



Narrativa

Richard Kearney

RESUMO – Narrativa¹. As histórias, como vias de compreensão da condição humana, têm preocupado a Filosofia desde Aristóteles. O artigo, baseado em uma visão afirmativa da narratividade (Ricoeur, Rorty e MacIntyre), elabora a ideia de que a resistência à narratividade em nome de modelos redutores de cientificismo deverá ceder à compreensão de que a verdade histórica tanto é propriedade do chamado *conhecimento objetivo*, como do *conhecimento narrativo*. Num diálogo crítico entre a poética aristotélica e leituras hermenêuticas contemporâneas, discute as relações entre verdade narrativa e memória; ficção e história; catarse e testemunho; identidade narrativa e responsabilidade moral. Considerando as possibilidades de narrativa interativa e não-linear da era digital, a narrativa é considerada um convite à responsividade ética e poética.

Palavras-chave: **Narrativa. História. Ficção. Poética. Fenomenologia.**

ABSTRACT – Narrative. Stories offer us some of the richest and most enduring insights into the human condition and have preoccupied philosophy since Aristotle. This article, based on the affirmative view of narrativity advanced by theorists like Ricoeur, Rorty and MacIntyre, argues that historical truth is as much the property of *narrative knowledge* as it is of so-called *objective knowledge*. It proposes a critical dialogue between Aristotelian poetics and contemporary hermeneutic readings, discussing the relations between narrative and memory, fiction and history, catharsis and testimony, narrative identity and moral responsibility. Considering the new possibilities of interactive and non-linear narration in the digital era, narrative is seen as an open-ended invitation to ethical and poetic responsiveness.

Keywords: **Narrative. History. Fiction. Poetics. Phenomenology.**

Há três coisas importantes em relação às histórias: se contadas, elas gostam de ser ouvidas; se ouvidas, elas gostam de ser acolhidas; e, se acolhidas, elas gostam de ser contadas (Ciaran Carson).

Muito se tem falado, enquanto avançamos terceiro milênio adentro, que chegamos ao final da história. Não me refiro apenas às usuais fantasias milenaristas de apocalipse e anarquia, mas a um sentimento geral de afrouxamento e ausência de sentido. As velhas narrativas mestras – a da redenção judaico-cristã, a da libertação revolucionária ou a do progresso iluminista – para muitos não inspiram mais a imaginação e a crença ocidentais. E é nesse clima que ouvimos as conversas sobre o ‘fim da história’ (Francis Fukuyama), coincidindo com pronunciamentos sobre o ‘fim da ideologia’ (Daniel Bell) e o ‘fim da narrativa’ (Jean Baudrillard; ou, de uma perspectiva positivista, Carl Hempel).

Em contraste, quando alguém como Walter Benjamin falava em uma ameaça radical ao poder da narratividade em nossa era da informação cada vez mais intensa, ele não queria, penso eu, referir-se ao fim da narração de histórias propriamente dita. Ele apenas assinalava a derrocada iminente de certas formas de recordação que pressupunham tradições ancestrais de experiência herdada, transmitidas fluentemente de uma geração para a seguinte. Isso de fato acabou. Dificilmente poderemos negar que a noção de experiência contínua, associada à narrativa linear tradicional, tenha sido fundamentalmente desafiada pelas atuais tecnologias do computador e da internet. Nem podemos ignorar a evidência de uma sociedade onde a telecomunicação e os fluxos de dados digitais hiperavanzados tenham começado a substituir os antigos modos de expressão mnemônicos, epistolares e impressos. As noções que herdamos de um espaço e de um tempo enraizados estão sendo profundamente sacudidas pela velocidade emergente da megalópole e por um imediatismo sempre em expansão – fazendo surgir aquilo que muitos veem como um mundo cada vez mais desterritorializado².

