

A ficção, o documento e a história

Fiction, Documentary, and History

Luciene Azevedo*

RESUMO: O artigo pretende revisitar a tensão entre a história e a literatura, considerando o que vem sendo chamado de “guinada documental” de algumas práticas literárias do presente. Refiro-me a obras que trabalham com o arquivo, a colagem e a montagem de documentos, com o empréstimo a formas e estilos documentais. O objetivo, então, é refletir sobre a provocação de Ivan Jablonka, que compreende a “História como uma literatura contemporânea”, e me apropriar de seu método crítico, que avança na direção das características do discurso literário para propor um reenquadramento da prática histórica, a fim de pensar os experimentos com a verdade propostos por algumas narrativas hoje.

PALAVRAS-CHAVE: documento; história; ficção; Beatriz Bracher.

ABSTRACT: This article aims to revisit the tension between history and literature, considering what has been called the “documentary turn” in some contemporary literary practices. I refer to works that engage with archives, collage, and montage of documents, borrowing from documentary forms and styles. The objective, then, is to reflect on Ivan Jablonka’s provocation, who understands “History as a contemporary literature”, and to appropriate his critical method, which advances towards the characteristics of literary discourse to propose a reframing of historical practice, in order to consider the experiments with truth proposed by some narratives today.

KEYWORDS: Document; history; fiction; Beatriz Bracher.

É quase um truísmo lembrar a observação aristotélica clássica sobre a diferença entre história e mimesis. Essa diferença permanece válida: a história lida com o que aconteceu; a mimesis, com o que poderia ter acontecido. Não pretendo desafiar essa separação, mas escutinar melhor o modo como essa diferença é modulada pelas transformações discursivas sofridas por cada uma delas. Sendo bastante ambiciosa, diria que meu problema é a interrogação sobre a disposição discursiva em que podemos ler a história e a literatura hoje.

Para isso, quero pinçar obras que trabalham com o arquivo, com a colagem e a montagem de documentos e que vêm integrando o que muitos chamam de

* Professora de Teoria Literária da Universidade Federal da Bahia. Doutora em Literatura Comparada pela UERJ. Bolsista de produtividade do CNPq. E-mail: aaluciene@gmail.com; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0224-6034>.

“guinada documental” nas artes e que sugerem uma desficcionalização da forma do romance. E pretendo observar uma guinada semelhante no modo como a historiografia vindo sendo pensada, por exemplo, por Ivan Jablonka (2017), ao falar de um “terceiro continente” que vai deixando ver “zonas de extraterritorialidades” (Jablonka, 2020, p. 283), ao propor caracterizar uma aproximação dos métodos do historiador à prática literária no contemporâneo.

Minha pergunta principal, então, parte da reflexão de Jablonka sobre a apropriação dos métodos literários pela historiografia e deseja fazer o movimento a contrapelo: interrogar a maneira como algumas obras “literárias” hoje incorporam o documento, o manipulam, testando verdadeiros “experimentos com a verdade” (Nash, 2008).

*

O documento “para a escola histórica positivista do fim do século XIX e do início do século XX, será o fundamento do fato histórico” (Le Goff, 2013, p. 23). Mencionando Le Goff me arrisco a outro truísmo, pois o modo como a tarefa do historiador está atrelada ao documento é talvez o maior problema enfrentado pelas mais recentes transformações da historiografia. Escola dos Anais, Nova História, ego-história todas essas correntes problematizaram o modo como a prática do historiador afetava a forma do tratamento do documento, a construção de sua narrativa como registro do fato. É incontornável a menção a Hayden White, que a partir de uma manobra radical reaproxima a história da literatura, uma separação que parecia consolidada desde o final do século XVIII. A desessencialização do documento, a prerrogativa pela escolha de seu uso pelo historiador ao construir sobre ele uma narrativa, reabre uma interseção entre a literatura e a história.

No caso da literatura, o entendimento do documento sempre esteve atrelado a uma redução do investimento ficcionalizante do autor, do imaginário criado pela narrativa. A captura documental do real, durante toda a modernidade, é entendida como uma instrumentalização da língua, um desejo de reproduzir o que se vê ou vive. Não raras vezes, a literatura atrelada a esse desejo é condenada exatamente por camuflar-se com ares historiográficos, como o faz Luiz Costa

Lima quando afirma que “o documentalismo é a maneira de conciliar o ficcional com o histórico [...] conciliar empobrecendo aquele” (Bastos, 2010, p. 106-107).

Essa incompatibilidade da literatura com o documento é, portanto, um elemento fundador da diferença com a história. Então, como devemos entender o que vem sendo chamado de “guinada documental” da literatura hoje? E o quanto essa “pulsão documental” é responsável por uma “recalibragem epistemológica”, para usar o termo de Hal Foster (2021), conduzindo-nos a questionar, mais uma vez, os limites entre a história e a literatura?

O que me interessa na virada do literário na direção da exploração do documento, presente em muitas narrativas do presente, é o modo como a manipulação do arquivo implica uma cisão entre a associação moderna entre a ficção, a literatura e o romance e abre um campo de possibilidades estéticas a partir do uso de entrevistas, imagens, materiais retirados de jornais, avançando sobre os métodos do jornalismo, mas também das ciências sociais e, por tabela, da história.

A legitimação definitiva da ficção literária deu-se quando o leitor reconhece no romance sua verossimilhança, diferenciando-a da vida. Ao ser capaz de colocar-se à distância do universo imaginado pelo autor, responsável pela invenção de enredos e pela criação de personagens, o leitor deve embarcar na lógica do “como se” (*Als Ob*), sendo capaz (e também responsável) por reaproximar imaginariamente o mundo de papel à realidade em que vive.

Embora reconheça que simplifico muitíssimo uma longa tradição de investigação epistemológica sobre a literatura, me interessa especular sobre obras nas quais sua condição fundadora, o “como se” ficcional, vai deslizando na direção de uma concretude dos fatos, reconhecidos historicamente, vividos por pessoas e não por personagens inventados.

