



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

INSTITUTO DE LETRAS

DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS

LUIZ ANTONIO INÁCIO DA SILVA

Entre a História e a história do romance:

Um estudo sobre a relação entre Literatura, memória e
História em *A Brincadeira*, de Milan Kundera

Brasília, DF

2016

LUIZ ANTONIO INÁCIO DA SILVA

Monografia submetida ao curso de graduação em Letras português da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do Título de Licenciado.

Orientadora: Prof.^a Dra. Fabricia
Walace Rodrigues

Brasília, DF

2016

Para Aline,

Por confiar no meu trabalho,

Pelas conversas,

Pelos beijos,

Pelo amor.

AGRADECIMENTOS

Aos amigos (as) Ana, Bárbara, Douglas, Halisson, Jhennyfer, Luan, Tayanne, Valéria e William, pelas trocas, conversas e risadas ao longo destes quatro anos.

Aos meus pais, pelo apoio incondicional.

À minha orientadora, Fabrícia Wallace Rodrigues, pela dedicação, apoio e carinho. Ao longo de minha graduação, cursei quatro disciplinas com você, e só posso tecer elogios. Ter professores assim, que se preocupam tanto com a formação de nós, discentes, nos motiva a acreditar em nosso próprio trabalho e que é possível mudar o mundo.

Aos mestres (as) Anderson da Mata, Cíntia Schwantes, Cristina Carvalho e Wilton Barroso, pelas aulas, diálogos e questionamentos levantados. Vocês são grandes exemplos para nós.

Ao grupo de pesquisa Poéticas da Memória. As discussões ensejadas nas reuniões foram essenciais para a elaboração deste trabalho.

Ao Programa de Pós-graduação em Literatura - PósLit, onde estagiei durante dois anos. Ter contato direto com os professores, mestrandos e doutorandos me fez querer estar ainda mais inserido no ambiente acadêmico e prosseguir os meus estudos.

A Dionísio, por conduzir-me a outro estado de consciência – que dizem ser propício à escrita.

“El sueño de la razón produce monstruos” .

Goya

“El arte no es un espejo para reflejar la realidad,
sino un martillo para darle forma” - Bertolt Brecht

“Eu vim da selva, sou leão, sou demais pro seu quintal” .

Racionais Mcs

RESUMO

Este trabalho é uma reflexão sobre duas disciplinas que se constituem narrativamente, porém, que possuem status diferentes: a Literatura e a História. Enquanto a última goza do título de discurso da verdade, a primeira, que se coloca como ficção, é considerada distante do mundo empírico. A partir da obra *A Brincadeira*, do escritor Milan Kundera, que se situa na República Tcheca, durante o Regime Comunista, perscrutar-se-á a relação entre esses dois campos, e como suas bases são constituídas, aproximando-os e marcando, evidentemente, as diferenças que possuem. Essa investigação e seus resultados demonstrarão que as “versões oficiais” dos acontecimentos, escritas pelos historiadores, são constituídas de ficções e de escolhas. Assim, a literatura, como discurso que não tem compromisso com o real, pode levar a voz à margem, àqueles que foram ignorados nas narrativas históricas. Para tal estudo, serão utilizados teóricos da nova história e da literatura, constituindo uma crítica interdisciplinar, e aumentando, conseqüentemente, seu alcance.

Palavras-chave: História, Fictício, Real, Memória, Kundera.

ABSTRACT

This paper is an analysis of two disciplines that are constructed by narratives, but, have different status: the Literature and the History. Whereas the last one is measured as the “discourse of the truth”, the first one is, apparently, distant from the empirical world. Analyzing the novel *A Brincadeira*, by Milan Kundera, situated in the Czech Republic, during the communist regimen, it will be investigated the relation between these areas, and how they are constituted, (marking) the approximations and also the distances. This research and the respective results will demonstrate that the “official versions” of an event, written by the “historians”, are fictions and choices. Hence, the literature, as a discourse uncompromised with the real, can take the voice from the center to the board for those who were ignored by the historic narratives. For this study, it will be used New History’s and Literature’s theorists, elaborating an interdisciplinary critic, increasing its coverage.

Keywords: History, Fictious, Real, Memory, Kundera.

