

## Reflexões sobre a pesquisa histórica, a ficção e as artes

Rosane Kaminski

*A arte não é a vida, a arte é sempre um artifício, é sempre mimese – mas a arte é a coisa mais próxima da vida (James Wood)<sup>1</sup>.*

A intenção deste texto é fundamentar uma tomada de partido teórico-metodológico no desenvolvimento e na orientação de pesquisas que articulam História e Artes. O ponto de saída é a convicção de que as artes, em geral, operam no terreno da ficção, construindo rearranjos materiais de signos e de imagens que, por sua vez, geram modificações na nossa capacidade de compreensão do mundo. Daí sua potência essencialmente política e histórica. Pretende-se adensar, então, no âmbito da pesquisa histórica, um viés interpretativo sobre os produtos culturais ficcionais que evidencie os seus *efeitos no real*, valorizando a historicidade e a potência política dos produtos artísticos que, assim, ganham corpo, ao contrário de serem vistos como reflexos do real ou como uma dimensão à parte do mundo da vida. O estudo acadêmico acerca dessas interferências entre o ficcional e o real intensificou-se recentemente, e em vários âmbitos disciplinares discute-se a força de transformação que a ficção artística possui, bem como a relevância da experiência estética nos processos de produção de subjetividade.

O objeto principal de ponderação consiste na interdependência entre o conceito de ficção no domínio das produções artísticas e o mundo social que produz tais ficções ou, nos termos de Ginzburg, de “contiguidade entre ficção e história”<sup>2</sup>. Compreende-se o processo de produção de ficções como um modo de significação e

---

<sup>1</sup> WOOD, James. *Como funciona a ficção*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p.194.

<sup>2</sup> GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p.18.

interpretação do mundo, capaz, ao mesmo tempo, de interferir nas convicções e percepções já estabelecidas sobre a realidade histórico-social.

A noção de ficção será tomada aqui como construção formal de enunciados (verbais ou visuais) que não tem compromisso necessário com a “veracidade” histórica dos fatos contados ou mostrados no produto ficcional. Entretanto, a ficção não é necessariamente incompatível com a ideia de verdade. O pesquisador Marcio Seligmann-Silva, que situa a obsessão pela verdade científica como uma construção social fortalecida desde o século XIX e característica do século XX, retoma a pergunta: como traçar o limiar entre verdade e ficção? “Todos temos uma certa intuição do que seria ficção ou um relato factual, mas [...] não existe nenhum relato puramente factual, assim como toda ficção está marcada pelo real e, portanto, se não ‘representa’ (no sentido positivista) no mínimo indica a realidade de onde nasceu”<sup>3</sup>.

Também o teórico de literatura James Wood, ao apresentar ao leitor o seu livro *Como funciona a ficção*, afirma, logo de saída, que “a literatura é, ao mesmo tempo, artifício e verossimilhança”, e explica que quando ele fala sobre estilo, fala sobre “ponto de vista”, que é um modo de falar da percepção dos detalhes e que, ao falar de detalhes, está falando sobre o *real* que, no final das contas, é o que está na base das suas indagações<sup>4</sup>.

Acerca dessa interdependência entre ficção e verdade, o filósofo francês Jacques Rancière, ao definir a ficção como essencialmente positiva na nossa relação com o mundo, parte de um duplo apontamento: primeiro, ele traça a distinção necessária entre ficção e falsidade, distinção que define a especificidade do regime representativo das artes. Arte pode ser entendida enquanto organização sígnica de um enunciado, que por sua vez pode ser entendida como um tipo de ficção. Isso não implica em “falsidade”, que denota antes um problema ético ou lógico do que estético. Em resumo, ficção é um atributo estético; enquanto falsidade é um vocábulo que remete aos domínios do ético e do lógico. Rancière cita a *Poética* de Aristóteles, para dizer que “a ordenação de ações do poema não significa a feitura de um simulacro. É um jogo de saber que se dá num espaço-tempo determinado. Fingir não é

---

<sup>3</sup> SELIGMANN-SILVA, Marcio. *Literatura da Shoah no Brasil*. *Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG* – Vol.1, n.1, out. 2007.

<sup>4</sup> WOOD, James. *Como funciona a ficção*. São Paulo: CosacNaify, 2012, p.12-13.

propor engodos, porém elaborar estruturas inteligíveis”<sup>5</sup>, uma vez que a poesia (arte, por extensão) não tem compromisso com a “verdade” daquilo que diz, já que é feita de “ficções”. Para Aristóteles, era a narrativa histórica, e não a poesia, que deveria ser coerente com as coisas conforme elas aconteceram. Todavia, essa distinção entre limiares narrativos nunca foi tarefa simples.

A questão da contiguidade entre ficção e história foi pensada e balizada de formas muito distintas por teóricos e historiadores ao longo do tempo, ora depreciando e ora enaltecendo os lugares e as funções dos artefatos ficcionais na produção de conhecimento sobre o homem e o mundo.

Assim, a partir desses pressupostos iniciais, as reflexões a seguir se dividirão em dois diferentes momentos. No primeiro deles, composto pelos tópicos um e dois, será ambientado o debate acerca das noções de verdade e ficção conforme apontado por historiadores; em seguida do ponto de vista de teóricos das artes, com ênfase nas reflexões de Aristóteles e alguns de seus desdobramentos, os quais fundamentam até hoje uma visão mais otimista acerca do papel que a ficção ocupa em nossas vidas. Num segundo momento, formado pelos tópicos três, quatro e cinco, serão discutidas algumas ideias centrais no pensamento do filósofo francês Jacques Rancière, autor tomado aqui como referência teórica fundamental para pensar a potência política da arte na reconfiguração dos modos de pensar e entender a realidade, ou seja, daquilo que consideramos como verdade em diferentes momentos.

## **1. Considerações sobre verdade e ficção na produção do conhecimento histórico**

A separação entre ficção e verdade marca um pensamento constituído no século XIX entre os historiadores. Conforme White, “no começo do século XIX tornou-se convencional, pelo menos para os historiadores, identificar a verdade com o fato e considerar a ficção o oposto da verdade, portanto um obstáculo ao entendimento da realidade e não um meio de apreendê-la”<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> RANCIÈRE, Jacques. Se é preciso concluir que a história é ficção. Dos modos de ficção. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO / Ed.34, 2005, p.53.

<sup>6</sup> WHITE, Hayden. As ficções da representação factual. In: *Trópicos do discurso: ensaio sobre a crítica da cultura*. São Paulo: Edusp, 2001, p. 139.

Mais recentemente, o tema foi debatido por Michel de Certeau, ao enfrentar a problemática da narrativa e da escrita – ou seja, do necessário processo de organização sógnica para expor um pensamento – na produção do conhecimento histórico<sup>7</sup>. Este autor fala sobre a forma como a disciplina de História desenvolveu, ao longo do tempo, uma série de práticas específicas (métodos próprios de interpretação de documentos históricos, usos e organizações desses documentos) que são convenções construídas ao longo do tempo para que o discurso histórico fosse percebido como o *lugar da verdade* do passado.

Isso, no fundo, é parecido com a tarefa a que se propôs o crítico literário James Wood quando, ao escrever sobre a arte da ficção, lembra constantemente o leitor sobre os métodos criados pela literatura para criar o “efeito de real”, e que geralmente nos passam despercebidos, pois nos detemos antes na ilusão de realismo do que nas convenções que geram esse efeito. “Não nos damos mais ao trabalho de notar elementos narrativos”, diz ele<sup>8</sup>.

Alguns autores chegaram a defender, inclusive, um parentesco maior entre as convenções que embasam a escrita ficcional e as da história. Na visão de David Lowenthal, por exemplo, a escrita histórica precisa lançar mão de ferramentas ficcionais, pois o que dá vida a uma narrativa histórica são os recursos ficcionais de compressão, seleção, entre outros, pois “a não ser que a história manifeste convicção, interesse e envolvimento, ela não será compreendida nem acompanhada”<sup>9</sup>.

O debate acerca da narrativa se acentuou no campo da história nas décadas finais do século XX. Nele, o que está em questão, segundo Manoel Guimarães, “é o regime de veracidade do texto histórico e, portanto, a própria noção de representação, quer como mimesis, quer como figuração no sentido de *criação* de

---

<sup>7</sup> CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002, p.21.

<sup>8</sup> WOOD, James. *Op.cit*, p.184. Wood menciona diversos exemplos desses elementos narrativos recorrentes e quase “invisíveis” pelo uso, como as convenções de que as falas dos personagens apareçam entre aspas, de que os personagens ganhem descrições externas na primeira vez em que aparecem num romance, de que os detalhes sejam escolhidos com cuidado para se tornarem expressivos numa cena, de que a ação dramática seja sutilmente interrompida pelas reflexões dos personagens, de que as histórias tenham um final, entre outras convenções.