Se estivesse interessada em recompor uma história desse deslizamento, mencionaria o flerte entre o literário e o jornalístico a partir dos anos 1960 e 1970. Todos nós estamos familiarizados com a *faction*, que emerge no contexto americano com *Cold Blood*. A narrativização do crime investigado por Truman Capote, ao lado da minuciosa reunião de dados que não são suficientes para desvendar o crime, estabelece novas formas de conversação entre a ficção e o documento.

É possível também pensar contemporaneamente em narrativas que aprofundam o que pode ser entendido como uma “desficcionalização”, já que muitas obras vão constituir verdadeiras investigações sobre fatos que aconteceram, como a narrativa argentina de Selva Amada, *Meninas Mortas*. Nesta reaproximação com o fato, que é materialmente documentado ao longo da narrativa, há muitas variáveis. Obras como *Vista Chinesa*, de Tatiana Salem Levy, ou *Mulheres empilhadas*, de Patrícia Melo, não escondem a referência concreta de que partem, seja no caso do relato do estupro de uma amiga, no exemplo de Levy, seja tematizando o crescimento de casos de feminicídio, valendo-se de casos reais registrados na imprensa brasileira, no exemplo de Melo.

Nos dois casos, a ficção, a lógica do “como se”, parece apenas um alibi para facilitar o reconhecimento do leitor – para retomar as palavras de Costa Lima, mencionadas acima – dos problemas reais com os quais devemos lidar hoje em nossa esfera pública: no caso dessas obras, o crescimento da violência contra a mulher e as representações de seus papéis sociais.

O que identifico com uma dissociação entre a literatura e a ficção, tal como emerge nos marcos da modernidade, tem menos a ver com o alerta de perigo contra seu desaparecimento, do que com a tentativa de investigar suas transformações. O que espicaça minha curiosidade é a pergunta por esse processo: o que será que ele significa? Nesse sentido, os usos do documento nas práticas literárias do presente e a análise de sua função dentro e fora da literatura podem ser de grande valia.

Minha premissa é que essa consciência de um reconhecimento maior da imaginação como indispensável a diferentes ramos do conhecimento (e não resumido apenas às práticas artísticas) afeta a estabilidade dos campos discursivos que me interessam neste texto: o que chamamos de literatura e a história.

Voltando-me agora para a prática do historiador, pretendo tomar como referências as proposições apresentadas por Ivan Jablonka, mais especificamente em seu livro *A História é uma literatura contemporânea* (Jablonka, 2020).

Segundo o historiador, a associação entre literatura e imaginação (sempre associada à ficção) permitiu que a “História conquistasse sua autonomia intelectual e institucional” (Jablonka, 2020, p. 131). Já para a prática

historiográfica, o respeito ao rigor documental é sua especificidade. Mas me parece que, se é possível falar hoje de uma mudança do status discursivo da história, é porque a historiografia no presente não apenas se beneficia dos longos debates sobre a narrativização da história, mas, principalmente, porque há relativo consenso a respeito de que não se trata de defender o panficcionalismo, anunciando que a história é também ficção.

Comentando uma fala de Michel Foucault, em que o filósofo afirmava que tudo o que fazia era ficção, Jordi Carmona Hurtado (2023, s./p.), sentencia que “quando se enfrenta com certos temas ou problemas, o ‘discurso da verdade’ da história precisa apelar para a ficção”. Refletindo sobre o termo, Carmona Hurtado baseia-se na própria explicação de Foucault. Ficção é forma, dar uma forma a algo. Neste sentido, Foucault afirma que sempre teve em mente uma maneira específica de tratar os problemas aos quais se dedicava, sempre precisou criar ficções, dar forma a suas elaborações especulativas. Considerando essa etimologia da palavra, a associação específica da ficção com a literatura moderna pode ser afastada.

Voltar à origem da palavra ficção pode ser útil para pensar os ganhos epistemológicos tanto para a literatura, considerando sua reaproximação ao documental (já descolada das práticas positivistas), quanto para a história, e para observar um outro tratamento dispensado ao documento por ambas, já que a exploração de formas de tratamento da verdade é um problema para ambas.

Valendo-se da renovação das pesquisas sobre o tratamento do arquivo (Derrida, Farge), os historiadores (e também os escritores) transformam a “impotência de não saber o que fazer dele” (Farge *apud* Didi-Huberman, 2020, p. 144) em uma forma produtiva, já que “cada descoberta surge nele como uma brecha na história concebida, uma singularidade provisoriamente inqualificável que o investigador vai tentar remendar no tecido de tudo aquilo que já sabe, para produzir, se possível, uma história repensada do acontecimento em questão” (Didi-Huberman, 2020, p. 144).

Assim, a atuação do historiador contemporâneo parece-se muito àquela atribuída à literatura moderna pensada como uma forma de “antropologia literária”, tal como caracterizada por Wolfgang Iser, já que as formas (a ficção) de sua reflexão são dedicadas a recompor a “imaginação de outras relações possíveis

na própria imanência dessa realidade [...] fazer aparecer toda coisa como estranha [...] depois tirar disso um campo de possibilidades inauditas” (Didi-Huberman, 2020, p. 67).

Essa proximidade me leva a pensar que as transformações em curso no campo da história e da literatura se concentraram novamente em torno de um único, embora preciso, limiar: a história busca a verdade, enquanto a literatura lida sempre com a verdade, sem a obrigação de ser responsável por ela. Como afirma Jablonka (2020, p. 317), “o historiador ‘inventa’ os fatos na medida em que os pesquisa, os estabelece, os seleciona, os ordena e os hierarquiza, os liga em cadeias explicativas”. É essa consciência que pode se transformar em método para expandir o trato com o rigor documental. Como? Jablonka defende que essa consciência dá ao historiador a liberdade de investir em uma prática ensaística para imaginar o que o documento não mostra e desvelar o comprometimento do historiador com o material que analisa. Segundo Jablonka (2020, p. 396), essa “literatura do real” é marcada pela inteligibilidade, “pelo seu desejo de compreensão, sua potencialidade explicativa [...] sendo ‘mais cognitiva que realista’”.