SUMÁRIO

Introdução.....	1
A Literatura e a História: O fictício e o real?.....	4
I. "Despolarizando" o ficcional e o real.....	7
II. Rasgando a cortina, transgredindo o imaginário.....	8
III. Do devir: a suspensão do julgamento moral.....	9
 A narrativa histórica e o efeito de real.....	 12
I. Varrendo para baixo do tapete ou a História como trauma.....	14
Últimas notas: uma possível relação da literatura com a História.....	16
Referências Bibliográficas.....	17

INTRODUÇÃO

Continuamos em torno dele mais ou menos dez minutos, depois o segundo violinista reapareceu, fazendo-nos sinal; ajudamos Jaroslav a se levantar e, segurando-o por debaixo dos braços, mergulhamos com ele no barulho dos fedelhos bêbados que estavam na calçada, junto à qual esperava, com todas as luzes acesas, uma ambulância. (KUNDERA, 2012, p. 142)

Essa última cena de *A Brincadeira* é emblemática. Os dois amigos de longa data, que tinham projetos específicos, falharam: Ludvik, em sua vingança, e Jaroslav, na tentativa de reviver as tradições folclóricas. Os outros dois personagens, Helena e Kotska também não obtiveram sucesso. Em cada uma das quatro narrações, percebe-se que os personagens não se atentaram uma das principais características da modernidade: não se morre no mesmo mundo em que se nasce. A história se rearranja.

Diante de um mundo que se move tão depressa, como fica a memória? E o que resta àqueles que foram encobertos pelo véu da narrativa histórica? Essas perguntas, problematizadas por Milan Kundera em seu romance inicial, também foram tocadas por uma vasta tradição de teóricos e filósofos no século XX, que buscavam entender as novas dinâmicas do mundo, e o papel da língua, do discurso e da narrativa na criação e manutenção dessas.

No ano de 1977, em sua aula inaugural no Collège de France, Roland Barthes proferiu sua célebre frase “a língua, como desempenho de toda linguagem, não é reacionária, nem progressista; ela é simplesmente: fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer” (BARTHES, 1977, p.13). A estrutura da língua marca definições das quais não se é possível escapar. Na fala, inevitavelmente, permanece o rastro daquilo que a língua arrasta (p.14). Desde o constituir-se como sujeito antes de anunciar uma ação

às classificações como gênero e posição social que, como apontam o crítico, são sempre opressivas.

Após a leitura dessas palavras, suscita-se a dúvida: É possível *combater a língua*? A priori, a resposta seria: de uma posição externa a ela. Entretanto, como ressalta Barthes, "a linguagem é sem exterior: é um lugar fechado". Isso porque, como aponta Jacques Rancière (2009), a linguagem já é em si mesma experiência do mundo e texto de saber. Ela difere-se de um instrumento de comunicação porque já traz entalhada em seu próprio corpo as marcas do que diz, é o espelho de uma comunidade, repleta de materializações de seu próprio espírito, que transforma o mundo ao rearranjar a realidade física, mostrando em seu corpo a sua natureza, história e destinação.

Uma vez evidenciada a impossibilidade de enfrentar a língua de uma posição exterior, a única solução apontada por Barthes é combatê-la em seu interior, no próprio seio, assim como o fazem os *escritores*. Esses, em *O Rumor da Língua*, são contrastados com os chamados *escreventes*. A diferença entre o uso da palavra por essas duas classes é que a última utiliza-a como meio, enquanto para os primeiros, ela tem fim em si.

Segundo o professor, para os *escreventes*, que realizam uma *atividade*, escrever é verbo transitivo, uma mera expressão de pensamentos, realização de atividades, por isso, o discurso precisa evitar ambiguidades, uma vez que a língua é um mero instrumento. Já os *escritores* desempenham uma função, pois, para esse grupo, escrever é um verbo intransitivo. E nessa atividade tautológica, reencontram o mundo *estranhado* ao deslocarem palavras, significantes e significados, permitindo assim, ouvir a língua fora da posição de poder.

Em diálogo com as perspectivas teóricas elencadas até este ponto, está Ricardo Piglia. O escritor argentino se propôs a escrever a última das seis propostas de Ítalo Calvino, que veio a óbito antes de concluí-la. Se as cinco propostas do italiano, *leveza, rapidez, exatidão, visibilidade e multiplicidade* foram escritas por alguém inserido em uma grande tradição cultural, a proposta

do argentino – do lado de cá da linha do Equador - por sua vez, pretende levar a voz do centro para a margem. Deslocar.