<sup>9</sup> LOWENTHAL, David. Como conhecemos o passado. *Projeto História*, n. 17. São Paulo: Educ, nov.1998, p.117.

*figuras capazes de significar o mundo, a partir das quais operamos mentalmente os processos de elaboração de sentido para as ações a serem realizadas*”<sup>10</sup>.

Tais *figuras capazes de significar o mundo*, vale reforçar, são criações humanas. E, enquanto criações, serão sempre mediações entre o que se quer dizer e o que é dito ou compreendido. A condição de corporeidade de um produto final do trabalho (seja o texto histórico, o texto literário ou outra obra de arte) implica sempre num processo de seleção e organização de signos partilhados por um dado grupo social. E é a consideração desse caráter de mediação do texto que passou a ser debatido por historiadores há menos de meio século, acompanhando a postura de maior abertura interdisciplinar desse campo profissional, ao incluir em sua agenda temas que antes eram teorizados pela linguística, pela semiótica, pela filosofia, pelas artes e teorias da comunicação.

O debate sobre as noções de “verdade”, “falso” e “invenção” – apesar de um pouco desgastado – foi retomado recentemente por Ginzburg no livro *O fio e os rastros*, publicado em 2006. Mas não para afirmar que uma narração histórica se assemelha a uma narração inventada, algo que o autor considera óbvio, e sim para “indagar por que percebemos como reais os fatos contados num livro de história”. Para ele, a construção da verdade no texto histórico não está apenas na linguagem, mas também nas referências externas. Ele propõe que a percepção de certos fatos como “reais” advém de um “resultado produzido por elementos extra-textuais e textuais”. O efeito do real é construído a partir da referência a elementos que estão fora do próprio texto. Então não é possível diferenciar apenas através da linguagem os textos (e imagens) ficcionais dos não-ficcionais, pois “uma afirmação falsa, uma afirmação verdadeira e uma afirmação inventada não apresentam, do ponto de vista

---

<sup>10</sup> GUIMARÃES, Manoel Salgado. História e narrativa: historicizando um debate. In: LUSTOSA, Isabel (org.). *Imprensa, história e literatura*. Rio de Janeiro: Ed. Casa de Rui Barbosa, 2008, p.27. [sem grifos no original] Nesse texto, o autor apresenta um apanhado de autores que se debruçaram sobre o problema da narrativa histórica enquanto “mediação”, seja por meio do conceito de representação conforme apropriado pelos historiadores e trabalhado por Roger Chartier, reintroduzindo o “eu” no discurso histórico, seja ao apontar a diferença entre “aquilo que um dia foi” e a construção discursiva que tenta assegurar e estar no lugar do passado, como fez Paul Ricoeur, ou seja, ainda, por colocar as lutas simbólicas e de representação no centro das análises das sociedades modernas, como fez Norbert Elias. Guimarães também aponta desdobramentos desse debate nas décadas de 1970 e 80 em obras de Hayden White, de Dominick La Capra e Martin Jay, de Lawrence Stone, bem como da produção historiográfica alemã em torno do projeto de uma história dos conceitos, de Reinhart Koselleck, incluindo aí Jörn Rüsen e Heirich Lutz.

formal, nenhuma diferença”<sup>11</sup>. Todos são igualmente artefatos, produções humanas. Qualquer tentativa de aferição e julgamento sobre o conteúdo de tais produções – incluindo a suposição de sua probabilidade ou veracidade – implica um saber prévio, ou seja, que provém do âmbito social.

O que quero reiterar aqui, muito diferente da necessidade de distinguir o que é ficcional do que não é num artefato cultural, é a importância de se observar o impacto dos produtos artísticos e ficcionais sobre o meio social em que são elaborados, como dialogam com seu tempo de produção, como interferem em outras produções, como (re)significam saberes e interpretações construídas antes deles. Nesse viés de pensamento, amplia-se a importância de pesquisas cujo objeto de estudo são artistas e obras que, ao construir enunciados que terão efeitos no real, interferem na percepção sensível do comum, da relação entre o comum das linguagens e a distribuição sensível dos espaços e ocupações. Para fundamentar esse debate, uma referência central é o pensamento do filósofo francês Jacques Rancière, cujas preocupações teóricas recaem sobre a potência política da experiência estética vivenciada no contato com a ficção artística. Outro aspecto a ser aqui destacado é o da imanência histórica de um produto ficcional, independente de ter um conteúdo narrativo sobre fatos do passado. A historicidade “formal” de um produto ficcional pode ser avaliada pela recorrência a recursos estilísticos, a elementos técnicos, a convenções de um contexto ou comunidade cultural específica, entre outros aspectos.

A atualidade e o caráter transdisciplinar dessas preocupações, o que inclui a inserção da ficção no rol de interesses da pesquisa histórica, fica confirmada quando se lê, por exemplo, na apresentação do evento internacional “Ficção em contextos históricos e culturais”<sup>12</sup>, as seguintes colocações:

Certamente existem inúmeros estudos que se ocupam do desenvolvimento da ficcionalidade na Antiguidade e nos primórdios da Era Moderna. Contudo, na maioria das tentativas de explicação, no âmbito da filosofia e da teoria literária, a ficcionalidade é tratada como fenômeno antropológico cuja universalidade está fora de questão e que, portanto, não demanda nenhuma pesquisa cultural específica. Mas, se levarmos a sério o quadro comunicativo em que a ficção é

---

<sup>11</sup> GINZBURG, Carlo. *Op.cit*, p.18.

<sup>12</sup> Evento acadêmico realizado em março de 2013 na Universidade de São Paulo.

reconhecida e trabalhada como tal, temos de perguntar até que ponto a ficcionalidade não se manifesta de modo completamente distinto e não apenas em cada momento histórico, mas também numa cultura específica, com seus próprios códigos sociais, tradições, instituições, gêneros etc. Uma outra questão instigante seria a natureza e função particulares da ficcionalidade em textos não literários das áreas filosófica, sociológica, psicológica, jurídica e historiográfica. Estes diferem em muitas maneiras das ficções literárias, mas deveriam ser condicionados também por seu ambiente cultural e histórico. Como podemos descrever e interpretar a especificidade da ficcionalidade nessas áreas de comunicação social? Como interagem com o campo propriamente literário? Para nos aproximarmos de respostas satisfatórias a essas questões, é preciso investigar os artefatos culturais tendo em vista seus ingredientes e aspectos ficcionais, bem como os documentos metadiscursivos nos quais eles são descritos, comentados e criticados<sup>13</sup>.

Certamente, no âmbito das teorias das artes, o estudo sobre a ficção – e seus ingredientes estilísticos – possui longo lastro. Inclusive, a preocupação com o “estilo” enquanto característica histórica foi o critério que serviu para demarcar, nas histórias de cada arte, correspondências formais com contextos históricos, não necessariamente no sentido de “determinações”, mas de identidade entre a arte e as condições de seu tempo<sup>14</sup>. A questão nova é o fortalecimento do olhar para as especificidades formais do objeto artístico-ficcional num âmbito multidisciplinar, conforme proposto no documento citado acima e, no que diz respeito aos objetivos deste texto, especialmente na pesquisa histórica, que ainda pode alargar bastante seus alcances, motivações e ganhos com o manejo de artefatos (ou documentos) ficcionais, tanto os escritos quanto os visuais ou audiovisuais.

---

<sup>13</sup> Ficção em contextos históricos e culturais. Conferência internacional, FFLCH-USP São Paulo, 19-21/03/2013. 1º circular publicada em 20/09/2012. Disponível em: <http://www.comunicacao.fflch.usp.br/sites/comunicacao.fflch.usp.br/files/Ficcionalidade.pdf>. Acesso em 28 de janeiro de 2013. Sem grifos no original.

<sup>14</sup> Um estilo tem, segundo o esteta Luigi Pareyson, “um caráter comum e coletivo que, todavia, não se realiza senão individual e intimamente”. PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 144. Considero interessante e coerente a posição de Luigi Pareyson acerca da relação entre “Arte e história” (p.125 a 136), quando ele se coloca contrário aos extremismos dos que, por um lado, reduzem a história da arte à história geral, numa postura determinista em que tudo é “documento” de uma nação ou de uma época e, por outro lado, dos que defendem a autonomia da arte acentuando sua “independência” frente à realidade histórica e social. Pareyson posiciona-se no debate dizendo que a obra de arte possui “identidade” com o seu contexto cultural de produção, e que isso se traduz em estilo. O objeto da história da arte, nesse sentido, seria “ir no encaço das mudanças” na arte, isto é, das “variações de gosto e de estilo”. PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p.131.