Vamos voltar para a literatura. Para uma obra publicada em 1971. Trata-se do livro de Elena Poniatowska, *La noche de Tlatelolco*.

O livro é um compilado de trechos de entrevistas, matérias jornalísticas, registros hospitalares, canções de protestos, palavras de ordem, poemas. Aqui, toda a documentação versa sobre o fato que é reconstruído para o leitor de forma fragmentada. Trata-se da repressão às manifestações estudantis que ocorreram entre os meses de junho e outubro de 1968 e que culminaram no massacre dos manifestantes ocorrido na Plaza de las Tres Culturas na cidade de Tlatelolco, no México, em virtude da violenta atuação da polícia.

No livro de Poniatowska, todas as fontes estão identificadas. As iniciais da autora mexicana aparecem em meio aos fragmentos, e o texto de divulgação da contracapa também faz menção ao fato de que o procedimento é o da escuta do documento, pois afirma que “este é um livro que será escutado mais que lido” (Poniatowska, 1988). Há outro artifício documental. As primeiras páginas da obra apresentam um resumo dos fatos na forma de uma fotonovela, com imagens, registradas por fotógrafos que acompanharam a cobertura das manifestações,

que trazem legendas e formam uma breve narrativa sumarizando dos fatos.

A leitura deixa o leitor com a sensação de que a obra quer “disputar o real” (Foster, 2021), expressar os conflitos de interpretação criados pelos responsáveis pelo massacre, não só a respeito da ordem para atirar do alto de helicópteros contra a multidão que se reunia para protestar, mas também sobre o número total de mortos e feridos no massacre. No entanto, se a obra rejeita as versões oficiais sobre o acontecimento, tampouco deseja fixar uma verdade incontroversa. Seu foco narrativo, ainda que interessado em capturar a intensidade do *pathos* político, parece estar concentrado no entorno, dirigindo sua atenção para o que colateralmente compõe a cena, como, por exemplo, o conflito entre gerações, por meio das queixas dos pais dos estudantes a respeito do comportamento dos filhos e de seus modos de vestir: “Que cabeleira terrível! Não te dei dinheiro para o barbeiro?” Juan López Martínez, pai de família (Poniatowska, 1988, p. 23, tradução minha);¹ “Por que vive mostrando esse traseiro? Também não sabe se sentar. Eu morreria se tivesse que usar uma saia dessas”, Mercedes Fernández de Cervantes, mãe de família (Poniatowska, 1988, p. 23, tradução minha).² Ou, ainda, a tensão que existia entre os estudantes e os operários: “Os operários são uns reacionários”, Rebeca Navarro Mendiola, de Filosofia e Letras da Unam (Poniatowska, 1988, p. 42, tradução minha);³ “Sou operário e por essa razão minha única participação no Movimento Estudantil foi prestar solidariedade”, Félix Sánchez Hernández, operário na fábrica de chocolates Sanborn’s, preso em Lecumberri (Poniatowska, 1988, p. 43, tradução minha).⁴

Assim, a montagem do material com o qual a autora lida explora a interpolação e a ironia, desconstruindo “os relatos de seus entrevistados fragmentando-os e recompondo-os em muitas vozes em uma composição complexa”, que explora e revela as “discrepâncias e contradições” em tensão como momentos de “unanimidade e consenso” (Jorgensen, 1991, s./p.).

Embora possamos pensar que o procedimento da montagem faz a figura

¹ “Oye, tú, greña brava, qué no te di para la peluquería?”

² “Por qué andas tan rabona? Además, no sabes sentarte. Yo me moriría antes que usar una falda así”.

³ “Lo que pasa es que los obreros son bien reaccionarios”.

⁴ “Soy obrero y por esta condición mi única posible participación en el Movimiento Estudiantil fue prestar solidaridad”.

autoral desaparecer, sua presença é marcada pelo modo como maneja o procedimento, arranja os fragmentos, justapondo-os em uma ordem. É como se esse apagamento fosse substituído por um convite ao leitor para experimentar por ele mesmo o impacto de cada fragmento, embora a voz de Elena Poniatowska esteja presente em meio às vozes coletadas:

No dia 8 de dezembro, quando enterramos Jan, minha mãe, ao sair, olhou pela janela do carro durante a longa viagem de volta que não nos levava a parte nenhuma e viu um helicóptero no céu – todos ouvimos. Nunca esquecerei seu rosto e a voz de seu medo: – um helicóptero. Meu Deus! Onde está havendo uma manifestação? (Poniatowska, 1988, p. 272, tradução minha.)⁵

O que me chama a atenção é que, pensando a história como uma forma de literatura, Jablonka destaca “O emprego do ‘eu’” como uma “liberdade epistemológica” que autoriza o historiador a problematizar seu próprio ponto de vista, desvendar para o leitor a complexidade das operações que realiza. O mais curioso é observar como a “liberdade epistemológica” que Jablonka celebra e defende como uma conquista para o texto do historiador, é também um problema para a Teoria Literária, pois, ao considerar o que chamou de “guinada subjetiva”, a crítica argentina Beatriz Sarlo (2007) deseja comentar um conjunto de narrativas que confiavam ao testemunho, à primeira pessoa, um valor de restauração da verdade. No livro de Poniatowska, a autora está presente de forma quase impessoal para compor um coro de vozes com as quais compartilha a experiência reconstruída com o auxílio de inúmeros documentos. Tampouco podemos dizer que há uma narração explicitamente estruturada, pois aqui parece vigorar um procedimento criticado por Le Goff ao analisar as práticas novecentistas do historiador, já que Poniatowska mantém-se “fiel”, “o mais próximo possível dos textos” (Le Goff, 2013, p. 96) que manipula. E, no entanto, assumindo o papel de editora do material documental com o qual lida, cria uma opacidade, aumenta a carga semântica do que apresenta, complexifica o sentido, o que impede uma intelegibilidade imediata, embora as palavras sejam claras e