Nada disso pode ser negado. Mas podemos, acredito, questionar o veredito de alguns de que tenhamos chegado, por conta disso tudo, ao fim da linha das histórias. A narrativa não vai acabar, pois sempre haverá alguém para dizer *conta-me uma história*, e alguém que responderá *era uma vez...* É claro que as velhas histórias estão dando lugar a novas, com múltiplos enredos, múltiplas vozes e em contextos multimidiáticos. E essas novas histórias frequentemente são, como sabemos, truncadas ou paródicas, a ponto de serem muitas vezes chamadas de micronarrativas ou de pós-narrativas. Algumas são até mesmo contadas de trás para a frente, como *A Flecha do Tempo* (*Time's Arrow*), de Martin Amis; ou recontadas em diversas linhas narrativas simultâneas, como o filme digital *Timecode*, de Mike Figgis, onde quatro tomadas simultâneas em longa-metragem ocupam a tela do início ao fim, permitindo que múltiplas narrativas se inter cruzem e sobreponham. Mas tais experimentos narrativos inovadores estão *ainda* ligados à narrativa familiar ampliada, assim como filhos pródigos ligam-se aos antepassados (*mythos-mimesis*) com quem mantêm algumas linhas de comunicação abertas, ainda que tênues.

Assim, quando um grupo de *nouveaux-romanciers* começou a declarar nos anos 1960 e 1970 que “a narrativa [story], como tal, devia ser superada”, penso que eles se referiam a uma noção muito específica do velho romance realista clássico. Basta lermos sua moratória sobre a narrativa para vermos quão restrita era a visão de narrativa que eles atacavam:

Todos os elementos técnicos da narrativa... a adoção incondicional do desenvolvimento cronológico, enredos lineares, um diagrama regular de emoções... tudo isso buscando impor a imagem de um universo estável, coerente, contínuo, unívoco e inteiramente decifrável (Robbe-Grillet apud Nash, p. 203, 1990)³.

Combinado. Mas não precisávamos daqueles letrados parisienses para ficar sabendo disso. O dublinense James Joyce já nos dissera a mesma coisa décadas antes, quando revolucionou todo o processo de contar histórias com seus novos e ousados experimentos em narração ficcional. O simples fato de que as formas narrativas sofrem mudanças de uma época para a outra não significa que elas desapareçam. Elas apenas mudam de *nome e endereço*. De fato, poderíamos até mesmo dizer que a urgência de certos obituaristas literários em declarar o fim da narrativa é, ironicamente, um sinal contínuo da *necessidade* de algum fechamento narrativo (aquilo que Frank Kermode chama de *o sentido de um final*). Então, quando alguém como Alain Robbe-Grillet afirma que “[...] os romances com personagens pertencem decididamente ao passado”, é mais provável que os seus romances é que acabem pertencendo ao passado. Da mesma forma, quando Roland Barthes anuncia que *na narrativa ninguém fala*, ele próprio nega sua afirmação – em uma típica contradição performática – ao inventar uma narrativa sobre o fim da narrativa assinando seu próprio nome autoral, ou seja, o de um narrador, nessa história.

Não estou querendo ser jocoso, apenas lançar a aposta de que a narração de histórias sobreviverá às suspeitas lançadas sobre ela tanto por anti-humanistas apocalípticos como por positivistas como Carl Hempel ou pelos estruturalistas da escola dos *Annales*, que acreditavam que as ciências históricas deveriam se livrar de todas as funções narrativas em deferência às normas e aos códigos objetivos. A persistente resistência à narratividade em nome de modelos redutores de cientificismo irá, estou convencido, logo ceder à compreensão de que a verdade histórica tanto é propriedade do *conhecimento narrativo* como do chamado *conhecimento objetivo*. Há mais, na ciência da história, do que jamais sonharam os métodos empírico-métricos e baseados na lógica estrutural.

Em termos de controvérsias recentes, eu pessoalmente endosso a visão afirmativa da narratividade desenvolvida por teóricos como Ricoeur, Taylor, Rorty, MacIntyre ou Nussbaum. Ou mesmo por autores mais populares como Christopher Vogler, autor de *The Writer's Journey* [A Jornada do Escritor], que argumenta que o advento da cibercultura deveria ser visto não como uma ameaça à narração de histórias, mas como um catalisador de novas possibili-

dades de narrativa interativa e não-linear. O fato é que não importa o quanto as tecnologias transformem nossos modos de contar histórias, as pessoas irão sempre apreciar entrar no transe da narrativa e deixar-se conduzir através de um conto por um mestre tecelão de histórias⁴.