É um grande passo indagar, como propõe Ginzburg, “por que percebemos como reais os fatos contados num livro de história”. Todavia, e ele está ciente disso, a resposta a essa questão não pode passar exclusivamente pelo estudo das referências externas. Se a percepção do real num texto advém tanto de elementos textuais quanto extra-textuais, não é possível que o historiador passe ao largo de um estudo sobre os elementos textuais, atentando para as convenções criadas para se produzir um livro de história, ou para simplesmente se “contar uma história”. Essa dimensão foi (e é) discutida, primeiramente, na literatura teórica sobre os artefatos ficcionais. Para esse ponto, vale a pena retomar Aristóteles.

## **2. Das possíveis imbricações, diferenças e hierarquias entre narrativa ficcional e narrativa histórica a partir de Aristóteles**

O texto *Arte Poética*, escrito por Aristóteles no século IV antes de Cristo, estabelece os fundamentos teóricos e práticos da tragédia. Entretanto, ao fundar esta arte particular, “trabalha também para todos os discursos de ficção e, por extensão, para o domínio da arte em geral”<sup>15</sup>.

No capítulo IX de *Arte Poética*, Aristóteles discorre sobre as diferenças e aproximações entre história e poesia. Ele diz, em síntese, que historiador e poeta diferem entre si porque um escreve o que aconteceu, e o outro escreve “o que poderia ter acontecido, o possível”<sup>16</sup>. Cerca de vinte séculos depois de Aristóteles, suas afirmações foram retomadas pelo escritor Miguel de Cervantes naquele que Foucault situa como a “primeira das obras modernas”<sup>17</sup>: o romance que conta as aventuras de *Dom Quixote*, um fidalgo que se acredita cavaleiro e se constitui “ele próprio semelhante a signos”<sup>18</sup>. Nesse texto que “se dobra sobre si mesmo, se enterra na sua própria espessura e torna-se para si objeto de sua própria narrativa”<sup>19</sup>, Cervantes coloca as palavras de Aristóteles na boca de um personagem, o Senhor Bacharel

---

<sup>15</sup> CAUQUELIN, Anne. *Teorias da Arte*. São Paulo: Martins, 2005, p.56.

<sup>16</sup> ARISTÓTELES. *Arte poética*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

<sup>17</sup> FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p.67.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p.63.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p.66



Sansão Carrasco, que, num procedimento metalinguístico, comenta a própria obra do qual ele é personagem e dialoga com seu herói, explicando a Dom Quixote que “uma coisa é escrever como poeta, e outra como historiador; o poeta pode contar ou cantar as coisas não como foram, mas como deviam ser, e o historiador há de escrevê-las, não como deviam ser, mas como foram, sem acrescentar nem tirar à verdade a mínima coisa”<sup>20</sup>.

Neste gesto de reiterar, via ficção, a fala do filósofo grego, Cervantes atualiza-a. Mas também exemplifica a repercussão das obras ficcionais sobre os seres “reais”, ao elaborar um personagem que se constrói à força de sua vontade a partir de signos oriundos dos romances de cavalaria. O mesmo *Dom Quixote*, na segunda parte do livro, descobre a existência de um livro que narra as aventuras vividas por ele até então, e narradas na primeira parte da obra. Passa, a partir daí, a definir-se segundo a própria imagem que lhe foi conferida pelas narrativas de suas aventuras na primeira parte, em continuidade circular, como se dos signos não houvesse escapatória (ainda que tenha sido apenas no interstício entre a primeira e a segunda parte do romance que *Dom Quixote* tenha assumido sua “realidade”<sup>21</sup>). Com esse personagem, Cervantes tematiza a interdependência que nós, seres humanos, mantemos com os códigos e verdades que criamos. Sem eles, não há como pensar o mundo.

Isso se processa independente da “veracidade” de um texto em relação ao seu referente. Segundo explica James Wood, é até descabida a pergunta sobre o caráter referencial da ficção – “a ficção faz afirmações verdadeiras sobre o mundo?” – uma vez que “a ficção não nos pede para *acreditar* nas coisas (num sentido filosófico), e sim para *imaginá-las* (num sentido artístico). [...] Quando contamos uma história, mesmo querendo ensinar uma lição, nosso objetivo primário é gerar uma experiência imaginativa”<sup>22</sup>.

Voltemos ao texto *Arte Poética*. Ainda no capítulo IX, logo após estabelecer distinção entre o trabalho do poeta e o do historiador, Aristóteles defende o “caráter mais filosófico e elevado da poesia em relação à história”: a poesia pensa no universal,

---

<sup>20</sup> CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote de la Mancha*. São Paulo: Nova Cultural, 2003, p.364.

<sup>21</sup> FOUCAULT, Michel. *Op. cit.*, p.66.

<sup>22</sup> WOOD, James. *Op.cit.* p.191.

enquanto a história estuda o particular<sup>23</sup>. Ele diz que a missão do poeta seria antes fabricar fábulas do que versos, lembrando que a narrativa histórica também pode ser feita em forma de versos, sem deixar de ser história. Em síntese, o poeta é autor de ficções, é um fabricante de fábulas. Isso que o define. E, para o filósofo, as fábulas mais belas são as que não apenas imitam uma ação em seu conjunto, mas também fatos capazes de excitarem o temor e a compaixão. Seria, portanto, um modo de interferirem no real, ao mobilizarem juízos e sentimentos em seu público.

As narrativas com ações complexas – aquelas em que há mudança de fortuna na trajetória do personagem central – estão, para Aristóteles, entre as mais belas<sup>24</sup>. Ao discorrer sobre os elementos da ação complexa (quer dizer, sobre as partes constitutivas da fábula), ele sistematiza, ou melhor, mostra a existência prévia e prática de uma sistematização que fundamenta a construção de narrativa ficcional, a mesma que veio a servir de referência para produções artísticas e até mesmo históricas nos séculos que se seguiram desde a escrita do texto (IV a.C.) até recentemente. Em alguns casos, até a atualidade. Trata-se de pensar a presença de prólogo, episódio complexo (que contém as peripécias e a mudança de fortuna do herói) e desenlace em grande parte das narrativas ficcionais; ou a presença de introdução, desenvolvimento (com capítulos desdobrados a partir de um argumento central) e conclusão nos textos históricos (correspondente ao “final” nas histórias ficcionais).

No capítulo XIV, Aristóteles fala sobre os meios de produzir terror e compaixão, que podem derivar do **arranjo dos fatos**, ou seja, da forma com que determinada história é contada, o que deixa evidente a habilidade do poeta. O caso exemplar, para ele, é o *Édipo* de Sófocles. Lembra que nas fábulas consagradas não seria permitido introduzir alterações, mas ainda assim o poeta pode ser inventivo e utilizar o melhor que puder os dados transmitidos pela tradição, pois a mesma fábula pode ser contada de várias maneiras e começando por partes diferentes, sem que se modifique a sua essência. Então dá conselhos aos poetas sobre como proceder na composição das tragédias, na busca de produção do belo pelo “arranjo dos fatos”<sup>25</sup> ou ordenação das

---

<sup>23</sup> Vale lembrar que o historiador Políbio, em seu livro *Histórias* escrito dois séculos depois de Aristóteles, diz que “o objetivo para o qual a história tende é a verdade”, diferente do mito.

<sup>24</sup> Ver capítulos XI a XIII em *Arte Poética*.

<sup>25</sup> Nos capítulos XV a XVII da *Arte Poética*.

ações. Uma das recomendações aos poetas é que sigam o exemplo dos “bons pintores”, que mantêm a semelhança dos seus modelos, mas os pintam **mais belos**<sup>26</sup>. Aqui poderíamos falar de ficção visual, ou seja, da produção de imagens enquanto gesto criativo, pela ordenação de elementos visíveis numa superfície plana segundo certas convenções acerca de composição, disposição de elementos, contrastes e proporções entre as partes internas de uma imagem, que detém a potência de evocar significados variados conforme a modificação criativa na ordenação de suas partes.

De modo parecido com Aristóteles, também Plutarco, no século I d.C., ao comparar o trabalho dos pintores e dos poetas diz que “eles diferem no material e na técnica da imitação, mas ambos se propõem um único objetivo, e o historiador mais corajoso é aquele que faz a sua narração descrevendo os sentimentos e delineando o caráter dos personagens como se se tratasse de uma pintura”, no intuito de conseguir “eficácia expressiva”<sup>27</sup>. Ao se esforçar por elaborar um produto que desperte interesse no espectador, o historiador, assim como o poeta e o pintor, deve se preocupar com a escolha e a organização dos signos que permitirão descrever com vivacidade, ao mesmo tempo em que serão agradáveis à percepção<sup>28</sup>. Tanto num autor quanto noutro, é a *mimese* que está em questão, seja no trabalho do poeta, seja no do historiador. E vale lembrar que Aristóteles foi o primeiro filósofo a tratar da *mimese* como forma de conhecimento, valorizando, inclusive, os sentidos implicados nas “diferentes formas de imitar”<sup>29</sup>. Como se sabe, a formulação original de Aristóteles sobre a *mimese*, na *Poética*, não trata da referência – e sim do artifício ficcional<sup>30</sup>. Diferente de Platão que definia a *mimese* como “pálido decalque da ideia, afastada da verdade em muitos graus”, em Aristóteles ela é “fabricadora, afirmativa, autônoma”. O que ela imita não é um objeto, e sim um processo:

A *mimese* produz do mesmo modo com a natureza produz, com meios análogos, com vista a dar existência a um objeto ou a um ser; a diferença se deve ao fato de

<sup>26</sup> No capítulo XV da *Arte Poética*.