⁵ “El día 8 de diciembre que llevamos a enterrar a Jan, mi madre, al salir, miró por la ventanilla del coche en ese lento viaje de regreso que ya no la llevaba a ninguna parte y vio un helicóptero en el cielo – todos lo oímos. Nunca olvidaré su rostro y la voz de su miedo: – Un helicóptero. Dios mío dónde habrá una manifestación?”.

os detalhes, objetivos. Tampouco há aqui qualquer comentário ou especulação ou mesmo imagens metafóricas. Assim, o “discurso sobre o documento é inteiramente implícito”, como afirma Marie-Jeanne Zenetti (2012).

La noche de Tlatelolco deixa a ver, de forma crua, esse trabalho de composição, o resultado de seu recorte e cole de um amplo arquivo documental. Sem acreditar na força positivista do documento como prova, as narrativas documentais privilegiam o que pode ser ouvido na falha, no salto entre os fragmentos, por meio da forma de sua organização. Embora o historiador também esteja atento a essas falhas, às insuficiências do documento, não pode explorar sua falha a não ser por meio da elucubração, usando a forma do ensaio para imaginar o que o documento não mostra e aceitar essa decepção. Em um projeto de escrita documental ao estilo de Poniatowska, o caráter deceptivo da insuficiência do documento (e, por tabela, daquilo que poderia ser estabelecido como verdadeiro por meio da investigação) é uma brecha capaz de provocar no leitor uma experiência de participação, colocando-o no centro da trama e exigindo dele as costuras possíveis para reimaginar o acidente nuclear, o massacre de estudantes, seus absurdos, suas contingências, e também cada uma das posições dos sujeitos que os testemunharam e a persistência de suas consequências para a história e a política no presente da leitura.

Até agora, então, meu argumento chegou à frágil premissa de que o documento é o limiar indiscutível da prática historiográfica, ao passo que se constitui como uma expansão dos limites da experimentação na literatura.

Aqui, gostaria de fazer um parêntese e apresentar a noção de “umbral mínimo de ficção”, expressão utilizada pela dramaturga argentina Vivi Tellas, criadora de uma prática teatral que ela designa como biodrama. Os biodramas são experimentos biográficos-documentais que valorizam as experiências pessoais a partir de sua teatralização. O experimento começa com a moldura teatral que a própria Tellas dá a uma conversa entre sua tia e sua mãe, personagens de si mesmas, e que é representada no estúdio de trabalho da diretora, enquanto ambas manipulam fotos de família e recontam histórias pessoais, diante da presença de um pequeno público. Para Tellas, o biodrama, uma espécie de teatro documental, “trabalha em uma zona na qual a ficção é mínima e o real ocupa a maior parte do cenário” (Brownell; Hernández, 2017, p.

10).

Me interessa explorar a ideia de uma “zona mínima de ficção” porque me parece que é aí nesse espaço, nessa “zona de extraterritorialidade”, como Jablonka a chama, que se evidencia com mais força a transformação discursiva da história e da literatura. Apoiando-me no argumento de Jablonka, considero que essa “zona mínima de ficção”, no caso das “literaturas do real”, tal como caracterizadas pelo historiador francês, é marcada pela abertura para a legitimação de um espaço especulativo que não se conforma com as limitações do documento ou do conhecimento de uma suposta verdade, mas que, sem descartar o documento ou o compromisso com essa verdade, procura expandi-los, criticá-los.

No caso das narrativas documentais de que trato, essa “zona mínima de ficção” se estabelece sobre o deslizamento que se opera na exposição do próprio documento, na direção de um apelo ao fato. Sem que essas obras demonstrem qualquer nostalgia por um naturalismo datado aos moldes da sentença de Jorge Amado, no prefácio a *Cacau*, que apregoa para o romance “um mínimo de literatura para um máximo de honestidade”, esses experimentos revelam um desejo de reencenação da realidade a partir de um ângulo particular, que torna frágil a relação da literatura com a ficção, colocando a literatura, mais uma vez, em uma zona instável.

Por isso o pensamento de Jablonka é tão interessante para mim. Seu desejo de caracterizar uma *ars historica* está baseado na proposição de um método de investigação para as ciências sociais que se valha de uma reaproximação com a literatura. Evocando um grande número de autores (Varlam Chálov, Primo Levi, Georges Perec, W.G. Sebald), Jablonka (2020, p. 13) defende uma tese: a de que a literatura não “precisa se assujeitar à ficção”. Essa tese é fundamental ao argumento do historiador, pois, segundo sua premissa principal, a profissionalização disciplinar construiu uma falsa dicotomia entre a história e a literatura, ao associar a primeira ao domínio do fato, circunscrevendo o trabalho de pesquisa à prova documental, e a segunda à fatura do romance e à imaginação. Jablonka propõe assim uma hibridação. Entendendo que a história não pode abrir mão de sua “capacidade de verificação” (Jablonka, 2020, p. 19), o historiador defende a capacidade de a literatura produzir conhecimento,

sugerindo que a literatura pode ajudar a história a “apreender melhor o real”. Com isso, Jablonka pretende negar com veemência qualquer defesa de um panficcionalismo. Seus alvos são claros: uma recusa das consequências da virada linguística que começa para a história com Hayden White e que se espraia pelas ciências humanas com o pós-modernismo.