A literatura seria o lugar em que é sempre outro quem vem dizer. “Eu sou outro”, como dizia Rimbaud. Sempre há outro aí. Esse outro é o que se deve saber ouvir para que aquilo que se conta não seja mera informação, mas tenha a forma da experiência. (PIGLIA, 2012, p. 04)

Observa-se nas duas falas, de Barthes e Piglia, que a noção de *deslocamento* é fundamental na literatura, um discurso que se escreve e inscreve sob o signo do *fictio* e que, nas palavras do escritor Milan Kundera, “adentra a alma de uma situação histórica e apreende seu conteúdo humano”. Por essa característica, é possível que a obra ficcional desconstrua as certezas dos discursos que estão inseridos na aporia da verdade, ditos neutros, mas que, a valer, são subjetivos, logo, escritos a partir de uma perspectiva, excluindo, por conseguinte, outras.

Considerando a noção de *deslocamento* desenvolvida até aqui, buscar-se-á nesta pesquisa perquirir como se constitui a relação entre literatura, história e memória, no romance *A Brincadeira*, de Milan Kundera. Essa obra, que tem como pano de fundo o regime comunista na República Tcheca, abrange as relações supramencionadas, sendo seu estudo de grande relevância por trazer uma nova perspectiva sobre o período histórico e também sobre a própria natureza do ser humano, pois, como disse Herman Broch, segundo grifo de Kundera em seu ensaio *A Cortina*, “o romance que não descobre nenhuma parcela até então desconhecida da existência é imoral”. (KUNDERA, 2003, p.61)

Cada capítulo tratará de uma forma específica de deslocamento. No primeiro, será aprofundada a relação entre o mundo empírico e ficcional, que na verdade, não se configuram como polos opostos. Essa discussão, de certa forma, será o lastro das reflexões ensejadas neste trabalho, pois nele se

encontrará a justificativa para estudar a relação entre a obra literária e a realidade.

No segundo capítulo, será estudado o cerne do discurso historiográfico, buscando-se compreender como ele se constitui e quais são os elementos utilizados para a construção do efeito de real na narrativa histórica. Nesse sentido, será demonstrando que esse possui mais traços em comum com a literatura do que com as ciências, justificando a utilização da obra *A Brincadeira* para se entender o contexto histórico da narrativa.

A Literatura e a História: O fictício e o real?

Fie upon't! foh! About, my brain! I have heard
That guilty creatures sitting at a play Have by
the very cunning of the scene been struck so to
the soul that presently They have proclaim'd
their malefactions;

Hamlet - Shakespeare

Ludvik, personagem de *A Brincadeira*, é expulso do partido comunista após enviar uma carta à namorada com as palavras “O otimismo é o ópio do gênero humano! O espírito sadio fede a imbecilidade! Viva Trótski! Ludvik”. (KUNDERA, 2012, p. 43). As sanções que foram impostas ao jovem, desde a expulsão da faculdade até a reclusão no serviço militar, embora relatadas em uma obra de cunho ficcional, poderiam - e podem- ter sido impostas a outros jovens nesse período histórico.

Se uma obra literária relata um acontecimento do mundo real, seria ela assim tão isenta de realidade? Essa questão, levantada por Wolfgang Iser, contrapõe a polarização que tradicionalmente é feita entre ficção e realidade, pertencente ao rol dos saberes tácitos, ou seja, aqueles que parecem evidentes por si mesmos. (ISER, 2002, p. 955)

Essa distinção iniciou-se quando os aedos perderam o status de funcionários da realeza, e, conseqüentemente, o título de “mestres da verdade”, como aponta Luís Costa Lima (2006). É no século IV a.e.c, com Platão, que começará a diferenciação entre os textos que buscavam a verdade e os que apenas entretinham.