Assim, eu gostaria de afirmar aqui a irreprimível arte das histórias. Proponho fazê-lo sob quatro subtítulos esquemáticos, cada um derivado da mais antiga tentativa da filosofia ocidental de formular um modelo para a narrativa, ou seja, a poética aristotélica. Os quatro subtítulos são os seguintes: enredo (*mythos*), re-criação (*mimesis*), alívio (*catharsis*), sabedoria (*phronesis*) e ética (*ethos*). Vou tomar cada um buscando recuperar e repensar essas funções duradouras da narração de histórias à luz de leituras hermenêuticas contemporâneas. Ao fazê-lo, procurarei colocar a teoria mais antiga em diálogo crítico com seus correspondentes na linha de frente contemporânea.

Um: Enredo (*Mythos*)

Toda existência humana é uma vida em busca de uma narrativa. Isto, não apenas porque ela se empenha em descobrir um padrão com o qual lidar com a experiência do caos e da confusão, mas, também, porque cada vida humana é *quase sempre* implicitamente uma história. Nossa própria finitude nos constitui enquanto seres que, em resumo, nascem no começo e morrem no final. E isso dá a nossas vidas uma estrutura temporal que busca algum tipo de significação em termos de referências ao passado (memória) e ao futuro (projeção). Assim, poderíamos dizer que nossas vidas estão constantemente interpretando a si próprias – pré-reflexivamente e pré-conscientemente – em termos de começos, meios, e fins (ainda que não necessariamente nessa ordem). Em síntese, nossa existência já segue de algum modo um enredo prévio, antes mesmo que conscientemente busquemos uma narrativa na qual reinscrever nossa vida como história de vida.

Aristóteles foi um dos primeiros filósofos a identificar esse padrão pré-narrativo, ao ponto de perceber que a existência humana é uma existência de *ação*, e que a ação é sempre conduzida tendo em vista alguma finalidade – ainda que esse final seja o seu próprio. Em outras palavras, como agentes humanos estamos sempre prefigurando o nosso mundo em termos de uma vida interativa com os outros. O trabalho do *mythos*, tal como definido na *Poética*, fornece uma gramática específica a essa vida de ação, ao transpô-la para 1) um contar; 2) uma fábula ou fantasia; e 3) uma estrutura construída. Todos os três sentidos do *mythos* trazem a função comum da narrativa enquanto *poiesis*: ou seja, um modo de *fazer* de nossas vidas histórias de vida. Este processo já está em ação em nossa existência cotidiana, mas apenas se explicita quando transposto para os gêneros poéticos da tragédia, da épica ou da comédia (os três gêneros reconhecidos por Aristóteles).

Santo Agostinho internalizava esta estrutura narrativa como sendo uma relação entre a dispersão e a integração, ocorrida no interior da própria alma. Ele chamava a primeira de *distensio animi*, atribuindo-a a nossa natureza decaída evidenciada no espalhar-se do *eu* por sobre o passado, o presente e o futuro. A segunda função, integradora, ele atribuía ao movimento contrário da psique em direção à identidade ao longo do tempo (*intentio animi*). O drama resultante entre essas duas tendências resulta em uma tensão entre discordância e concordância que torna cada vida um enredo temporal em busca de um autor final – que, para Santo Agostinho, era Deus.

Retomando essa descrição protoexistencial do enredamento e da temporalidade humana, os fenomenólogos do século XX encontraram diferentes modos de reformular esse drama narrativo. Husserl chamava-o de consciência temporal de retenção e protensão; Heidegger, o ciclo temporal de repetição (*Wiederholung*) e projeto (*Entwurf*), à luz de nosso *ser para um fim* – ou seja, nosso *ser-para-a-morte*; Gadamer o chamava de a *antecipação da completude*, que organiza minha existência como um todo; e, Ricoeur, a *síntese do heterogêneo* prefigurativa. Nossa fenomenologia contemporânea reconhece que a narratividade é o que marca, organiza e esclarece a experiência temporal; e que todo processo histórico é reconhecido como tal na medida em que pode ser recontado. Uma história é feita de eventos, e o enredo (*mythos*) é a mediação entre os eventos e a história⁵.

Mas a questão que mais precisamos ter em mente é que, desde a descoberta grega da vida humana (*bios*) como ação significativamente interpretada (*praxis*) até as mais recentes descrições da existência enquanto temporalidade narrativa, existe um perpétuo reconhecimento de que a existência seja inerentemente narrativa. A vida está prenhe de histórias. Ela é um enredo nascente em busca de uma parteira. Porque dentro de cada ser humano existem inúmeras pequenas narrativas tentando escapular. “A vida humana possui uma forma determinada [...]”, como explica Alasdair MacIntyre, “[...] a forma de um certo tipo de história. Não apenas porque os poemas e as sagas narram o que acontece aos homens e às mulheres, mas também porque em sua forma narrativa os poemas e as sagas capturam uma forma que já estava presente nas vidas que relatam” (MacIntyre, 1981, p. 117)⁶.