<sup>27</sup> Apud GINZBURG, Carlo. *Op.cit*, p.23.

<sup>28</sup> Sobre a importância, no pensamento grego, da “vividez” [*energia*] ou “vivacidade” articulada à descrição [*ekphrasis*], tanto na pintura quanto nas narrativas escritas, ver GINZBURG, Carlo. *Op.cit*, p.19-24.

<sup>29</sup> No livro IV da *Arte Poética*, o autor diz que “a tendência para a imitação é instintiva do homem, [...] que pela imitação adquire seus primeiros conhecimentos, por ela todos experimentam prazer”.

<sup>30</sup> WOOD, James. *Op.cit.*, pág. 191-192.

que esse objeto será um artefato, que esse ser será um ser de *ficção*. O produto de uma ficção é tão real quanto o gerado pela natureza, apenas não pode ser avaliado de acordo com os mesmos critérios<sup>31</sup>.

Em suma, no antológico texto de Aristóteles, a experiência estética resultaria do prazer obtido pelo contato com as produções de belos arranjos e, enquanto modo de conhecimento, teria uma finalidade prática: a preparação para as experiências da vida<sup>32</sup>.

Neste ponto, o pensamento aristotélico sobre esse assunto é referência central para a argumentação de Jacques Rancière. Segundo este, as práticas artísticas (inclusive visuais), teriam o poder de “exemplaridade política sobre as demais práticas”, e isso nos faz pensar o quanto o exercício de julgar esteticamente nos prepara para estabelecer juízos também noutras esferas da atuação humana. E o estético é indissociável do político, uma vez que ambos “são maneiras de organizar o sensível: de dar a entender, de dar a ver, de construir a visibilidade e a inteligibilidade dos acontecimentos”<sup>33</sup>.

Apesar da referência do filósofo grego no pensamento de Rancière, este, ao discorrer sobre as articulações entre arte, política e ciência no mundo contemporâneo, sugere que “se encontra revogada a linha divisória aristotélica entre duas ‘histórias’ – a dos historiadores e a dos poetas –, a qual não separava somente a realidade e a ficção, mas também a sucessão empírica e a necessidade construída”. Para ele, com o que chama de “revolução estética” – a transformação nos modos de fazer e partilhar arte desde o século XIX – “o testemunho e a ficção pertencem a um mesmo regime de sentido”<sup>34</sup>. Tal afirmação soa um tanto radical e taxativa, pois pode dar a entender que não há mais distinção entre ficção e não-ficção. Nesse sentido, nem os elementos extra-textuais indicados por Ginzburg como instância de distinção entre “real” e “imaginado” seriam suficientes para fazer crer na existência dessa linha divisória. Não considero que a afirmação de Rancière sobre a revogação das fronteiras entre uma

<sup>31</sup> CAUQUELIN, Anne. *Op.cit.*, p.61-62.

<sup>32</sup> “A prova é-nos visivelmente fornecida pelos fatos: objetos reais que não conseguimos olhar sem custo, contemplamo-los com satisfação em suas imagens mais exatas: é o caso dos mais repugnantes animais ferozes e dos cadáveres”. Capítulo IV da *Arte Poética*.

<sup>33</sup> RANCIÈRE, Jacques. A associação entre arte e política segundo o filósofo Jacques Rancière. Entrevista à Gabriela Longman e Diego Viana. *Revista Cult* nº139, 2009.

<sup>34</sup> RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO / Ed.34, 2005, p.56-57.

coisa e outra venha a ser definitiva no debate, mas penso que o tensiona, pois sua visão comporta algumas questões interessantes para se pensar.

### **3. Rancière, os regimes da arte e suas relações com o político: reconfigurações na maneira de pensar e entender a realidade**

No livro *O inconsciente estético* (2001, publicado no Brasil em 2009), Rancière usa justamente o exemplo da tragédia de Sófocles (*Édipo Rei*) – e das adaptações desta fábula aos esquemas de gosto e à razão vigentes em outros momentos, feitas por Corneille em 1659 e por Voltaire em 1718 – para falar sobre como as “ficções” (literárias e visuais) podem ser “formas exemplares” que ajudam na edificação de um terreno propício à fecundação de conhecimentos científicos e acadêmicos<sup>35</sup>.

Nesse livro em especial, ele diz que a teoria do inconsciente desenvolvida por Freud no início do século XX só foi possível com base num regime estético de pensamento e do tipo de pensamento que lhe é imanente. O pensamento freudiano “só se torna possível com base na revolução que opera a passagem do domínio das artes do reino da poética [fundado com o texto de Aristóteles e a ênfase no “arranjo dos fatos”] para o da estética”, entendida como o “sensível” ou o “inteligível confuso”: um pensamento daquilo que não pensa<sup>36</sup>. A partir da existência desse tipo de sensibilidade no terreno da literatura e das artes visuais, teria sido possível a Freud falar de um “pensamento inconsciente” (o *Édipo* diferente do regime representativo de Corneille e Voltaire, mais próximo a uma nova ideia de tragédia tal qual foi pensada por Nietzsche – esse novo *Édipo* que é a testemunha de certa selvageria existencial do pensamento<sup>37</sup>).

Outra publicação de Rancière fundamental nesse enfoque sobre a relação entre história e artes é *A partilha do sensível* (de 2000, publicado no Brasil em 2005). Neste livro dividido em cinco capítulos, Rancière responde às questões formuladas por dois jovens filósofos<sup>38</sup>. Para conduzir a reflexão sobre a ligação entre o “estético” e o

---

<sup>35</sup> RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. São Paulo: Ed.34, 2009, p.17-23.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p.12-14.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p.25-26.

<sup>38</sup> Muriel Combes e Bernard Aspe.

“político”, no segundo capítulo ele traça a distinção entre três modos ou regimes da arte que, situados historicamente, caracterizaram diferentes formas de partilhar do sistema de evidências do sensível<sup>39</sup>. Os três regimes a que ele se refere são: 1) o ético – no qual a produção ficcional esteve imiscuída às suas finalidades didáticas e divinas, sem ser identificada enquanto arte –; 2) o *representativo* ou *poético* – no qual observou-se a ênfase na mimese e no estabelecimento de balizas para o juízo estético, desde a Renascença ao século XIX, delimitando “quais imitações podem ser reconhecidas como pertencendo propriamente a uma arte e apreciadas, nos limites dessa arte, como boas ou ruins”<sup>40</sup>, e identificando as artes no interior de uma classificação de “maneiras de fazer” que, ao mesmo tempo em que autonomiza as artes, articula essa autonomia a uma hierarquia global das ocupações políticas e sociais –; e 3) o *estético*, irrompido com a arte moderna – dentro do qual ocorre a abolição de um conjunto ordenado de relações entre o visível e o dizível, o saber e a ação. A palavra estética, aqui, corresponde aos modos de ser dos objetos de arte, e as coisas da arte são identificadas por pertencerem a um “regime específico do sensível” dentro do qual habita uma potência heterogênea, de um “pensamento que se tornou ele próprio estranho a si mesmo”<sup>41</sup>.

Aquilo a que costumamos chamar de “modernidade estética” recobre, segundo ele, um tipo específico de ligação entre modos de produção das obras ou das práticas, formas de visibilidade dessas práticas e modos de conceituação destas ou daquelas, e isso é singular ao regime estético<sup>42</sup>. O que é próprio a esse regime é um estranhamento de si mesmo, e um tipo de arte que pensa a si mesma, desobrigada de toda e qualquer regra específica, implodindo, inclusive, a “barreira mimética que

---

<sup>39</sup> Partilha do sensível consiste no “sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas”. Fixa ao mesmo tempo “um *comum* partilhado e partes exclusivas”. RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. *Op.cit.*, p.15. Pode-se citar como exemplo a língua [idioma], que é do domínio comum de um povo, mas que um poeta ou escritor pode usá-la de um modo exclusivo e diferente do que um político, um operário ou um tecnocrata.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p.31.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p.31. A delimitação e a explicação sobre cada um dos três regimes apresentam-se no capítulo intitulado “Dos regimes da arte e do pouco interesse da noção de modernidade”, mais especificamente entre as páginas 27-35.