Assim como Jablonka, acredito também que muitas obras contemporâneas desejam “apreender melhor o real”, rejeitam a ficção (no sentido de que não estão preocupadas com a invenção de personagens ou tramas) e inventam uma forma de exploração narrativa que se aproxima muito à dinâmica do ensaio, tateante, investigativa, como faz, por exemplo, W.G. Sebald, que é um autor mencionado por Jablonka. A “literatura do real” é uma categoria bastante útil e elástica para ser testada em variadas obras produzidas no presente. Podemos pensar nas narrativas ensaísticas de Ben Lerner ou de Rachel Cusk, nas quais a voz narrativa é muito próxima à de seus autores e exploram situações cotidianas, transformam (com diferentes artifícios) o banal em um “texto-pesquisa” que investiga uma dúvida, uma perplexidade, desejando “apreender melhor o real”. É claro que não se trata aqui da verificação historiográfica: nada de provas ou fatos, mas da reciclagem da experiência sendo analisada por meio da linguagem, explorada em suas nuances, às voltas com o estranhamento provocado pelo desejo de “decifrar nossa vida” (Jablonka, 2020, p. 32), tal como o próprio Jablonka faz ao resgatar a narrativa de vida e morte de seus avós, criando, assim, uma obra que pertence a um “terceiro continente”, a exemplo de *O impostor*, de Javier Cercas.

As obras que lidam com o documento em estado “puro”, que o manipulam, com um procedimento de recorte e cole e montagem, podem ser pensadas “ao mesmo tempo [como] literatura e ciências sociais?”, como propõe Jablonka (2020, p. 23) quando identifica uma “literatura do real”? Por que não é possível pensar esses experimentos radicais como verdadeiras “formas piratas” (Jablonka, 2020, p. 34), “cuja natureza histórica e literária [é] indecível” (Jablonka, 2020, p. 35)? Mas o que, precisamente, sugere Jablonka quando afirma que a “história é uma literatura contemporânea”?

Valendo-se da imagem do “terceiro continente”, Jablonka (2017) sugere que há “livros bastardos” que ocupam uma “radical extraterritorialidade”.

Jablonka menciona e discute muitas nomenclaturas (literatura do fato, factografia, narrativa de não ficção, não ficção criativa, jornalismo literário, narrações documentais...), e, embora reconheça que essa abundância é significativa de algo que, apenas por isso, merece atenção, quero me concentrar na divisão principal que o historiador estabelece entre a ficção, o factual, a investigação.

A meu ver, Jablonka concentra sua atenção nessa direção porque entende que uma “história criativa” é a forma de concretizar uma alteração no estatuto discursivo da história. A questão parece fácil de resolver. Jablonka atribui à ficção uma autossuficiência, sem negar a ela uma relação transitiva com o real. Já o factual é sempre informativo e acolhe também a não ficção criativa (como, por exemplo, *Operación Masacre*, de Rodolfo Walsh), pois as vívidas descrições das cenas e os diálogos são uma moldura para o destaque do fato. É pelo que chama de “texto-pesquisa”, pela literatura de investigação do real, que Jablonka se interessa, pois nela: “O ‘fato’ não é o que se expõe, mas o que se busca, pela formulação de um problema, o cruzamento das fontes, o teste das hipóteses, a gestão das provas, a invenção das ficções de método, a vontade de compreender” (Jablonka, 2020, p. 307).

Há duas premissas básicas interligadas que sustentam seu argumento. Para Jablonka, a ficção não é mais constitutivamente literária. Assim, por tabela, o território da literatura pode ser franqueado ao historiador, a história pode tornar-se “uma possibilidade de experimentação literária” (Jablonka, 2020, p. 318). O argumento avança, a partir daí, na direção de uma categoria cara à Teoria Literária. A noção de estranhamento, recuperada de Brecht (não dos formalistas), é a base do que Jablonka chama de “ficção de método” do historiador disposto a fazer da história uma literatura contemporânea. Entendemos, assim, que esse método investe na multiplicação dos “talvez” e dos “provavelmente” (Jablonka, 2020, p. 384), não abandona o Efeito V brechtiano, insistindo em lançar um “olhar investigativo e crítico” (Jablonka, 2020, p. 385) sobre a pesquisa que deve ser “contada como um processo vivo e reflexivo” (Jablonka, 2020, p. 386). É como se retirasse o próprio, o que dá propriedade à existência do discurso literário, para colocar essa especificidade a serviço da ampliação dos enunciados da verdade, para produzir conhecimento (Jablonka, 2020, p. 275), com o qual o historiador

está comprometido ao lidar com o fato. Assim, Jablonka parece sugerir a dinâmica do funcionamento discursivo da literatura como ficção, sem a ficção, pois reitera que “as ficções de método são ficções reais” (Jablonka, 2020, p. 262) e que só interessa ao historiador aquele sentido já destacado por Foucault quando afirmava que só fazia ficções. O historiador cria “ficções reais no sentido inicial de *fictio*, ou seja, fabricações intelectuais capazes de se distanciar dos fatos precisamente por pensarem os fatos” (Jablonka, 2020, p. 266-267).

Só então o argumento delimita seu território específico: “O documento é o ponto inegociável na busca do verdadeiro pelo historiador” (Jablonka, 2020, p. 235). A afirmativa é uma tomada de posição contra a supressão das fronteiras entre a história e a literatura, a realidade e a ficção, e essa postura aumenta minha insistência inquisitiva na recusa de Jablonka em aproveitar para seu argumento obras “literárias” que são quase que a recontextualização do documento “puro”.

Lançando mão da noção de “ficção do real” para sugerir um método investigativo que se caracteriza como um fazer “ficção sem ficção”, “cujo objetivo seria dar a ver o real” (Jablonka, 2020, p. 278), Jablonka libera o discurso do historiador para mergulhar no caráter especulativo, conjectural, imaginativo. Assim, com as ferramentas da literatura, a história pode se lançar à aventura da pesquisa e “construir o verdadeiro” (Jablonka, 2020, p. 276). Nesse sentido é que defende que os livros de Primo Levi, Varlam Chalamov, Aleksandr Solenitsin são narrativas documentais, literatura do real, “textos-provas que se obstinam em dizer as coisas tais como foram”. São textos “associados a pesquisas cujo objetivo é fazer explodir a verdade” (Jablonka, 2020, p. 285).