É por isso que a ação de toda pessoa pode ser lida como parte de uma história em desdobramento, e que cada história-de-vida clama por ser *imitada*, ou seja, transformada na história de uma vida.

Dois: Re-Criação (*Mimesis*)

A *mimesis* pode ser vista como uma redescrição imaginativa que captura aquilo que Aristóteles chamava de a *essência* (*eidos*) de nossas vidas. A *mimesis* não significa um escapismo idealista ou um realismo servil. Ela é uma trilha em direção à revelação dos *universais* inerentes à existência que compõem a

verdade humana (*Poética*, 1451)⁷. Longe de ser uma cópia passiva da realidade, a *mimesis* reencena o mundo real da ação ao ampliar seus traços essenciais (1448a). Ela refaz o mundo, por assim dizer, à luz de suas verdades potenciais.

A coisa mais importante em nossas descrições da temporalidade do *mythos* é um latente entretecer do passado, do presente e do futuro (ainda que não necessariamente nessa ordem). O que distingue a ação humana do mero movimento físico, descobrimos, é que ela é sempre uma *synthesis* dinâmica, de sedimentação residual e com objetivos orientados para o futuro. Cada ação volta-se a um resultado que informa e motiva o impulso para agir do agente. É isso o que Dilthey e os pensadores hermenêuticos tinham em mente quando diziam que *a vida interpreta a si própria (das Leben legt sich selber aus)*. E é por conta dessa diretividade, consciente ou inconsciente, que nossas vidas podem ser descritas como um fluxo de eventos combinados para formar uma ação que é ao mesmo tempo *cumulativa e orientada* – duas características cruciais de qualquer narrativa⁸. Mas, enquanto a existência pode assim ser considerada como pré-narrativa, ela não será plenamente narrativa até sua recriação em termos de um recontar verbal formal. Ou seja, até que o pré-enredo tácito de nossa existência temporalizante-sintetizante seja colocado estruturalmente em um enredo. Até que o *mythos* implícito torne-se *poiesis* explícita. O duplo movimento da narrativa propriamente dita envolve um segundo padrão de nossa experiência já padronizada (simbolicamente mediada).

Provavelmente é a isso que Aristóteles se referia quando dizia que a narração poética é a *imitação de uma ação (mimesis praxeos)*. E penso que poderíamos também fazer uma leitura liberal de sua afirmação de que a intuição poética surge em um ponto da narrativa em que o protagonista *reconhece novamente (anagnorisis)* a direção inerente de sua existência – chame-a de destino, fado, sorte, ou de “a divindade que dá forma a nossos fins” (*Hamlet*). *Mimesis* é *invenção* no sentido original do termo: *invenire* significa tanto descobrir *como* criar, ou seja, revelar aquilo que já estava ali à luz do que ainda não é (mas é potencialmente). É o poder, em resumo, de recriar mundos atuais na forma de mundos possíveis.

Este poder de recriação mimética mantém uma conexão entre ficção e vida, ao mesmo tempo em que reconhece a diferença entre elas. A vida pode ser adequadamente compreendida apenas ao ser recontada mimeticamente através das histórias. Mas o ato de *mimesis* que nos permite passar da vida para a história-de-vida introduz uma lacuna (ainda que mínima) entre a vida e seu recontar. A vida é vivida, como nos lembra Ricoeur, enquanto as histórias são contadas. E, em certo sentido, a vida não contada talvez seja menos rica do que uma vida contada⁹. Por quê? Porque a vida recontada abre perspectivas inacessíveis à percepção ordinária. Ela marca uma extrapolação poética dos mundos possíveis que suplementam e remodelam nossas relações referenciais com o mundo-da-vida existente antes do recontar. Nossa exposição às novas possibilidades de ser reconfigura nosso estar-no-mundo cotidiano. De modo que quando retornamos do mundo narrado para o mundo real, nossa sensibi-

lidade é enriquecida e amplificada em importantes aspectos. Nesse sentido, podemos dizer que a *mimesis* envolve tanto o livre jogo da ficção como uma responsabilidade em relação à vida real. Ela não nos obriga a escolher, como diria Yeats, entre *a perfeição da vida e a da obra*.