Precisamos, assim, ver se essas pessoas, tendo deparado com imitadores desta natureza, não foram enganadas pela

contemplação das suas obras, não notando que estão afastadas no terceiro grau do real e que, mesmo desconhecendo a verdade, é fácil executá-las, porque os poetas criam fantasmas, e não seres reais, ou se a sua afirmação tem algum sentido e se os bons poetas sabem realmente aquilo de que, no entender da multidão, falam tão bem. (PLATÃO, Canto X)

Percebe-se no trecho acima o desdém que o filósofo tinha pela arte. Sendo a realidade, para Platão, uma mera sombra do mundo das ideias, a arte, então, seria a cópia da cópia, um conhecimento afastado em terceiro grau, tendo, ao lado da retórica, outro discurso falseável, menor valor.

Em Aristóteles, porém, a poesia já é vista de uma forma diferente. Sendo a imitação inerente aos seres humanos, o poeta tem uma função mais séria que a do historiador, pois seu trabalho é mais próximo da filosofia e universal.

Pelas precedentes considerações se manifesta que não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta, por escreverem verso ou prosa, [...] diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. (ARISTÓTELES, Livro IX)

Ainda que na *Poética* as artes não sejam desenhadas como na *República*, mimesis e *fictio* não eram sinônimos. Entre outras causas que motivaram a acentuação da polaridade realidade x ficção, pode-se elencar o advento do discurso historiográfico, relativamente novo se comparado à poesia e à filosofia. Os primeiros historiadores, Heródoto, Tucídides e Políbio, a partir de seus métodos de investigação da verdade, diferenciavam-se de Homero – propositalmente -, relegando a musa e buscando o conhecimento por meio do que ouviam e de documentos que pressupunham veracidade, paulatinamente marcando a diferença entre literatura e história que se incrustou no pensamento ocidental.

A história e a tragédia tendem, com efeito, a fins diferentes e mesmo opostos. O poeta trágico deve cativar seu auditório e encantá-lo no momento mesmo por palavras que lhe deem o mais possível a ilusão da realidade, enquanto o historiador deve se ater à única verdade (afirmada) pelos fatos como pelas palavras. (Políbio: II, III, I 1-2 apud Costa Lima).

A caracterização do ficcional como antônimo de real arrastou-se ao longo dos séculos no imaginário do ocidente devido à carência e precariedade dos estudos nesse campo. O primeiro grande desvio nessa lógica foi a teoria do ficcional (*the theory of fictious*), elaborada por Jeremy Bentham (1800 – 1900). Embora seus escritos tenham sido voltados para o sistema judiciário inglês, foram essenciais por romperem a barreira entre ficcionalidade e real, ressaltando que a linguagem constitui-se de ficções. Faz-se necessário para as reflexões neste trabalho, apresentar a teoria do inglês, mesmo que de maneira sucinta.

"Despolarizando" o ficcional e o real

Sendo o mundo formulado pela linguagem, para Bentham, o conhecimento humano constitui-se por entidades perceptivas e inferenciais. As perceptivas são aquelas experimentadas por meio dos sentidos, ou seja, que se impõem por si mesmas, e as inferenciais, aquelas constituídas através da reflexão.

Por conseguinte, “real é apenas aquela entidade que se impõe independentemente de uma atividade mental”. A linguagem teria então o papel não de mediar o contato entre o homem e o mundo, mas sim, de engendrar ficções. *Ficções necessárias - without it human discourse could not be carried on* (LIMA, 2006).

Para sustentar o argumento, Bentham acrescenta que as entidades ficcionais dependem da relação com alguma entidade real. A *substância* (real) seria um receptáculo que contém a *matéria* (ficcional) (lb. 266). Os seres se constituiriam somente com a junção dessas duas entidades, pois um corpo só se identificaria como tal ao tornar-se *matéria*, portanto, por meio de operações linguísticas: as *ficções necessárias*.

Contudo, é importante frisar que no cerne dessa teoria há uma distinção entre as ficções necessárias e as fabulosas. As primeiras seriam imprescindíveis para o conhecimento do mundo e as segundas teriam como objetivo unicamente divertir ou, em casos especiais, "excitar para a ação" (lb. 266). Percebe-se a partir dessa fala que a pesquisa de Jeremy Bentham não contribui diretamente para a remarcação do local da *fictio* poética, porém, ao estabelecer a ficção como parte essencial do processo de conhecimento do mundo ao rever a dualidade existente entre *real x ficcional*, desobstruiu-se o caminho para que, posteriormente, estudiosos rasgassem a cortina que vela os dois discursos.