<sup>42</sup> “Pode-se dizer que o regime estético das artes é o verdadeiro nome daquilo designado pela denominação confusa de modernidade” (*Ibidem*, p.34), termo este evitado por Rancière devido ao entendimento já estratificado sobre ele, que identifica modernidade com “autonomia da arte” e com um determinado “estágio” teleológico das artes.

distingua as maneiras de fazer arte das outras maneiras de fazer” e separando suas regras da ordem das ocupações sociais<sup>43</sup>, processo pelo qual se afirma a singularidade da arte e, paradoxalmente, ao mesmo tempo destrói-se seus critérios de singularidade. Nota-se, aí, a passagem entre o representativo e o não representativo, bem como uma subversão das hierarquias da representação em favor da adoção de um modo de focalização fragmentada, que impõe a presença de si mesma em detrimento das funções de narração e descrição. É quando o “modo de fazer” vem a primeiro plano, e se passa a reinterpretar o que a arte faz, ou o que faz a arte ser arte.

É dentro desse terceiro regime das artes que Rancière situa sua discussão sobre as articulações entre estética e política, pontuando uma ideia de vanguarda que se enraíza não no conceito da “novidade”, mas na “antecipação estética do futuro”, segundo um modelo schilleriano, e é isso que a vanguarda “estética” trouxe à vanguarda “política”: a invenção de formas sensíveis e os limites materiais de uma vida por vir<sup>44</sup>. Tratar-se ia, no final das contas, do ensejo de se reconfigurar o próprio modo de pensar e entender a realidade, admitindo a heterogeneidade do pensamento e sua constante maleabilidade a partir dos conjuntos de códigos e valores que se constroem e se partilham socialmente, e que definem o lugar de cada um na rede de relações na qual estamos todos imbricados, ensejo este que fundamenta o regime estético.

Alguns anos depois, noutro livro publicado originalmente em 2008 – *O espectador emancipado* – Rancière dirá que no regime estético das artes se observa a “eficácia do dissenso”, e que o dissenso também está no “coração da política”, pois esta é a atividade que reconfigura os marcos sensíveis no seio dos quais se definem objetos comuns: “Se a experiência estética tange a política, é porque ela também se define como experiência de dissenso, oposta à adaptação mimética ou ética das produções artísticas com fins sociais”<sup>45</sup>.

O entendimento sobre a distinção que Rancière traça sobre esses três regimes é importante para compreender a postura essencialmente positiva do autor a respeito da ficção e sua importância no processo de interpretação e significação do mundo. Segundo ele, é a arte que força “a linguagem a penetrar na materialidade dos traços

---

<sup>43</sup> *Ibidem*, p.34.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p.43.

<sup>45</sup> RANCIÈRE, Jacques. Las paradojas del arte político. In: *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manancial, 2010, p.61-62. [tradução livre]

através dos quais o mundo histórico e social se torna visível a si mesmo, ainda que sob a forma da linguagem muda das coisas e da linguagem cifrada das imagens”<sup>46</sup>. Nesse sentido, o estudo das produções ficcionais – no cinema, na literatura, no teatro e nas artes em geral – propõe possibilidades para se pensar a história, uma vez que “o real precisa ser ficcionado para ser pensado”<sup>47</sup>.

#### 4. História, ficção e modos de ficção a partir de Rancière

As colocações de Rancière no quarto capítulo do seu livro *A partilha do sensível*, sob o título: “Se é preciso concluir que a história é ficção. Dos modos de ficção” – e sobre as quais ponderarei nas páginas a seguir – constituem sua resposta a uma série de questões que lhe foram propostas durante a entrevista. Os assuntos principais giram em torno da afirmação feita por Rancière de que a “ficção é essencialmente positiva”; dos vínculos apontados pelo filósofo entre “a História na qual estamos embarcados” e as “histórias contadas (ou desconstruídas) pelas artes narrativas”; e dos “efeitos reais” dos enunciados poéticos ou literários que “ganham corpo”, ao contrário de serem vistos como “reflexos do real”.

Para responder a tais questões, o autor distinguiu, de saída, dois problemas<sup>48</sup>: 1) a relação entre história e historicidade (relação do agente histórico com o ser falante); e 2) a ideia de ficção e a relação entre a racionalidade ficcional (a razão das ficções, já que a ficção possui suas próprias regras e formas de ordenamento e composição) e os modos de explicação da realidade histórica e social (razão dos fatos).

Quanto ao primeiro problema apontado, penso que é preciso considerar diversas possibilidades para delimitação de quem seriam esses “agentes históricos” e “seres falantes” mencionados por Rancière, cujas funções e lugares sociais em muitos momentos se sobrepõem. Para uma melhor compreensão, e considerando que

---

<sup>46</sup> RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Op.cit., p.54.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p.58.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p.52.



estamos tratando de produção de discursos historiográficos e de discursos artísticos<sup>49</sup>, o enunciado do problema pode ser assim decupado:

- a) o historiador como agente histórico
- b) o historiador como ser falante
- c) o artista (cineasta, escritor, etc.) como agente histórico
- d) o artista como ser falante
- e) os leitores / público em geral como possíveis agentes históricos.

Ou seja, acredito que todos podem ser vistos como potenciais agentes históricos na medida em que todos “partilham” a experiência sensível comum, mas aqueles que escrevem “a história” e aqueles que produzem ficções são, de fato, agentes, pois são “seres falantes”, ao construir enunciados que serão postos em circulação no espaço público e, por conseguinte, terão *efeitos no real*. Para melhor entender como isso se processa, é interessante observar como Vilém Flusser expressa essa “inserção” do sujeito no coletivo ao descrever o trabalho do pintor:

O pintor navega em uma história. Ele se esforça em seu espaço privado para juntar ao código geral, intersubjetivo, aquilo que é específico para ele (suas próprias vivências etc.). Por meio desse “ruído” o código é enriquecido, e essa é a sua contribuição para a história. Uma vez que uma imagem produzida dessa forma está pronta [...], deve ser transportada do espaço privado para o público, para poder então se inserir na história. [...] O pintor pinta imagens porque está engajado na história, a saber, ele está pronto para publicar o que é privado. E ele vive disso e por isso<sup>50</sup>.

Nesse sentido, apenas os leitores / espectadores (não produtores de narrativas históricas ou enunciados artísticos) não são considerados, neste esquema, como “seres falantes”. Apesar de se manifestarem no interior de seus círculos de convivência, as suas “falas” não se dirigem ao coletivo, ao espaço público e, portanto, emudecem ao se restringirem às paredes do âmbito privado. Sobre o sentido político da produção e recepção de imagens, também é Flusser quem diz que “as imagens se tornam cada vez mais transportáveis, e os receptores cada vez mais imóveis, isto é, o

<sup>49</sup> Por este motivo, não foram incluídos na lista de “seres falantes” outros produtores de discursos, como sociólogos, antropólogos, psicólogos, cientistas em geral, publicitários, políticos, entre outros.

<sup>50</sup> FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 154-155. Sem grifos no original.

espaço político se torna cada vez mais supérfluo”<sup>51</sup>. O público, ou os leitores / espectadores, são agentes socialmente mudos, enfim. Podem até constituir o assunto da fala dos historiadores e artistas (bem como a dos sociólogos, antropólogos, psicólogos, políticos, entre outros), mas “existem” no discurso apenas por meio da ação de outros, assim como Dom Quixote só existia porque um livro foi escrito sobre ele. Ele existia para o livro e em função do livro, e o fato de ter sido “escrito” por alguém é que lhe confere existência e visibilidade. Do contrário, seria tão anônimo e silencioso como todos os outros seres anônimos que nascem e morrem todos os dias. Um personagem fictício como Dom Quixote tem muito mais “efeito no real” do que muitos reais anônimos e não-falantes. Ainda que concordemos com Wood de que o leitor, tanto quanto o artista ou o crítico, pode executar a tarefa de identificar na ficção o “irreduzível”, o “elemento num estilo que não se pode reproduzir e reduzir com facilidade”<sup>52</sup>, ainda assim é raro que o leitor torne público o resultado dessa ação. Então ele não se torna falante, pois que permanece “mudo” em termos de repercussão social.

Quanto ao segundo problema, que envolve a razão da ficção e a razão dos fatos, considero-o o principal nó na afirmação de Rancière acerca da revogação da linha divisória estabelecida por Aristóteles entre a história dos historiadores e a dos poetas.

Rancière não é suficientemente generoso quanto ao que quer dizer com “razão da ficção”. Digo isso, por que é importante distinguir: 1) quando se fala de elementos ficcionais pertencentes às convenções de linguagens e códigos que possibilitam enunciar um discurso (ou à lógica narrativa, que é relativa aos arranjos formais, ou aos recursos de narração, que são criações humanas e, portanto, ficcionais em variados graus, ainda que também necessários e presentes no trabalho do historiador); ou 2) quando se fala do caráter ficcional ou imaginado do assunto narrado (visto que um conteúdo narrado pode vir a ser considerado falso, caso a expectativa do receptor seja antes ética do que estética, e se forem tomados elementos extra-textuais como balizas para ajuizar a veracidade de um conteúdo narrado por um historiador, ou mesmo por um cineasta ou romancista). Esse segundo ponto permanece, até hoje, distinguindo as

---

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 153. Sem grifos no original.