Isso me traz, por fim, ao que Ricoeur chama de o círculo da tripla *mimesis*: 1) a *pre-figuração* de nosso mundo vivido, à medida que este busca ser narrado; 2) a *configuração* do texto no ato da narração; e 3) a refiguração de nossa existência, quando retornamos do texto narrativo para a ação. Esta orientação do texto narrativo de volta à vida do autor e adiante em direção à vida do leitor questiona a máxima estruturalista segundo a qual o texto não se refere a nada além de si mesmo. O que não significa negar que a vida seja linguisticamente mediada; equivale apenas a dizer que tal mediação aponta sempre para além de si própria e não se reduz a um jogo de significantes autorreferentes (aquilo que Jameson chamou de *a prisão da linguagem*). É por essa razão que insistimos em que o ato de *mimesis* envolve um movimento circular da ação ao texto e de volta à ação – passando da experiência pré-figurada para o recontar narrativo e de volta a um mundo da vida refigurado¹⁰. Em suma, a vida está sempre *a caminho* da narrativa, mas não chega lá até que alguém escute e conte essa vida como uma história. É por isso que a prefiguração latente da existência cotidiana reivindica uma configuração mais formal (*mythos-mimesis*) por meio de textos narrativos.

À luz das reflexões acima, prefiro traduzir *mimesis*, juntamente com Ricoeur e MacIntyre, como uma forma criativa de recontar, evitando assim as conotações de representação servil erradamente associadas ao tradicional termo *imitação*. A chave da *mimesis* reside em um certo espaço vazio demarcando a fronteira entre o mundo narrado e o mundo vivido, aberto pelo fato de que toda narrativa é contada de um determinado ponto de vista e seguindo um determinado estilo e gênero. Isso fica especialmente evidente no caso da ficção, onde a narrativa toma a forma de épico, drama, romance, novela, ou, mais recentemente, de formas eletrônicas ou digitais como o filme, o vídeo e os hipertextos interativos¹¹.

Em todas essas formas, a lacuna separando a vida real da simulação de verossimilhança é relativamente inconfundível. Alguns, é claro, defendem que exista uma conexão *causal* direta entre a violência midiática e a escalada da violência nas ruas, mas acredito que a maioria das pessoas reconheçam quando estão passando do real ao imaginário e vice-versa – sem a necessidade de fórmulas como *era uma vez* para sinalizar a transição. Tais coisas ficam implícitas. As regras da licença poética são em geral entendidas pelas pessoas sentadas na sala escura de um cinema ou teatro, abrindo as páginas de um romance ou ouvindo alguém em uma mesa de bar começar a contar uma história dizendo *Eu não sou de contar mentira...* (coisa que na Irlanda significa justamente o oposto). A ideia central, como disse um juiz no tribunal de Nova York que julgou o *Ulysses*, de Joyce, é que *ninguém foi jamais estuprado por um livro*. Sugerir o contrário seria não apenas subestimar a inteligência das pessoas