No entanto, para mim, o mais interessante é identificar o rechaço a obras que, avançando no terreno do histórico, do factual, do documental, ou seja, numa “zona de extraterritorialidade”, para tomar emprestada a expressão do historiador francês, poderiam confirmar uma certa desestabilização discursiva da história e da literatura. Mas é exatamente esse limiar que parece fazer Jablonka recuar, pois parece que a radicalidade do artifício utilizado nas produções de Elena Poniatowska ou de Beatriz Bracher, que analiso em seguida, pode assumir o caráter de uma revolta (contra o narcisismo, contra a forma do romance), mas se trata apenas de mais uma propriedade do discurso literário, sempre às voltas com a forma de representação do real ou, segundo a avaliação de Jablonka (2020,

p. 295), ilustrativo de uma “metempsicose do realismo”.

*

Guerra I. Ofensiva paraguaia e reação aliada. Novembro de 1864 a março de 1866 é o primeiro volume de uma trilogia, escrita por Beatriz Bracher (2024a), e que reconstitui a guerra do Paraguai por meio de inúmeros documentos (trechos de diários de combatentes, atas, documentos oficiais etc.). Bracher afirma que procurou uma forma para lidar com os documentos da guerra, como se a matéria com que lida fosse excessiva, transbordante e reativa à pura acurácia factual. Curiosamente, é da exposição “limpa” do arquivo, do jogo que vai se criando para o leitor a partir da justaposição dos trechos, que o documento ganha uma “vivificação espantosa”, como comenta Nuno Ramos na orelha do livro.

O volume expõe na capa a classificação da obra como romance e, apesar de facilmente podermos associá-lo à desficcionalização que viemos comentando, não quer ser um livro de história da guerra: “Acho que sempre tem um perigo quando nós, escritores, fazemos uma pesquisa e queremos falar tudo o que descobrimos. Aí se torna um livro de História, e não uma história” (Bracher, 2024b). Bracher, a autora, só se manifesta nas notas iniciais e faz questão de, ao explicar a organização do projeto, deixar claro que se trata de um “livro de romancista”, que a obra “não é confiável”, que se recusa a discutir, contraditar, revisar qualquer ponto de vista sobre a guerra (“Não há nada aqui a defender ou provar”) e por fim que, com exceção das notas, nenhuma outra palavra pertence a ela.

Nas matérias de divulgação do romance, é fácil notar a incerteza dos entrevistadores em relação à classificação da obra, mas Bracher é veemente: “Se não for um romance, o que é? É uma narrativa organizada não para te contar como foi uma batalha, mas para te emocionar, para te prender, para te levar a questionar coisas. Esse é um primeiro ponto ligado à ficção” (Bracher, 2024b).

Mas também podemos pinçar do argumento de Jablonka uma caracterização da obra como história: “Há ficções mais ou menos captadas pelo raciocínio histórico, mais ou menos empregadas para buscar o que é verdadeiro”

(Jablonka, 2020, p. 272); “Essa literatura é uma história, uma investigação sobre os homens, ou seja, sobre si e sobre os outros, vivos ou mortos, a fim de compreender o que fazem” (Jablonka, 2020, p. 319).

Considerando os comentários de Jablonka, *Guerra* é literatura sem ficção, mas não habita a “zona de extraterritorialidade”, pois não há posicionamento autoral, não há a reflexão sobre o modo como maneja o documento. Sem a dicção ensaística que Jablonka parece acolher como suporte do “texto-pesquisa” da prática do historiador, *Guerra* apresenta mínimos índices explícitos de legibilidade cognitiva: a autoria e as fontes de onde os trechos são retirados. O projeto, como afirma Bracher, é “percorrer seus caminhos (referindo à guerra) sem informações sobre que guerra e que homens foram esses além das que eles mesmos nos contam em sua escrita” (Bracher, 2024a, p. 15), evitando, portanto, (re)construir a representação da guerra, deixando o documento “falar”, abrir-se à escuta, sem depositar nele a confiança pela fidelidade aos fatos. Os relatos retirados de documentos oficiais e também de narrativas privadas (diários, cartas) dos personagens envolvidos no teatro da guerra são ao mesmo tempo fundamentais, não descartáveis, e também postos à prova, recontextualizados, fazendo emergir novas e velhas questões sobre a violência da construção de nossa ideia de nação.

Nesse primeiro volume, as tropas uruguaiaias, brasileiras e argentinas ainda não avançaram sobre o território paraguaio. Acompanhamos a investida de Solano López sobre o Mato Grosso (hoje Mato Grosso do Sul) e sobre o sul do país, a desorganização das tropas, a fome e o frio que assolam os voluntários da pátria, enfim, todo o teatro da guerra. Cada um dos capítulos traz um resumo de seu conteúdo e apresenta subdivisões que marcam o desenrolar da mobilização para a reação à invasão inimiga, destacando combates ou pontos geográficos estratégicos para esse avanço.

Um certo ângulo particular sobre a guerra, sobre a história do que foi essa guerra, parece ir ganhando corpo à medida que o leitor avança as páginas. Bracher está interessada no “mundo construído pelos detalhes das vivências que chegam a nós pelas palavras dos soldados” (Bracher, 2024a, p.15). Assim, a organização dos fragmentos é norteadada por uma espécie de câmera excêntrica que com base na consistência material vai criando uma atmosfera dramática, abrindo

um labirinto de caminhos por entre os trechos das cartas, diários, ofícios, relatórios. É como se a seleção e a combinação dos trechos se interessassem pelas contingências, pela dimensão privada dos participantes desse evento: “Quando a esquadra inimiga apareceu a mesa estava sendo posta em nossos navios”, diz Antonio Valentino (Bracher, 2024a, p. 176); ou a confissão-desabafo feita na carta de Almirante Barroso para o Almirante Tamandaré: “Não fizemos tudo mas fizemos o que pudemos” (Bracher, 2024a, p. 177). O trabalho de montagem, então, consiste na recontextualização dos fragmentos, e por isso mesmo permite um novo olhar, novos itinerários para a h/História.

