras de Menocchio. Afinal, se não era incomum que um moleiro lesse, restava saber como lia.

O livro passava então a contar a história de um leitor lendo as leituras de outro. Ginzburg relatava àquele que tinha seu livro em mãos como lidava 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); detinha-se, sobretudo, na análise comparada entre o discurso do moleiro e os textos que dizia haver lido ou que pudera ter ao alcance. Todo o trabalho era uma crítica da gênese desse pensamento herético tão particular: as apropriações lexicais de Menocchio, o deslocamento de sentido que operara, o que subvertera, o que esquecera, o que deixara de compreender.

As leituras de Domenico Scandella eram arbitrárias e parciais, visavam somente ratificar convicções preestabelecidas — e não passava despercebido que esta era uma característica por vezes atribuída à escrita historiográfica. Com isto, Carlo Ginzburg destacava a importância dos desvios e equívocos de leitura na vida de Menocchio — o que acabava por advertir a possibilidade, a preeminência, de seus próprios erros como historiador. Diante das elaborações originais desse leitor-empírico, Ginzburg, entretanto, arriscava conclusões: a imprensa permitira a Menocchio confrontar livros com a tradição oral e lhe fornecera vocabulário; a Reforma lhe dera audácia para expressar suas ideias; a incidência da cultura escrita e da cultura oral, que a lia, sobre um indivíduo resultara 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 Microhistória, punha em tela a vida de um sujeito que vivera uma ruptura histórica e cultural. Seu protagonista, o indivíduo empírico, não era a ilustração de um tempo. Era, antes, uma representatividade em negativo. No livro de Ginzburg, esse contramodelo não reforçava o paradigma historiográfico; ele o

refazia na diferença, na nuance, na mudança de escala e de foco, trazendo novos problemas e questões para a historiografia. Pois Ginzburg retirava Menocchio do típico, do médio, do estatisticamente comum e, ao isolá-lo (sem nunca romper, contudo, os limites da cultura e do tempo), conferia a seu personagem maior veracidade, a seu objeto de estudo maior credibilidade e relevância. A história do moleiro friuliano parecia ser de uma tessitura diferente, tinha mais rigor, era mais vigorosa.

Atento às implicações epistemológicas da alternância entre escalas individuais e sociais, o trabalho de Ginzburg se mostrava mais vívido e convincente porque buscava o indivíduo singular; porque desvelava na narrativa final as vicissitudes e opções da pesquisa; porque assumia, a cada impasse, a possibilidade do equívoco; porque admitia que a imaginação agisse nas lacunas entre os indícios; porque, ao centralizar a posição do historiador, colocava o sujeito no cerne da produção de um conhecimento falho, mas possível. Ao expor suas dúvidas, seus itinerários, os limites de suas operações, a falibilidade de seus pressupostos teóricos, Carlo Ginzburg oferecia uma história cuja validade parecia maior.

Para além da história, das hipóteses e do método, relevante era a exposição da trama de *O queijo e os vermes*. O livro advertia ter como destinatário tanto o especialista quanto o leitor comum: tudo estava fundamentado em notas, mas estas, para o bem da leitura, estavam no fim do volume. Documentos sustentavam a narração, a cada parágrafo e detalhe. Ginzburg afirmava sobre as provas, mas podia apenas supor sobre as lacunas — e ambos os gestos eram oferecidos a quem lia.

6. Com Ignacio Padilla começara uma reflexão sobre romances realistas que rompiam com a literatura clássica, que já não se abrigavam sob a confiança das assertivas sobre o mundo e o passado. Os livros de Orhan Pamuk corroboravam a tendência contemporânea de refletir com obras ficcionais sobre a própria capacidade de conhecer e contar: através de uma crítica às regras do gênero policial, *O livro negro* censurava o realismo ordenado, circunscrito e, por isso, inverossímil; *Neve* dava um passo a mais no volteio pós-moderno, pondo Orhan no texto, duvidando de seu próprio poder de referir; *Istambul* unia escritas tradicionalmente

imiscíveis. As obras de Vila-Matas e Coetzee também misturavam gêneros, traziam reflexões sobre instâncias de ficcionalidades e, além disso, se colocavam um passo atrás da linha de enunciação convencional, fazendo publicar como enredos dos livros uma espécie de material bruto de pesquisa e escrita. Já os romances de Sebald eram relatos que continham outros relatos, histórias que eram sucessões de descobertas dos narradores, tudo com fotografias, manchetes de jornais, quadros, páginas de diários mimeografadas — imagens que conferiam materialidade àquilo que era descrito, criando uma nova verossimilhança. Em *Os emigrantes* e *Austerlitz* era sempre um imprevisto o que provocava a memória, as indecisões influíam no texto, e Sebald fazia questão de relatar essas circunstâncias junto com a história em si. O tempo pretérito era inacessível de todo. Mesmo que lessem e estudassem muito, os narradores não chegavam a escrever biografias completas, nunca compreendiam o passado por inteiro. Ao quererem recordá-lo, reconstruí-lo, eles se viam compelidos a falar mais sobre o presente, sobre esse esforço retrospectivo que era sempre mediado por objetos e histórias anteriores e que sempre encontrava silêncios e ausências. Sebald não se limitava, 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.