comuns, como também insultar grosseiramente aqueles que experimentam a violência *real* no mundo real. As pessoas simplesmente sabem, e tem sabido desde que o primeiro homem das cavernas no paleolítico disse *Vou te contar uma história...*, que existe uma diferença entre vida vivida e vida recontada. E a primeira civilização que erodir essa diferença, ou nossa consciência dela, estará em sérios apuros. A questão da *mimesis* torna-se bem mais controvertida, por certo, no caso das narrativas *históricas*. Mas, também aí o hiato entre o relato histórico do passado (*historia rerum gestarum*) e o passado histórico em si (*res gestae*) tem sido quase sempre reconhecido. Ainda que o passado possa apenas ser reconstruído pela imaginação narrativa, a distância entre realidade e representação aqui é de uma natureza qualitativamente diferente daquela que opera na ficção. Na narrativa histórica, não usufruímos da mesma licença poética ou *suspensão voluntária de descrença* (como diria Coleridge) que opera na ficção. As narrativas históricas não conseguiriam funcionar como *História*¹² se não envolvessem algumas reivindicações básicas à *veracidade*. No mínimo, há uma pretensão a que o passado esteja sendo contado como de fato foi; se os historiadores devem ser levados a sério, seus relatos devem ser verossímeis. Em outras palavras, as narrativas históricas, ao contrário das ficcionais, afirmam que seus relatos *se referem* a coisas que efetivamente aconteceram – independentemente do quão variáveis e discutíveis possam ser as interpretações do que aconteceu. A referência pode ser múltipla, dividida ou truncada, mas ainda assim mantém uma crença nos eventos reais (*genomena*) recontados pelo historiador. Por isso é tão importante, por exemplo, reconhecer uma diferença em nossas atitudes quando lemos o relato histórico de Michelet sobre Napoleão e o relato ficcional em *Guerra e Paz* de Tolstói (apesar de ambos envolverem uma certa mistura de História e Ficção, o primeiro o faz como uma *história imaginativa* e o segundo o faz enquanto *romance histórico*). Ou, para citar um exemplo mais gráfico, é vital percebermos a distinção entre a reportagem jornalística sobre a menina vietcong coberta em napalm e o conto da pequena sereia coberta de escamas. Uma vez que uma história seja contada como História, ela assume uma relação com o passado muito diferente da assumida pela Ficção.

A História e a Ficção, em suma, referem-se ambas à ação humana, mas cada uma o faz com base em reivindicações referenciais distintas. Onde a Ficção desvela mundos possíveis de ação, a História, *grosso modo*, busca seguir os critérios de evidência comuns ao corpo geral da ciência. Ricoeur descreve assim as diferentes reivindicações à verdade envolvidas na História e na Ficção:

No sentido convencional associado ao termo “verdade” pela familiaridade com o contexto da ciência, apenas o conhecimento histórico poderia reivindicar à sua relação referencial um estatuto de “verdade”. Mas o próprio significado dessa reivindicação ao estatuto de verdade é ele próprio medido pelos limites da rede que rege as descrições convencionais do mundo. É por isto que as narrativas ficcionais podem afirmar uma relação referencial de outro tipo,

apropriado à referência cindida do discurso poético. Esta pretensão referencial não é mais que a pretensão de redescrever a realidade de acordo com as estruturas simbólicas da ficção (Ricoeur, 1983, p. 11)¹³.

Isto não significa, é claro, negar que, uma vez que a História seja narrada, ela já assuma certas técnicas de *contar* e *recontar* que fazem dela mais do que uma reportagem de fatos empíricos. Mesmo a presunção de que o passado possa ser contado *tal como* verdadeiramente aconteceu ainda contém a lacuna da figura de linguagem *tal como*. A narrativa histórica nunca é literal (com o perdão dos positivistas e fundamentalistas). Ela é sempre, pelo menos em parte, figurativa, na medida em que envolve um narrar a partir de determinada seleção, sequência, colocação em enredo e perspectiva. Mas ela tenta ser *verdadeira* [truthful]. Se assim não fosse, não haveria um modo de contradizermos as distorções históricas dos negacionistas e propagandistas do Holocausto. Seríamos incapazes de respeitar nossos débitos com a memória, e em particular com as vítimas esquecidas da História. A narrativa histórica busca abordar os silêncios da História dando voz aos que foram silenciados. “O significado da existência humana”, como Ricoeur muito bem observa, “não é apenas o poder de mudar ou dominar o mundo, mas também a habilidade de ser lembrado e recuperado no discurso narrativo” (Ricoeur, 1997, p. 218)¹⁴. Mas esta controversa questão da verdade narrativa e da memória é algo que vamos revisitar adiante, na seção 4, sobre a *sabedoria narrativa* (*phronesis*).

O papel mimético da narrativa, para concluir nossa presente discussão, nunca está inteiramente ausente do *recontar histórico*, mesmo estando plenamente presente no *recontar ficcional*. Esta é a razão pela qual estou argumentando que nunca chegaremos ao final da história. Nunca deveremos chegar a um ponto, mesmo nas mais *pós* de nossas culturas pós-modernas, onde poderíamos de forma crível declarar uma moratória sobre a narração de histórias. Mesmo as paródias pós-modernas da imaginação narrativa, tais como *Se um viajante numa noite de inverno*, de Calvino, ou *Imagination Dead Imagine*, de Beckett, pressupõem o ato narrativo que estão parodiando. Pense nos títulos. Tais paródias subvertem velhos modos de contar, substituindo-os por modos alternativos. A serpente do contar histórias pode engolir seu próprio rabo, mas não se extingue totalmente.