Rasgando a cortina, transgredindo o imaginário

Fui invadido pelo medo. Mil vezes depois do meu último encontro com Lucie lembrei-me de tudo o que havíamos dito um ao outro naquele dia, cem vezes me amaldiçoei e cem vezes me justifiquei diante de mim mesmo, cem vezes acreditei tê-la repudiado para sempre e cem vezes me assegurei de que, apesar de tudo, Lucie saberia me compreender e me perdoaria. Mas aquele rabisco a lápis do carteiro foi como um veredito. (KUNDERA, 2012, p. 142)

Ludvik e Lucie correspondiam-se durante o tempo em que ele estivera recluso. Porém, devido a uma atitude grotesca do jovem, a moça foi embora, não respondendo mais nenhuma carta do então namorado, encerrando assim, a relação entre os dois.

Na abertura desta seção, encontram-se as reflexões de Ludvik sobre o ocorrido. Percebe-se a angústia, o remorso, a negação, a ira, e, por fim, a desesperança e certeza do término. As emoções do rapaz não são caricatas, aliás, são passíveis de serem sentidas por qualquer humano que adentre tal situação.

Se uma obra literária é capaz de dizer sobre o mundo real, evocar problemas e emoções humanas, a polarização entre ficção e realidade precisa ser revista. Nesse sentido, Wolfgang Iser transforma essa relação em uma tríade: “real-fictício-imaginário”. Assim, “o texto ficcional se relaciona com a realidade sem se esgotar em sua descrição” (ISER, 2002, p. 282).

A ação de repetir, sem esgotar-se na apresentação, gera a transgressão do princípio de realidade. Ou seja, os elementos do mundo real são deslocados das estruturas semânticas ou sistemáticas às quais pertencem, rompendo assim, com os automatismos. Um bilhete ou um cumprimento, elementos da realidade, ao serem apropriados por uma obra literária, ganharão novos significados, permitindo assim, reformular o mundo de maneira paulatina – como aponta Costa Lima. Nesse ponto, os pensamentos de Barthes, Piglia e Iser, embora com certas divergências, encontram-se em um lugar comum: A literatura provê deslocamentos. Logo, faz-se necessária para romper com os automatismos e destituir a língua de seu lugar de poder.

Do devir: a suspensão do julgamento moral

“A escrita é inseparável do devir” - Deleuze

Nas reflexões ensejadas até aqui, viu-se que escrever é um verbo intransitivo. Isso é: a literatura não possui necessariamente uma função, pois tem fim em si. Nesse movimento, o escritor reencontra o mundo *estranhado*.

Para que a literatura provenha esses deslocamentos é preciso que não lhe seja atribuída um sentido, pois essa prática reduz a potencialidade do texto literário, que, segundo Derrida, assemelha-se à morfologia do ouriço, que se mostra e se recolhe quando tocado – ou ainda nas palavras de Ezra Pound, “é novidade que permanece novidade”. Ao se atribuir à literatura o papel de um panfleto político ou tratado sociológico, corre-se o risco de transformar o poder revolucionário da palavra em conservadorismo (prática recorrente nos manuais didáticos de literatura voltados para o ensino médio).

Além de se evitar a atribuição de um sentido, deve-se extirpar qualquer tipo de censura, seja moral, política ou religiosa. Esse espaço [a literatura] permite, a princípio, dizer tudo. E dizer tudo é, também, extrapolar os limites da própria linguagem, dizer o indizível.

Dizer tudo é, sem dúvida, reunir, por meio da tradução, todas as figuras umas nas outras, totalizar formalizando; mas dizer tudo é também transpor [*franchir*] os interditos. É *liberar-se* [*s'affranchir*] – em todos os campos nos quais a lei pode se impor como lei. A lei da ditadura tende, princípio, a desafiar ou suspender a lei. Desse modo, ela permite pensar a essência da lei na experiência do “tudo por dizer”. É uma instituição que tende a extrapolar [*déborder*] a instituição. (DERRIDA, 2014, p. 49)

Se essa instituição extrapola seus próprios limites, pressupõe-se que ao escritor seja dada a liberdade para escrever o que quiser e/ou puder. Contudo, na história da humanidade, nomes como Marquês de Sade, Gustave Flaubert e Oscar Wilde responderam judicialmente por suas obras, consideradas imorais. Chegou-se ao absurdo de se investigar Dostoiévski – que em vida teve diversos problemas com o Judiciário -, 131 anos após sua morte, por incitar o desrespeito a um tribunal¹.