Naquele início de pesquisa de doutorado, o panorama de posições de narradores em romances contemporâneos começava a se delinear: esses escritores estavam transformando a estética realista ao escreverem narrativas abertas e multifocais, ao expressarem, não a convicção e a onisciência que haviam sustentado os romancistas clássicos, mas incertezas e a ruptura do estatuto da verdade ficcional. O traço comum a essas obras contemporâneas parecia ser 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. Os personagens e leitores dessas obras tinham 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. E me pareceu que algo similar poderia ser dito a respeito dos historiadores.

O doutorado, então, talvez pudesse relacionar a suspeita e instabilidade que caracterizavam esses romances à postura geral do conhecimento no último século: o princípio da incerteza e da relatividade nas ciências e, mais adiante, o paradigma indiciário em uma historiografia sabidamente provisória, falível, pautada por indícios sobrepostos e sempre rearranjados. A pesquisa tentaria demonstrar como alguns procedimentos narrativos dos romancistas mais célebres simulavam a percepção do saber histórico em seu estágio mais recente, deixando nítidos os laços entre uma historiografia inovadora e esse realismo contemporâneo, ambos feitos de signos e vazios, provas e possibilidades — e tanto uns quanto outros eram oferecidos a quem lia.

7. Quando voltei ao primeiro livro de Ginzburg, agora tentando seguir a ordem cronológica e não a de importância, foi difícil escapar à teleologia, não dizer *Os andarilhos do bem* fora uma clara preparação para *O queijo e os vermes*. E não apenas pelo fato de haver sido durante essa pesquisa que Ginzburg deparara com o processo inquisitorial de Menocchio, mas principalmente porque ali estavam as características que marcavam aquilo que se convencionaria 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...*: paráfrases das fontes e claras distinções entre o que se podia afirmar e o que só se deveria inferir, supor, imaginar: o que era *certo*, *pouco plausível* ou *verossímil supor*, o que se apresentavam como *meras hipóteses* e o que se dizia *impossível responder com segurança*. Essas inflexões, breves pausas que o narrador se 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. Seguindo a trilha do sentido que réus, testemunhas e inquisidores haviam atribuído ao vocábulo *benandanti*, Ginzburg tentava identificar variações nas crenças e comportamentos pessoais e, com isto, descobria diversas fases e nuances em um conjunto outrora homogêneo, simplificado. Como no relato sobre o moleiro friuliano, todo o esforço por evitar sentenças generalizantes e o esmero ao descrever os impasses da investigação gerava uma história mais complexa, mais próxima ao real passado. E também dessa vez,

muito mais que as crenças populares europeias dos quinhentos e seiscentos, conteúdos que francamente ignoro, me interessavam os procedimentos narrativos do historiador, a forma como suas reflexões metodológicas apareciam no texto, unindo o trajeto da pesquisa à escrita da história.

8. No retorno ao lado da ficção, continuei lendo Sebald. Depois de um ensaio biográfico no capítulo inicial, *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 (...) 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 e 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. Mais uma vez, o enredo seguia à mercê das andanças: Viena, Veneza e Verona, igrejas, pinturas, casas, mausoléus, placas e logradouros, qualquer coisa era motivo para ensaios mínimos, biografias súbitas, reflexões de passagem e inseparáveis da vida daquele que narrava e interpunha entre os diários, as fotos e os pertences de escritores e pintores, amigos e desconhecidos, 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 — evidências de um narrador que se parecia com Sebald. E, de novo, o que o leitor tinha em mãos era um livro repleto de 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. 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. *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

9. Voltando mais uma vez a Ginzburg, li que o método de seus livros anteriores reaparecia em *História noturna: decifrando o Sabá*: o historiador começava 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 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, Ginzburg abria a possibilidade de propor recortes sucessivos e cada vez mais abrangentes. *História noturna* 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*, uma trajetória de pesquisa vertiginosa como as de Sebald.

O livro 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. Ginzburg podia ter escrito apenas os resultados da pesquisa, de maneira clara e fechada. Em vez disso, preferira 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. Era claro que, por isso, o livro resultara longuíssimo — a rigor, seria interminável. Também ficava evidente a dificuldade de se 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.