Três: Liberação (*Catharsis*)

Quero agora examinar a proposição de que as histórias possuem um poder catártico específico. Refiro-me, primeiro, à ideia de que as histórias nos *alteram*, ao nos transportar para outros tempos e lugares, onde podemos experimentar as coisas *de outro modo*. Este é o poder de *sentir o que sentem os miseráveis*, nas palavras de Rei Lear. O poder de saber como é estar no lugar, na cabeça, na pele de outra pessoa. O poder, em síntese, da imaginação *vicária*.

Aristóteles definia a catarse como sendo uma *purgação pela piedade e pelo terror*. Vamos começar pelo terror, pelo medo (*phobos*). Aristóteles acreditava que as histórias dramatizadas podiam nos oferecer a liberdade de vislumbrar todo tipo de evento desagradável e inacreditável que, por ser narrado, perderia parte de seu poder danoso. *Objetos que nos causam dor quando os vemos em si mesmos*, ele diz, *podem causar deleite à contemplação quando reproduzidos com minuciosa fidelidade; tal como as formas das feras mais ignóbeis e as de animais mortos* (*Poética*, 1448b). Podemos, ele sugere, experimentar um certo alívio catártico diante dos trágicos sofrimentos da existência em nosso papel de espectadores (antecipando a noção kantiana de *desinteresse*). Por quê? Porque o próprio estratagema e o artifício da *mimesis* nos separam da ação que se desenrola diante de nós, permitindo-nos suficiente distância para apreender o sentido geral. Esse distanciamento ou aspecto *temeroso* da catarse vem da distância aberta entre o literal e o figurativo pela arte da *ação imitada*. Ele provoca um certo *espanto* (*phobos*) diante das obras do destino. É isso o que experimentamos em *Édipo Rei* quando ficamos sabendo do verdadeiro sentido do enigma da esfinge, ou em *Hamlet* quando percebemos a descoberta do Príncipe de que *uma divindade modela nossos finais*. É isto que Stephen Daedalus chama – em seu famoso relato da catarse aristotélica em *Retrato do Artista quando Jovem – o conhecimento da causa secreta das coisas*. O espanto catártico nos toma de assalto, nos desequilibra, nos tira o chão de baixo dos pés. Os gregos identificavam isso com o desapareço dos deuses do Olimpo, nos capacitando a ver através das coisas, por mais perturbadoras ou terríveis, em direção a seu sentido interior ou final.

Mas isso é só metade da história. Ao mesmo tempo em que é preciso distância, é preciso também que estejamos suficientemente *envolvidos* na ação para que ela tenha importância para nós. A catarse, como foi notado, nos purga pela *piedade* assim como pelo medo. Por *piedade* (*eleos*) os gregos entendiam a habilidade de sofrer com os outros (*sym-pathein*). A ação narrada de um drama, por exemplo, nos solicita um tipo de simpatia mais extensivo e ressonante do que aquele que experimentamos na vida cotidiana. E o faz não somente porque goza da licença poética de suspender nossos reflexos normais de proteção (que nos guardam da dor), mas também porque amplifica o leque daqueles por quem poderíamos sentir empatia – para além da família, dos amigos e familiares, abrangendo estrangeiros de todo tipo. Se lemos *Édipo Rei*, experimentamos o que significa ser um grego que mata seu pai e casa com sua mãe. Se lemos *Ana Karenina*, experimentamos o destino trágico de uma mulher apaixonada na Rússia do século XIX. Se lemos *O Vermelho e o Negro*, revivemos a vida de um jovem errático e voluntarioso na França napoleônica. E se lemos *O Jaguar*, de Ted Hughes, podemos até mesmo nos colocar na pele de um animal *não-racional*. O que é impossível na realidade torna-se possível na ficção.