Se podemos pensar que estamos diante de uma “ficção sem ficção”, que há uma “des-ligação radical entre literatura e ficcionalidade” (Bracher, 2024a, p. 317), é apenas porque a ficção abandona a invenção, pois não reconhecemos na obra os elementos romanescos associados historicamente ao gênero, como a criação de personagens e tramas. Mas a dimensão interrogativa, especulativa, conjectural, imaginativa da ficção sobre a realidade continua presente e sugere que é o leitor quem deve ligar os fatos e os detalhes, mantendo-se fiel à ideia brechtiana de que “A arte não deve apresentar as coisas nem como evidentes, nem como incompreensíveis, mas como compreensíveis, embora ainda não compreendidas” (Brecht *apud* Didi-Huberman, 2020, p. 66).

O que me leva, por tabela, a pensar que talvez a insistência de Jablonka na “des-ligação” da literatura à ficção seja apenas mais uma forma de reafirmar esse laço, já que parece limitar a ficção literária à invenção, uma maneira de circunscrever sua importância à intransitividade da linguagem, ao investimento na construção da verossimilhança, pois a meu ver os elementos que podem fornecer um solo comum à “zona de extraterritorialidade” a que pertence os textos historiográficos e literários dizem respeito ao modo como se armam hipóteses, conjecturas, especulações, formas, e que constitui qualquer ficção, seja ela literária ou não.

Esse modo de armar, no caso de *Guerra*, é operado pelo trabalho de edição realizado por Bracher e é destinado a uma nova montagem pela leitura, pois o distanciamento entre os trechos, sua variedade estilística e de pontos de vista, faz do leitor peça fundamental para a potência discursiva da obra. Ou, como afirma Nuno Ramos, o leitor é o responsável por dar uma “continuidade narrativa em

meio à heterogeneidade do material” (Bracher, 2024a). Ao leitor é dado elaborar um “fio condutor de uma empreitada de compreensão-explicação” (Jablonka, 2020, p. 211), percorrer os diferentes focos narrativos dos documentos, decidir o “contexto de pertinência delimitado pela questão” (Jablonka, 2020, p. 215). É claro que toda essa orquestração é feita também pelo autor, mas a ausência de sua voz em meio aos trechos e a escolha pela parataxe são um convite à liberdade e à participação ativa do leitor. São textos que não desejam imitar o real, inventar histórias, nem assegurar uma só verdade.

Não deixa de ser curioso que, em uma obra que abre mão da narrativa, no sentido de que não encontramos nela os encadeamentos dos acontecimentos, a preparação para as peripécias, a atuação de personagens em ação, Nuno Ramos afirme que Bracher soube mimetizar o acontecimento (Bracher, 2024a). Entendo que o romancista está sugerindo que mesmo sem a “ficção”, Bracher está recriando a Guerra, representando-a a partir de uma dimensão ainda pouco vista, apesar da extensíssima bibliografia sobre o episódio histórico. “*Guerra* não explica a guerra, ele é a guerra em primeira pessoa” – como podemos ler na quarta capa do volume –, o que significa que o artifício está menos interessado em um hiperrealismo documental do que em capturar pelo procedimento os modos como a “a vida transforma-se em linguagem” (Carmona Hurtado, 2023).

À medida que avançamos na leitura, vamos adentrando um caleidoscópio de impressões que nos remetem a problemas crônicos do país. Os documentos expandem o tempo histórico e fazem refletir sobre o presente, borrando temporalidades e fazendo da memória matéria desafiadora para viver os tempos atuais. É possível identificar a persistência de uma visão preconceituosa contra o Nordeste – “Para eles – referindo-se aos militares – o Brasil dividia-se em duas partes: – uma, muito grande e de bons ginetes, a que davam o nome de província; a outra – Bahia – pequena, e de gente que não sabia montar a cavalo”, segundo Dionísio Cerqueira (Bracher, 2024a, p. 335); o recurso às teorias científicas para explicar o atraso – “é triste pensar que neste canto da terra americana a civilização retrogradou”, segundo o Conde d’Eu (Bracher, 2024a, p. 385); o preconceito contra indígenas – “Os índios nos divertem muito, são figuras horríveis, principalmente as mulheres”, afirma Hoffmann (Bracher, 2024a, p. 392) – e as visões estereotipadas da mulher.

Assim, os documentos evocam representações facilmente encontrados ainda hoje em nossas redes sociais. Como, por exemplo, os argumentos utilizados por José Campello (Bracher, 2024a, p. 448-449) ao reagir à ordem de um general para que as mulheres fossem retiradas do acampamento em Itaqui. Contra a medida, Campello defende que as mulheres “adoçam” a rotina dura das batalhas, já que “quando o marido está fraco, carrega-lhe a mochila [...] faz-lhe a comida e vai levá-la pressurosa, cose-lhe a roupa, ajuda-o a tratar das armas, concorre diretamente para sua limpeza e asseio, cura-lhe as feridas”. A imprescindibilidade da presença feminina está no fato de que é uma “máquina de guerra mais que passiva” e uma “poderosa barreira contra a horrorosa sodomia” (Bracher, 2024a, p. 449).

A fluidez entre temporalidades, um passado que ainda se faz presente, já está marcada pelo aparato textual que cerca a massa de documentos selecionados na montagem, como as epígrafes, as notas, os anexos, e se configura também um indício da ambiguidade sobre a classificação da obra: um romance da literatura brasileira?

A sobriedade dos títulos dos capítulos, a recuperação da ordem cronológica dos acontecimentos, a centralidade dramática de alguns episódios históricos da guerra, como a Batalha do Riachuelo, o agradecimento aos “pesquisadores e pesquisadoras brasileiros, trabalhadores e trabalhadoras de bibliotecas, livrarias, sebos, editoras de acervos brasileiros” (Bracher, 2024a, p. 533) podem fundar a dúvida sobre o limiar discursivo ao qual o livro se oferece, apesar da veemência de Bracher ao defender seu lugar dentro da literatura.