Situações a exemplo das elencadas advêm do juízo moral – a priori – que as obras sofreram. Ao se olhar para o objeto artístico, é importante ter em

¹ <http://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2013/08/03/dostoiievski-e-processado-131-anos-apos-morte.html>

mente que ele possui sua própria moral, que não segue as leis do mundo empírico. Daí a intransigência do universo sadiano, que tem como máxima o prazer a despeito de qualquer consequência, ou a criação de uma personagem como Emma Bovary, considerada uma afronta pelos franceses quando o livro foi publicado.

“A obra literária independe de todo sistema de ideias preconcebidas. Ela não julga, não proclama verdades. Ela se pergunta, se espanta, sonda” (KUNDERA, 2003, p. 69). Por essa razão, escrever é uma questão de devir. É sempre inacabado, um lance de dados, com infinitas possibilidades. Assim, o leitor, ao adentrar no universo de uma narrativa, poderá “colocar-se momentaneamente no lugar do outro, atravessar o vivível e o vivido” (Deleuze, 1997, p.1) e perceber que há mais coisas entre o céu e a terra do que sonha sua vã filosofia.

Nesta seção, explicitou-se a relação da literatura com a realidade e a vida. Na seção subsequente, será feito o caminho inverso. Será analisado o cerne do discurso da história - pretensamente verdadeiro - mas que, como será visto, também se constitui de ficções.

A narrativa histórica e o efeito de real

Um processo pelo qual todas as ciências passam (tanto as humanas quanto as exatas e as naturais) é o de rever as suas bases e os seus próprios modos de fazer, a fim de determinar o porquê da utilização de determinado método para a solução dos problemas. Em história, evidentemente, também há esse processo, a meta-história.

Entretanto, nessa disciplina, os processos de investigação não penetra(va)m o núcleo do discurso. Até meados da segunda metade do século XX, acreditava-se que a narrativa histórica não era sujeita a controles experimentais ou observacionais. Segundo Barthes (1988), a caução imperiosa do “real” na narração dos acontecimentos passados existe desde os gregos, justificando-se por princípios de caráter “indubitável”.

Por essa razão, estudos como o de Hayden White, que criticaram epistemologicamente a historiografia, não foram recepcionados com bons olhos pelos historiadores. Para o professor, a narrativa histórica não se trata de uma verdade – inquestionável -, mas de ficções verbais.

Ficções verbais cujos conteúdos são tão inventados quanto descobertos e cujas formas têm mais em comum com os seus equivalentes na literatura do que com seus correspondentes nas ciências. (WHITE, 1994, p. 98,)

Essas ideias são refinadas em *Trópicos do Discurso* (1994). White, nessa obra, revisa Northrop Frye e Robin Collingwood, que chegaram a questionar o status dessa narrativa, porém, não aprofundaram o suficiente, como aponta o autor.

Para o crítico canadense, o histórico é o oposto do mítico. Porém, quando o projeto de um historiador alcança certo nível de abrangência, torna-

se mítico. É possível perceber que há um questionamento nessas afirmações. Contudo, a análise, segundo White, não avança justamente pela localização do histórico entre o mítico e o fictício. Ou seja: quando Frye diz haver uma espécie de projeto dos historiadores que pode vir a ser mítico, reafirma-se que há um tipo que não é, portanto, um discurso histórico incontestável.

Nos escritos de Collingwood já se encontra uma noção diferente sobre essa disciplina. O registro histórico é, na visão do britânico, sempre incompleto e observado pelo historiador, que faz uso do que ele chama de “imaginação construtiva”. Esse conceito se refere à descoberta da estória ou conjunto de estórias contidas implicitamente dentro dos testemunhos disponíveis e das propriedades formais para a formulação da pergunta certa sobre o acontecimento. “Assemelha-se à imaginação apriorística de Kant, que pressupõe que embora possamos ver apenas um lado da mesa, necessariamente há outro lado”. (WHITE, 1994, p. 100)

A crítica que Hayden White faz ao pensamento de Collingwood é que esse não teria percebido que nenhum conjunto dado de acontecidos históricos casualmente registrados pode por si só constituir uma estória. Na urdidura da narrativa, o historiador, assim como um autor literário, varia o tom, o ponto de vista e as estratégias descritivas. Todas essas noções, inclusive, advêm da herança cultural, sobretudo a literária. Por isso, o autor afirma que o discurso histórico tem mais em comum com a literatura do que com seus correspondentes nas ciências.