<sup>52</sup> WOOD, James. *Op.cit*, p.188.

intenções da produção dos discursos de historiadores e dos artistas. Nesse sentido, a linha divisória continua existindo.

Mas a “razão das ficções”, conforme apresentada pelo filósofo, não parece dizer respeito a isso, e sim ao primeiro ponto. Ao caráter de convenção de qualquer forma de produção discursiva, o que se torna cada vez mais visível e evidente no regime estético, que traz a primeiro plano a tal “materialidade dos traços através dos quais o mundo histórico e social se torna visível a si mesmo”<sup>53</sup> antes referida. Rancière chama a atenção para a racionalidade intrínseca à linguagem, às especificidades formais e estilísticas que caracterizam os diferentes produtos das “artes narrativas”. Afirma que o poema é um “jogo de saber”; que a ficção é elaboração de “estruturas inteligíveis”; “coordenação entre atos”; e que o poema “confere uma lógica causal a uma ordenação de acontecimentos”<sup>54</sup> – e falar sobre isso é, sem dúvida, apontar para as características ficcionais (do arranjo formal) de uma narrativa, mas de uma forma ampla, que não distingue, por exemplo, especificidades literárias, pictóricas ou cinematográficas.

De qualquer modo, apesar de algumas afirmações provocativas, Rancière instiga o leitor a pensar na prática artística como uma atividade humana (como trabalho) cujos produtos resultam de procedimentos específicos e reconhecíveis por um grupo social, com uma “razão própria”. Com isso, deixa evidente que dessa ação específica (a de fazer poesia, ou fazer arte, fazer ficção) resultarão produtos com características peculiares, ainda que ele mesmo não trate delas com minúcias. Já a “realidade” dos fatos é desordenada – não possui uma lógica formal. Mas o discurso historiográfico faz uso de elementos convencionados pela racionalidade formal da ficção para se constituir (como a elaboração de um texto com começo, meio e fim).

Esse reconhecimento da ficção enquanto detentora de uma racionalidade própria, diferente da dos “fatos”, faz considerar, em última instância, uma valorização do olhar do pesquisador sobre produtos ficcionais pelo simples fato de serem fabricações intencionais que fazem parte de um “saber cultural” e que são, portanto, produtores de sentidos que interferem em nossa percepção dos detalhes do mundo.

---

<sup>53</sup> RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Op.cit., p.54.

<sup>54</sup> *Ibidem*, p.53-54.

Outro apontamento relevante de Rancière é sobre a distinção (ou indistinção) entre modos de inteligibilidade apropriados à construção de histórias e os modos que servem à inteligência dos fenômenos históricos: “Dito de outro modo – e isso é evidentemente algo que os historiadores não gostam de olhar muito de perto – a nítida separação entre realidade e ficção representa também a impossibilidade de uma racionalidade da história e sua ciência”<sup>55</sup>.

Se concordarmos com essa linha de raciocínio, há que se admitir que a existência mesma da História como disciplina só é possível de aceitar quando se pondera que não existe essa nítida separação, pois a escrita da história não se faz fora da linguagem, e a linguagem é sempre convenção, sujeita aos filtros da interpretação subjetiva e variável. Mas Rancière vai além e, em última instância, argumenta que a produção ficcional do regime estético serve inclusive de “modelo” para a história, ainda que cada uma destas ações tenha finalidades diferentes, e que a história tenha compromisso com a “verdade fatural” daquilo que diz. Se na antiguidade e mesmo em séculos mais próximos se acreditou na existência dessa linha divisória, a “revolução estética [vanguardas] redistribuiu o jogo tornando solidárias duas coisas: a indefinição das fronteiras entre a razão dos fatos e a razão das ficções e o novo modo de racionalidade da ciência histórica”<sup>56</sup>. Se o princípio da poesia é um determinado arranjo dos signos da linguagem, como diz o autor, é interessante lembrar que, ao atentar para sua própria condição de “arranjo de signos”, toda a arte moderna (literatura, teatro, artes plásticas – e mesmo o cinema em décadas mais recentes) serve de referência para que a própria história (como a sociologia ou a antropologia) “tome consciência” desse caráter “construído” de qualquer enunciado ou imagem. Por meio dessa argumentação, Rancière busca embaçar a linha divisória entre arte e jurisdição, e também entre a “razão dos fatos” e a “razão da ficção”.

Em síntese, é evidente nesse texto que Rancière defende o caráter de exemplaridade da arte (produções estéticas / ficcionais) em relação às outras ações humanas, inclusive a História (em especial a arte moderna e o desvelamento dos

---

<sup>55</sup> *Ibidem*, p.54.

<sup>56</sup> *Ibidem*, p.54.

aparatos de construção de seus próprios enunciados, ao escancarar de sua natureza material e construída, ou seja, de “arranjos de signos”)<sup>57</sup>.

A tomada de consciência sobre modos da construção ficcional – relativamente recente no âmbito da história, como foi dito na primeira parte deste texto – acabou por levar os historiadores a considerarem a própria ficção como “parte” da cultura, ou seja, a notarem e admitirem seu valor histórico na configuração cultural da qual faz parte. Por isso as reflexões de Rancière são tão importantes para que se defenda, no âmbito das pesquisas em história, que se leve em conta a imanência histórica das formas de narrar<sup>58</sup> ou mesmo dos arranjos sígnicos não-narrativos, e que não se restrinja as análises aos conteúdos históricos representados por meio da ficção.

Enfim, ao admitir o caráter de exemplaridade das artes e da ficção, bem como ao perceber tais produções como elementos de fato constitutivos da cultura, que participam da elaboração de modos de pensar e de moldar o real, o social, o histórico, tais objetos passam a ser “dignos de estudo” por parte do historiador. Todavia, para “entender” esse objeto de estudo, o historiador precisa se iniciar nas suas especificidades sígnicas, nos códigos e regras que regem sua produção, fruição e modos de exibição, pois assim como há métodos próprios de interpretação de documentos históricos, usos e organizações desses documentos, no caso da pesquisa histórica, há também modos próprios e questões guias, nas artes, para produzir, fruir, fazer circular e interpretar seus produtos ficcionais, também com a finalidade de criar novos sentidos e percepções sobre o que já se sabe ou se pensa.

A questão principal para Rancière, então, não é fazer a distinção entre arte (ficção) e história (verdade), mas apontar sua indistinção no que diz respeito ao ato de selecionar e ordenar de signos com vistas a produzir sentido, ocupar um espaço no terreno do sensível partilhado. De modo similar a essa constatação, temos a afirmação de Ginzburg, apresentada já no início deste texto, de que a atribuição de “verdade” a um texto histórico advém de elementos que estão fora do texto, já que “do ponto de vista formal” uma narrativa verdadeira e uma ficcional não se distinguem<sup>59</sup>. Para ter certeza sobre o caráter de não-ficção do conteúdo de um texto ou documentário

---

<sup>57</sup> *Ibidem*, p.55.

<sup>58</sup> Conforme já proposto por autores como Pierre Sorlin referente ao estudo do cinema, ou Ernst Gombrich no estudo das artes visuais, entre outros autores.

<sup>59</sup> GINZBURG, Carlo. *Op. Cit.*, p.18.

histórico, precisamos recorrer a aspectos como a identificação do autor e de suas finalidades, o lugar de onde fala, a quem se dirige, o tipo de uso que faz de documentos históricos, entre outros elementos.

Para discorrer sobre essa indistinção formal, Rancière fala sobre a equivalência entre os signos do romance realista do século XIX e os signos da descrição e interpretação dos fenômenos do mundo histórico e social: Balzac, por exemplo, descreve objetos profanos e sagrados no interior de um antiquário, objetos que resumem, cada um, um mundo. Para Rancière, Balzac “forja essa nova racionalidade do banal e do obscuro que se contrapõe às grandes ordenações [e às] histórias dos grandes feitos e dos grandes personagens”<sup>60</sup>. Já James Wood diz que Flaubert “estabeleceu o que a maioria dos leitores e escritores entende como narrativa realista moderna, e sua influência é tão grande que se faz quase invisível”<sup>61</sup>.

De acordo com Rancière, essa transformação formal que acontece na literatura desde o século XIX terá um equivalente na pesquisa histórica: uma vez que os historiadores se aproximam do ordinário, do banal, como objetos de estudo na microhistória e na história cultural, eles se aproximam dessa racionalidade já presente nos romances realistas. Assim, para o filósofo francês, a história se aproxima novamente de um modelo literário (que lhe tem precedência), visto que “a revolução estética transforma radicalmente as coisas: o testemunho e a ficção pertencem a um mesmo regime de sentido”. O realismo literário “nos mostra os rastros poéticos inscritos na realidade mesma”<sup>62</sup>.