10. Enquanto ia e voltava entre a história e a literatura, a pesquisa parecia encontrar em livros diversos um conjunto de procedimentos narrativos bastante similares: o narrador presente e manifesto, a aleatoriedade da memória, o questionamento da linguagem, a descontinuidade, o tema fugidio, os rumos totalmente imprevistos, os recortes mais cada vez mais amplos e complexos, as reflexões de passagem e inseparáveis da vida daquele que narrava, a narrativa do itinerário, a assunção da busca e do equívoco. Ainda que tivesse de distingui-las por seus desígnios e limitações, uma certa historiografia e uma certa ficção contemporâneas me pareciam sempre muito próximas: seus narradores se posicionavam contra as convenções dos gêneros, insistindo na narrativa apesar das impossibilidades, colocando-se aquém ou além da linha de enunciação para contrapor incertezas à onisciência às vezes rejeitada por certos romancistas e evidentemente impossível para os historiadores. Tanto nas narrativas ficcionais quanto nas historiográficas, permaneciam as lacunas, o irrecuperável do passado que o

narrador procurava remir contando sua tentativa de contar aquela história — permanecia sempre o inapreensível, admitido na própria narração.

11. A hipótese construída ao longo das leituras apostara na concomitância e interdependência entre duas crises: a do romance e a da historiografia. Essas mesmas leituras foram recortando um corpus — inevitavelmente restrito e arbitrário — a partir de cujas análises se ergueu uma segunda hipótese: esses romancistas estavam estabelecendo novas formas de provar o narrado e comportando em suas ficções as dúvidas e impossibilidades de uma certa escrita historiográfica inovadora. Eles estavam criando no espaço ficcional de seus romances algo similar ao que a história gerava para os historiadores. O leitor desse novo realismo jamais acessava o núcleo do segredo, como era esperado nos romances e na historiografia tradicionais. Os enredos estavam abertos às circunstâncias das vidas dos narradores (sempre confundidos com os próprios romancistas) e quem os lia acompanhava uma dinâmica de sentenças parciais e transitórias que produziam um efeito de veracidade advindo da sensação de desconcerto e suspeita partilhada no contemporâneo.

Foi nesse momento da pesquisa de doutorado que se impôs uma guinada autocrítica. A escrita acadêmica, julgo ter pensado à época, recortava um aspecto restrito de uma realidade vasta e heterogênea para depois compor uma narrativa plena de certezas sobre romancistas e historiadores contemporâneos que escreviam justamente contra a possibilidade de fazer afirmações categóricas sobre o passado e o real. O doutorado, tal como se apresentava então, era, de certa forma, uma grande narrativa sobre narradores que refletiam sobre o fim da grande narrativa. Minha escrita era refratária aos procedimentos narrativos analisados pela própria pesquisa. Por haver recortado um mundo para descrevê-lo com absoluta confiança, me coubera uma posição análoga à dos narradores ditos tradicionais, obsoletos há quase um século.

Ficava, então, uma pergunta: se a hipótese da pesquisa era a de que, diante de sua crise, o gênero romance optara por narrar a própria escrita e a repensar suas instâncias ficcionais; se a hipótese análoga era a de que, diante de uma crise semelhante, também o

gênero historiografia passara a narrar a própria pesquisa e a repensar seus modos de subjetividade; se a hipótese reelaborada era a de que o verdadeiro, na ficção e na história, passara a surgir tanto da narração quanto da expectativa — do dever — de seu questionamento, ou seja, se o gênero romance estava questionando e reelaborando as formas do realismo e se o gênero historiografia estava questionando e reelaborando as formas da escrita histórica, por que não questionar e reelaborar a forma de escrita do gênero tese?

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. Tradução e apresentação: Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

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.

_____. *Diary of a Bad Year*. Nova York: Penguin Books, 2007.

_____. *Summertime*. Nova York: Viking Penguin, 2009.

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.

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].

_____. *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].

_____. *Relações de força: história, retórica, prova*. Tradução: Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002 [original 2000].

_____. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. Tradução: Rosa Freire d'Águilar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007 [original 2006].

HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. Tradução: Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 1994 [original 1989].

MALERBA, Jurandir (org.) *A história escrita*. São Paulo: Contexto, 2006.

NAIPAUL, V.S. *The Enigma of Arrival*. Nova York: Vintage, 1988 [original 1987].

PADILLA, Ignacio. *Amphitryon*. Madri: Espasa-Calpe, 2000.

PAMUK, Orhan. *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].

PINTO, Júlio Pimentel. *A leitura e seus lugares*. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

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].

_____. *Austerlitz*. Tradução: José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008 [original 2001].

VILA-MATAS, Enrique. *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].

WHITE, Hayden. *Trópicos do Discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Tradução: Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Edusp, 2001 [original 1978].