A noção de “fato” seria, portanto, um signo vazio. Nesse mesmo sentido, para Nietzsche, “não existe fato em si. É sempre preciso começar por introduzir um sentido para que haja um fato”. Portanto, ele não possui mais do que uma existência linguística, pois em sua estrutura, o referente é visado como exterior ao discurso, sem que nunca seja possível atingi-lo de fora.

Conclui-se, então, que um fato é a interpretação de eventos por parte do historiador, que por ser um sujeito constituído e inserido no interior de uma cultura, disporá, inconscientemente, das estruturas pré-genéricas dessa para urdir sua narrativa.

As referidas estruturas assemelham-se à noção de Carl Jung de arquétipos do inconsciente coletivo, que é um conjunto simbólico, de sentimentos e ideias, partilhados e herdados por todos os indivíduos.

Diante do exposto até aqui, suscita-se a seguinte questão: por que a narrativa histórica tem, então, o status de discurso da verdade?

A causa, de acordo com Barthes, advém, possivelmente, de sua estrutura. Enquanto, em literatura, há um “sujeito de leitura” implicado, no discurso histórico, os signos de destinação estão geralmente ausentes (p. 168). Os historiadores procuram constituir-se como sujeitos vazios da enunciação, utilizando estruturas discursivas que fazem a mensagem parecer contar-se sozinha. A essa técnica, o crítico chama de “efeito de real”. O leitor, ao ter contato com esse texto “objetivo”, crê estar diante de uma reconstrução incontestável dos eventos ocorridos, uma vez que se defronta com uma narrativa em que supostamente encontra-se anulado o sujeito passional.

Na sequência, serão evidenciados os problemas recorrentes desse modo de apresentação do discurso da História.

Varrendo para baixo do tapete ou a História como trauma

A imagem de uma vassoura, embora um tanto dura, representa a historiografia do início do século XX: a supressão da pluralidade de vozes. Nas experiências de autoritarismo durante os regimes militares nos países tanto da América Latina quanto da Europa observa-se o monopólio das armas, economia e imprensa. A escrita da história, nesses países, funciona como instrumento de ratificação da ideologia dominante, apagando, conseqüentemente, toda a violência empregada, constituindo uma série de traumas sociais, como aponta Jaime Ginzburg.

A experiência crua do passado violento e autoritário, incluindo os massacres da inquisição, o escravismo exploratório, a repressão patriarcal, constitui uma série de traumas, no sentido social discutido por Seligmann. Sua consistência e complexidade nos coloca, com certeza, diante da perspectiva da realidade como catástrofe, de história como ruína (Ginzburg, 2000, p. 50).

O professor atribui a esse trauma social o surgimento de artistas que representam a problemática relação do sujeito desumanizado perante o mundo, como uma resposta à aparência idílica e sem fissuras urdida pela História, tal como obra de Milan Kundera.

Os modos como esses escritores representam as experiências humanas, quando incidem em aproximações temáticas com o autoritarismo e da violência, estão frequentemente marcados pela fragmentação e descontinuidade formal. Esses elementos são importantes para desfazer qualquer impressão de “normalidade” que aos componentes de catástrofe da História se pudesse atribuir. Para a catástrofe, guardemos a perplexidade, a inquietação, jamais a linearidade ou a banalização (GINZBURG, 2000, p. 51).

A *Brincadeira* possui essa descontinuidade à qual se refere Ginzburg. A narrativa, que se divide em sete partes, apresenta relatos fragmentados de cada um dos narradores. Embora se contraponham em várias passagens, cada um deles expõe a afetação que o Regime causou em suas vidas. Em última, é instância, é exposto também, o trauma vivido pelo autor da obra, que foi perseguido durante a invasão soviética.