Tanto Jacques Rancière quanto James Wood comentam que o cinema, ou “nova arte da narrativa”<sup>63</sup>, tem proximidade com as características do romance realista. “Flaubert parece observar as ruas com indiferença, como uma câmera”, diz Wood. “Da mesma forma que ao assistirmos um filme não notamos o que foi excluído, o que está fora dos limites do quadro, também não notamos o que Flaubert decide não notar”<sup>64</sup>. E assim como a ilusão do cinema se torna cada vez mais transparente, também na narrativa escrita não notamos os cuidados do autor com a escolha de

---

<sup>60</sup> RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Op.cit., p.56.

<sup>61</sup> WOOD, James. Op.cit., p.43.

<sup>62</sup> RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Op.cit, p.57.

<sup>63</sup> *Ibidem*, p.56.

<sup>64</sup> WOOD, James. Op.cit., p.44.

detalhes, pois ele se esforça por nos ocultar esse trabalho. O resultado “parece a vida real – de um modo belamente artificial”<sup>65</sup>. Mas Wood nos alerta o tempo todo que esse efeito de real resulta de uma série de convenções que se estabeleceram a partir das invenções estilísticas dos realistas (como a escolha de certos detalhes que parecem ser, ao mesmo tempo, importantes e insignificantes), e que é daí que deriva grande parte do relato moderno, inclusive a reportagem de guerra.

Quanto mais nos habituamos com as convenções da narrativa, mais transparente e lisa ela fica. Até o ponto em que não nos damos mais ao trabalho de notar seus elementos constitutivos. Nesse sentido, Rancière diz que, atualmente, o cinema documentário – que se dedica ao “real” – é capaz de uma invenção ficcional mais forte que o cinema de ficção, já que o cinema ficcional lida mais com clichês de ações e tipos. Ao se desprender da necessidade de lidar com estereótipos, o espaço da produção documentária pode originar novos experimentos na forma de narrar, ou seja, experimentos de linguagem, os quais também propõem novas possibilidades de pensar a história. Em síntese, com suas invenções no âmbito da linguagem, e ainda que seja ficção, “a literatura [e a arte em geral] nos ensina a notar melhor a vida”<sup>66</sup>.

## 5. A ficção (re)pensa o real

Como sugere James Wood, “o desejo de ser verdadeiro em relação à vida” pode ser tomado como “um motivo e um projeto literário universal”<sup>67</sup>. Isso não significa, entretanto, que para ser verdadeiro em relação à vida o artista tenha que tratar apenas de temas da realidade histórico-social, mas que nos faça partilhar e sentir o que seria uma realidade diferente da que nós vivemos e conhecemos:

*A metamorfose*, de Kafka; *Fome*, de Hamsun, e *Fim de partida*, de Beckett não são representações de atividades humanas típicas ou prováveis, e ainda assim são textos aflightivamente verdadeiros. E pensamos: é assim mesmo que eu me sentiria se eu fosse um pária dentro de minha família, um inseto (Kafka), um louco

---

<sup>65</sup> *Ibidem*, p. 45.

<sup>66</sup> WOOD, James. *Op.cit.*, p. 63.

<sup>67</sup> *Ibidem*, p. 196.

(Hamsun) ou um velho mantido numa lixeira alimentado à base de mingau (Beckett).<sup>68</sup>

O ser humano compreende o mundo sempre parcialmente, sempre a partir de filtros que são os códigos culturais, os aparatos de linguagem. Por isso dizemos que não temos acesso direto ao real. A pergunta “o que é o real?” não possui respostas exatas ou definitivas. Cada qual vai tentar responder a partir dos seus repertórios semânticos, sua experiência e subjetividade. Por mais que o mundo físico e palpável exista aí, ao nosso redor, ele não se confunde com o conceito de “real”, que é antes uma interpretação humana sobre esse mundo físico-sensório do qual participamos e sobre os usos, funções e sentidos que atribuímos culturalmente a ele.

Se, como diz Ulpiano Menezes<sup>69</sup>, a função do historiador que interpreta fontes documentais visuais é compreender melhor a sociedade que produz tais documentos – e não somente compreender a fonte “em si”, sua sintaxe –, podemos dizer que os artefatos visuais e audiovisuais (que são sempre pautados em convenções sógnicas, em maior ou menos grau de experimentalismo formal), assim como os artefatos literários e sonoros (também signos) nos ajudam a “pensar a sociedade”. A noção de “sociedade” talvez seja mais estável do que a ideia de “real” – ou, quem sabe, menos subjetiva –, mas se a escolha e o estudo de fontes documentais pelo historiador têm como finalidade pensar e compreender a sociedade, e se, como afirmou Rancière, o real precisa ser ficcionado para poder ser pensado, isso significa que para ser imaginado, concebido mentalmente e partilhado socialmente, aquilo que supomos ser o real precisa passar por códigos e convenções da ficção, seja artística ou não.

Essa interconexão entre real e ficção é mais evidente – ou dela se passa a ter mais consciência – desde meados do século XIX, justo o contexto de surgimento da literatura realista comentada por Wood e por Rancière, que promoveu uma mudança significativa na narrativa ficcional e, posteriormente, teve repercussão na narrativa histórica.

Como se sabe, a vontade de falar das linguagens e sistematizá-las, classificá-las, compreender e dissecar suas especificidades, como aconteceu nas artes visuais e na

---

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 192.

<sup>69</sup> MENEZES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v.23, n.45, 2003, p.26-28.



literatura modernas, é coerente com a vontade de teorizar sobre o processos de interpretação mental do mundo que nos cerca. O processo de simbolização do mundo, enfim, sempre existiu, senão não existiria linguagem e nem comunicação. O que mudou, e que caracteriza o século XIX em diante e a própria modernidade cultural, é a amplificação da consciência e do interesse sobre esse processo, que passa, ele mesmo, a ser verbalizado, representado, discutido, pensado, por isso aparece na filosofia, nas artes, na literatura. Ainda assim, não se trata de dizer que “tudo é ficção”. Ou, mais especificamente, não se trata de dizer que os conteúdos de todas as narrativas são ficcionais, pois sabemos que os historiadores (assim como os sociólogos, os antropólogos, os psicólogos e outros cientistas sociais) continuam comprometidos com a interpretação de fatos e eventos que consideram verdadeiros, num sentido ético, ainda que façam uso de recursos ficcionais para produzir e comunicar suas ideias. Trata-se, enfim, e de acordo com Rancière,

de constatar que a ficção da era estética definiu modelos de conexão entre a apresentação dos fatos e as formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção, e de que estes modos de conexão foram retomados pelos historiadores e analistas da realidade social. Escrever a história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade<sup>70</sup>.

Essa interpenetração entre razão dos fatos e razão das histórias “é própria de uma época em que qualquer um é considerado como cooperando com a tarefa de ‘fazer história’”. Desde então, segundo o filósofo francês, a razão das histórias e as capacidades de agir como agentes históricos andam juntas. Pois, assim como outros saberes, a política e a arte constroem ficções, isto é, “rearranjos *materiais* dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer”<sup>71</sup>. Por meio dessa reordenação dos signos com os quais estamos habituados a lidar, interpretar, comunicar, compreender o mundo ao nosso redor, é possível perceber e discutir a potência política da arte, em especial quando um artefato artístico faz brotar um novo esquema perceptivo, ou uma nova possibilidade

---

<sup>70</sup> RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Op.cit., p.58.

<sup>71</sup> *Ibidem*, p.59.

de leitura sobre si mesma e, por extensão, sobre o nosso entorno. É esse o sentido de transformação que torna potente a noção de engajamento por meio da arte: o de um “engajamento experimentalista”, para usar os termos de Heloisa de Hollanda, autora que, retomando Benjamin, aposta que o verdadeiro engajamento é aquele em que uma opção literária, artística, ficcional, esteja contida na opção política que constitui a qualidade de uma obra<sup>72</sup>. Na aparente aporia entre “tendência” política de uma obra e sua qualidade literária, Benjamin, em 1934, afirmava que uma obra que se quer política deve ter qualidade literária<sup>73</sup>. Não se trata, então, de defender a potência política de um produto ficcional pelo seu conteúdo militante ou partidário, mas ao contrário, pela sua eficácia na remodelação dos modos de ver, sentir e pensar por meio de arranjos formais que repõe em questão a distribuição dos papéis, dos territórios e das linguagens: a contestação a respeito das relações das palavras com as coisas constitui o núcleo da política<sup>74</sup>. Os enunciados literários são, nesse viés, “quase-corpos” ou blocos de palavras que circulam e que introduzem nos corpos coletivos imaginários linhas de fraturas, de desincorporação, promovendo “modificações na percepção sensível do comum, da relação entre o comum da língua e a distribuição sensível dos espaços e ocupações”<sup>75</sup>. Isso é fundamentalmente político, pois que pautado no *dissenso*, que é a essência mesma da política, essência que se opõe à mera adaptação mimética ou ética das produções literárias sociais ou militantes<sup>76</sup>. Por meio dessa convicção acerca do íntimo parentesco entre arte e política a partir da noção de dissenso ou reordenação dos modos de ver e pensar, central nas argumentações de Rancière, ele afirma que

Os enunciados políticos ou literários fazem efeito no real. Definem modelos de palavra ou de ação, mas também regimes de intensidade sensível. Traçam mapas do visível, trajetórias entre o visível e o dizível, relações entre modos do ser, modos do fazer e modos do dizer. Definem variações das intensidades sensíveis,

---

<sup>72</sup> HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. São Paulo: Brasiliense, 1981, p.31 e 42.