Essa mesma ambivalência é instaurada já pelas epígrafes. Ao destacar os versos do poema “Mãos dadas”, de Drummond, e trechos de “O cão sem plumas”, de João Cabral, Bracher indica uma potencial leitura para seu livro, diz também algo, embora não de maneira tão objetiva quanto o faz nas notas com as quais inicia a obra. Mais do que evocar um paideuma pessoal, as referências da epígrafe formam um tripé que sustenta uma possível organização para o arranjo feito a partir do manejo com os documentos consultados. Ao lembrar que entre “a vida presente”, de Drummond, e a espessura do real assinalada pelo poema de Cabral, existem “memórias terríveis”, evocada pelo trecho do artigo de Alberto Tassinari, também poeta, publicado na *Folha de São Paulo*, Bracher não só avisa que está

adentrando um território da história, seus materiais, as temporalidades, a memória, os documentos, mas também que sua forma de fazê-lo parte de uma tradição literária, nossa modernidade poética, que à sua maneira sempre esteve presa à vida, à “enorme realidade”, como afirma Drummond, e que isso não significa desprezar sua espessura, aquilo que nas palavras de Cabral, “incomoda de vida”.

Para Jablonka (2020, p. 225), o documento é o fundamento do raciocínio histórico, marca um limite entre a história e a literatura (Jablonka, 2020, p. 227). Mas se o documento nos textos aqui analisados constitui ao mesmo tempo “a referência verificável”, a concretude de um fato, e um teste à ampliação de sua compreensão, um convite à exploração das nuances não exploradas de suas possibilidades, inclusive da tensão entre o que foi e o que poderia ter sido, então o documento não pode funcionar (nem interessa a ela isso) como a própria garantia do texto (Jablonka, 2020, p. 227), como afirma que funciona para sua *ars historica*.

O “risco epistemológico” que todos nós corremos no presente não diz respeito a “ampliar os enunciados de verdade”, sem simplificar os modos de fazê-lo? Esses textos não seriam uma forma radical de resistirmos à falsa transparência e às facilidades de acesso ao mundo, aos modos de conhecimento oferecido pela dinâmica dos fluxos digitais hoje? Expor o documento e evocar a participação colaborativa do leitor não implica treinarmo-nos por meio do contato com as “fontes [que] constroem uma margem de certeza em torno do vazio” (Jablonka, 2020, p. 309)?

Encarar as obras e os desafios que nos apresentam é o melhor método para capturar um deslocamento da disposição discursiva da história e da literatura no presente.

Referências

BASTOS, Dau. *Luiz Costa Lima*. Uma obra em questão. Rio de Janeiro: Editora Garamond, 2010.

BRACHER, Beatriz. *Guerra I. Ofensiva paraguaia e reação aliada. Novembro de 1864 a março de 1866*. São Paulo: Editora 34, 2024a.

BRACHER, Beatriz. Beatriz Bracher monta narrativa ousada sobre a Guerra do Paraguai. [Entrevista concedida a] Naief Haddad. *Folha de São Paulo*, dezembro de 2024b. Disponível em:

<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2024/12/beatriz-bracher-monta-narrativa-ousada-sobre-guerra-do-paraguai.shtml>. Acesso em 10 fev. 2026.

BROWNELL, Pamela; HERNÁNDEZ, Paola. *Biodrama. Proyecto Archivos*: seis documentales escénicos de Vivi Tellas. 1a ed. Papeles teatrales. Serie dramaturgias. Editorial. Filosofía y Humanidades/UNC. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2017.

CARMONA HURTADO, Jordi. La literatura donde no llega la historia: Michel Foucault y la estética del documento. In: GONZÁLEZ BLANCO, Azucena (ed.). *Michel Foucault y la literatura*. Berlim: De Gruyter, 2023, p. 69-85.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. Tradução: Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. São Paulo: Editora 34, 2020.

FOSTER, Hal. *O que vem depois da farsa?*. Tradução: Célia Euvaldo com colaboração de Humberto Amaral. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

JABLONKA, Ivan. O terceiro continente. *ArtCultura*, vol. 19; número 35, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.14393/ArtC-V19n35-2017-2-01>. Acesso em: 10 fev. 2026.

JABLONKA, Ivan. *A história é uma literatura contemporânea*. Manifesto pelas Ciências Sociais. Tradução: Verónica Galíndez. Brasília: Editora da UNB, 2020.

JORGENSEN, Beth E. Framing Questions: The Role of the Editor in Elena Poniatowska's *La Noche de Tlatelolco*. *Latin American Perspectives*, vol. 18, n. 3, 1991, p. 80–90. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/2633741>. Acesso em: 13 Mar. 2025.

Le GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: Le GOFF, Jacques. *História & Memória*. Tradução: Bernardo Leitão, 7ª edição revista. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

NASH, Mark. Reality in the Age of Aesthetics. *Frieze*, abril de 2008. Disponível em: <https://www.frieze.com/article/reality-age-aesthetics>. Acesso em: 10 fev. 2026.

PONIATOWSKA, Elena. *La noche de Tlatelolco*. Testimonios de historia oral. 46ª edição. México: Ed. Era, 1988.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Tradução: Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

ZENETTI, Marie-Jeanne. Prélèvement/déplacement: le document au lieu de l'œuvre. Usages du document en littérature Production – Appropriation – Interprétation. *Littérature*, 166, (2), 2012. Disponível em: <https://shs.cairn.info/revue-litterature-2012-2?lang=fr>. Acesso 10 fev. 2026.

[Artigo recebido em 11 de fevereiro de 2026 e aceito em 23 de abril de 2026.]

DOI: 10.22456/2236-6385.153603