Últimas notas: Da relação entre a Literatura a História

Ao longo deste trabalho, perscrutou-se a relação entre dois campos que são tratados como antagônicos: a Literatura e a História. Essa divisão advém dos gregos, após os aedos perderam o título de funcionários da corte e o título de mestres da verdade. Enquanto isso, os primeiros historiadores relegaram a musa e se basearam nos relatos e documentos para entender o passado.

O primeiro desvio nessa lógica que se incrustou no pensamento Ocidental, segundo Costa Lima, surge com a teoria do ficcional de Jeremy Bentham, que embora fosse um estudo voltado para o sistema judiciário inglês, foi de grande importância por considerar que no interior da linguagem há ficção, desestabilizando, conseqüentemente, a noção de fato.

No século XX, as pesquisas de Wolfgang Iser reviram a polarização entre ficção e real. Ao inserir o “imaginário”, o professor transforma essa relação em uma tríade, na qual o texto literário o texto literário fala sobre o mundo real, mas sem esgotá-lo na representação. Nesse movimento, os elementos mais cotidianos como uma saudação ou a escrita de uma carta à namorada são *estranhados* permitindo o rompimento com os automatismos.

Por essa razão, a literatura pode permitir o deslocamento do centro à margem. Ao adentrar uma situação histórica, o romance apreende seu conteúdo humano, permitindo ao leitor colocar-se no lugar do outro, devir. Conseqüentemente, a noção de história como discurso da verdade é contestada. Os estudos de Roland Barthes e Hayden White demonstram que a narrativa histórica é subjetiva. A reconstrução do passado pelo historiador decorre de sua interpretação e das estruturas pré-genéricas da cultura na qual ele está inserido.

A caução do discurso histórico na égide da verdade, de acordo com Jaime Ginzburg, resultou uma série de traumas sociais na América Latina e no Leste Europeu. Em ambos continentes, a escrita da história tornou-se uma

ferramenta de ratificação da ideologia dominante, suprimindo as vozes destoantes.

Em *A Brincadeira*, tem-se a possibilidade de restituir as vozes àqueles varridos para baixo do tapete durante o Regime totalitário. Ao colocar quatro narradores com vidas distintas, mas afetados pela mesma situação histórica, Kundera urde uma narrativa que permite aos leitores observarem a República Tcheca sob uma perspectiva diferente da oficial. Deslocar-se.

Referências Bibliográficas

ARISTÓTELES, Poética. tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1993.

BARBOSA, João Alexandre. *Literatura nunca é apenas literatura*. BARBOSA, JA; MARINHO, JM; ALVES, ML; DURAN, M. Série Idéias, n. 17, p. 21-26, 1993.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. 1988.

_____. *Aula*. Editora Cultrix, 2004.

_____. *Crítica e verdade*. São Paulo, 2007.

CALVINO, ITALO, *Por que ler os clássicos?* São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

DELEUZE, Gilles. *A LITERATURA E A VIDA*. 1996.

DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. 118 p.

_____. *Mal de Arquivo. uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

GINZBURG, Jaime. Autoritarismo e literatura: a história como trauma. VIDYA, v. 19, n. 33, p. 10, 2015.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. Teoria da literatura em suas fontes, v. 2, p. 955-987, 2002.

KUNDERA, Milan. *A brincadeira*. Trad. Teresa. Bulhões C. da Fonseca e Ana Lúcia Moojen Andrada. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. *A arte do romance*. Trad. Teresa Bulhões C. da Fonseca e Vera Mourão. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1988

_____. *A cortina*. Trad. Teresa Bulhões C. da Fonseca. São Paulo: Companhia Das letras, 2006.

_____. Os testamentos traídos. Trad. Teresa Bulhões C. da Fonseca e Maria Luiza N. da Silveira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

LIMA, Luiz Costa. *História. ficção. literatura*. Companhia das Letras, 2006.

NORA, Pierre et al. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. Projeto História. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História. e-ISSN 2176-2767; ISSN 0102-4442, v. 10, 1993.

PLATÃO, A. República, introdução, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, v. 19937, 1987.

RANCIÈRE, Jacques. *La palabra muda: Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Eterna cadencia, 2009.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso-ensaios sobre a crítica da cultura*. Edusp, 1994.