<sup>73</sup> “Pretendo mostrar-vos que a tendência de uma obra literária só pode ser correta do ponto de vista político quando for também correta do ponto de vista literário”. BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994, p.121.

<sup>74</sup> RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. *Op.cit.*, p.62.

<sup>75</sup> *Ibidem*, p.60.

<sup>76</sup> RANCIÈRE, Jacques. Las paradojas del arte político. In: *El espectador emancipado*. *Op.cit.*, p.61-62.

das percepções e capacidades dos corpos. Assim se apropriam dos humanos *quaisquer*, cavam distâncias, abrem derivações, modificam as maneiras, as velocidades e os trajetos segundo os quais aderem a uma condição, reagem a situações, reconhecem suas imagens. Reconfiguram o mapa do sensível confundindo a funcionalidade dos gestos e dos ritmos adaptados aos ciclos naturais da produção, reprodução e submissão. O homem é um animal político porque é um animal literário, que se deixa desviar de sua destinação ‘natural’ pelo poder das palavras<sup>77</sup>.

Ao pautar sua argumentação acerca do parentesco entre arte e política no conceito do dissenso, Rancière depara-se com a problemática ambiguidade da palavra *utopia*, que carrega duas significações contraditórias: por um lado, utopia é o não-lugar, “o ponto extremo de uma reconfiguração polêmica do sensível”; por outro, a utopia é a “configuração de um bom-lugar, de uma partilha não polêmica do universo sensível, onde o que se faz, se vê e se diz se ajustam exatamente”. Nesse segundo sentido, a utopia significa ausência de dissenso, e impossibilidade de existência da política, pois que suprimida a contestação a respeito das relações das palavras com as coisas, que constitui o núcleo da política<sup>78</sup>. E que constitui, também, a essência da produção artística e da reconfiguração das formas de significar, pensar e entender a experiência humana no mundo.

## 6. A ficção como objeto de estudo na pesquisa histórica

Os propósitos deste texto não foram distinguir história de ficção, nem afirmar que a história é ficção. Mas tais assuntos perpassaram essas páginas porque tangenciam, numa ou noutra borda, o meu objeto. A que veio este texto, afinal? Conforme já delineado em suas linhas iniciais, buscou-se defender a relevância do estudo de artefatos ficcionais na pesquisa histórica, não por representarem a história, mas por causa dos seus efeitos no real. Para tanto, como foi dito, é imprescindível aprofundar o olhar sobre as linguagens e convenções que possibilitam a produção

---

<sup>77</sup> RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Op.cit., p.59-60. Sem grifos no original.

<sup>78</sup> *Ibidem*, p.61-62

ficcional, ainda que esse não seja necessariamente o objeto final da atenção do historiador, mas para que este possa melhor compreender as minúcias de um artefato ficcional e avaliar sua qualidade e relevância dentro do contexto artístico do qual fazem parte. Como relembra Heloísa de Hollanda, retomando Benjamin, não é possível

prender-se ao livro, à novela ou à obra como coisas isoladas, mas [é preciso] referi-los a contextos sociais vivos. Essa referência não se faz, todavia, pela indagação das posições da obra a respeito das relações de produção socialmente dadas, mas sim pela pergunta de como ela se situa nessas relações. Essa pergunta, diz Benjamin, aponta imediatamente para a *função* da obra dentro das relações literárias de produção num determinado momento histórico. Ou, em outras palavras, aponta imediatamente para a *técnica literária* das obras. O conceito de *técnica literária* dá acesso à análise dos produtos literários em seus contextos e é através dele que se poderá dizer a função política dessa produção. Ou seja: em que medida ela estará reabastecendo o aparelho produtivo do sistema ou atuando para modificá-lo<sup>79</sup>.

Ao tomar um artefato ficcional como objeto de estudo, o historiador não deve procurar a sua função política nas críticas que dirige ao sistema político, ao mundo do consumo, nem em sua autoproclamação como obra de transformação social. É naquilo que Benjamin nomeia “técnica literária” ou no que Rancière explica como “arranjo de signos”, mais especificamente no questionamento sobre a participação de um determinado produto artístico-ficcional na reorganização do “aparelho produtivo” que rege a produção artística. Um escritor ou um artista consciente das condições de produção ficcional do seu tempo não visa a “fabricação exclusiva de produtos, mas sempre, ao mesmo tempo, a dos meios de produção”, dos modos de fazer arte<sup>80</sup>. É isso que caracteriza uma postura participativa, é essa alteração nos modos de fazer ficção que possibilita reconfigurações na partilha do sensível, e é esse o ponto que

---

<sup>79</sup> HOLLANDA, Heloísa B. *Op.cit.*, p. 31-32. Essas questões foram bem resumidas por Hollanda no trecho citado, a partir do texto original de Benjamin: BENJAMIN, Walter. *Op.cit.*, p.122-123. É interessante observar, também, que diversos autores que se propuseram a debater esse texto de Benjamin fizeram leituras simplistas, afirmando que Benjamin defende uma literatura de “tendência”, ou revolucionária no sentido político de “militância” de esquerda. Não concordo com tais leituras, mas simpatizo com a abordagem feita por Heloísa de Hollanda, que traduz o debate em termos de um “engajamento experimentalista”, que se aproxima mais do que estou defendendo neste texto.

<sup>80</sup> BENJAMIN, Walter. *Op.cit.*, p.131.

ainda precisa de investimento por parte da pesquisa histórica, para aprofundar o estudo sobre as relações mais densas entre arte, ficção e política.

Sobre essa falta de adensamento na aproximação do historiador com as especificidades da arte, num artigo publicado em 2003, Ulpiano Menezes defende a ampliação das fontes documentais a serem interpretadas para o entendimento da sociedade, mas observa que o historiador ainda considera superficialmente a natureza da imagem (e da ficção em geral, pode-se dizer), tomando a *mimese* como referência, e utilizando categorias de análise inadequadas (realismo, aparência, fidelidade, etc.)<sup>81</sup>. Pode-se até admitir que em dez anos – os anos que separam a publicação do texto de Ulpiano até o momento em que escrevo estas linhas – o olhar de muitos historiadores sobre os modos de produção ficcional tenha sido aprofundada. Mas, sabemos, sempre há o que adensar, pois ainda são raros os trabalhos que pensam a potência política de obras mais opacas, que chamam a atenção antes para seu caráter de ficção e experimentalismo das formas de produção do que para os temas ou narrativas que evocam.

Em síntese, o objetivo das reflexões aqui propostas não é o de ressaltar as dificuldades advindas com a constatação sobre a opacidade dos signos, mas antes o de apontar para a ampliação de horizontes que se abrem em termos de possibilidades de pesquisa, ao incluir nas problemáticas históricas questões antes relegadas a outros domínios, como as especificidades e a historicidade das escolhas estilísticas, das rupturas e das continuidades estéticas que corporificam os produtos culturais, entendendo-os como formas de partilhar o sensível. E essa forma de ver, lembre-se, considera inseparáveis a estética e a política, vendo-as como duas faces de um mesmo fenômeno. Para isso, é preciso pensar na estética em sentido amplo, como modo de percepção e sensibilidade, que define a maneira pelo qual os indivíduos e grupos constroem o mundo. Como disse Rancière, “é um processo estético que cria o novo, ou seja, desloca os dados do problema”<sup>82</sup>. A arte e a política têm em comum essa tarefa e essa potência de produzirem ficções. Todavia, vale lembrar, fazer ficção não

---

<sup>81</sup> MENEZES, Ulpiano T. Bezerra de. *Op.cit.*, p. 18. Nesse trecho, quando o autor fala da restrição do olhar do historiador ao caráter mimético da obra, refere-se à capacidade da imagem (ou narrativa) de representação de certos conteúdos que são o objeto de interesse desse suposto pesquisador, e não de *mimese* no sentido de ato criativo, como vimos em Aristóteles.

<sup>82</sup> RANCIÈRE, Jacques. A associação entre arte e política segundo o filósofo Jacques Rancière. Entrevista à Gabriela Longman e Diego Viana. *Revista Cult* nº139, 2009.

consiste em contar histórias imaginadas, mas em construir uma nova relação entre a aparência e a realidade.