Esse poder de empatia com seres vivos que não nós mesmos – quanto mais estranhos, melhor – é um teste supremo não só de nossa imaginação poética, mas também de nossa sensibilidade ética. E é nesse sentido que podemos chegar

a dizer que os genocídios e as atrocidades pressupõem *um fracasso radical da imaginação narrativa*. Jonathan Swift acreditava nisso, por exemplo, quando escreveu *Uma Proposta Modesta*, buscando assegurar uma compreensão do período da Grande Fome irlandesa a seus leitores ingleses. E um dos personagens de J. M. Coetzee, Elizabeth Costello, aplica argumentos semelhantes ao Holocausto:

O horror particular dos campos, o horror que nos convence de que o que aconteceu ali foi um crime contra a humanidade, não é o fato de que, apesar de terem uma humanidade compartilhada com suas vítimas, os assassinos as tratassem como vermes. Isso é muito abstrato. O horror é que os assassinos recusavam-se a pensar em si próprios como se pudessem estar no lugar das vítimas. Eles diziam: “são *eles* que aí vão passando nessas carroças barulhentas”. Eles não diziam “Como seria se fosse eu que estivesse numa carroça dessas?” Eles diziam: “Devem ser os mortos que estão sendo queimados hoje, empsteando o ar e caindo em cinzas nos meus repolhos”. Eles não diziam: “Eu estou sendo queimado, eu estou caindo em cinzas” (Coetzee, 1999, p. 34).

Em outras palavras, conclui Elizabeth Costello,

[...] eles fecharam seus corações. O coração é o lugar de uma faculdade, a simpatia, que nos permite às vezes compartilhar o ser de um outro... Há pessoas que têm a capacidade de imaginar-se como outra pessoa, há pessoas que não têm essa capacidade, e há pessoas que têm a capacidade mas escolhem não exercitá-la... não há limite para a extensão à qual podemos nos colocar em pensamento no interior de outro ser. Não há limites para a imaginação simpática (Coetzee, 1999, p. 35)¹⁵.

Se possuímos compaixão narrativa – nos deixando ver o mundo do ponto de vista do outro – somos incapazes de matar. Se não a possuímos, somos incapazes de amar.

Podemos dizer, assim, que a catarse permite uma singular combinação de medo e piedade pela qual experimentamos o sofrimento de outros seres *tal como* se os fôssemos. E é precisamente este jogo de diferença e identidade – experimentar a si próprio como outro e o outro como a si próprio – que provoca uma reversão de nossa atitude natural diante das coisas e nos abre novas maneiras de ver e ser.

Um exemplo especialmente comovente de narrador catártico é Helen Bamber, e uma razão fundamental para isso é o fato de ela ser uma ouvinte excepcional. A habilidade de Bamber de receber histórias reprimidas e devolvê-las aos próprios narradores – e a outros ouvintes e leitores – possui extraordinários resultados curativos. [Em passagem anterior do livro], já citei seu trabalho como testemunha das narrativas [do campo de concentração] de Belsen, onde ela trabalhou como terapeuta e conselheira após a libertação. Mas o trabalho de Bamber também se estendeu à Anistia Internacional e seus múltiplos registros de testemunhos de vítimas de tortura ao redor do mundo.

Um caso particularmente poderoso, relatado em *The Good Listener* [A Boa Ouvinte] (Bamber, 1998), é o de Bill Beaushire, uma vítima *desaparecida* do golpe chileno contra Allende, que sofreu o tratamento mais aterrador, incluindo eletrochoques e repetidos enforcamentos, antes de ser finalmente executado. A história de Beaushire transmitida por Bamber “era descrição, mas era também uma forma de pagar tributo à memória”, um reconhecimento da necessidade de ter sua história “[...] conectada ao mundo daqueles que não haviam sido torturados”. O dossiê Beaushire serviria, graças ao seu testemunho, como um indispensável testamento para o destino de um indivíduo que de outro modo teria sido esquecido, “[...] contado nas muitas vozes daqueles que o viram depois que ‘desaparecera’” (Bamber, 1998, p. 228). Como um dos sobreviventes do terror chileno observou, “você nunca abre mão de seus mortos... temos que *reconhecer* a verdade, assim como tomar conhecimento dela” (Bamber, 1998, p. não informada). Este duplo dever de admissão e cognição é a tarefa irremissível da rememoração narrativa.

Um exemplo final de testemunho catártico que eu gostaria de citar aqui é o de um sobrevivente do massacre armênio. Em uma noite no verão de 1915, uma jovem mãe armênia escondeu seu bebê em um arbusto de amoras no vilarejo de Kharpert, nas montanhas da Turquia oriental. A criança, que sobreviveu à subsequente chacina da população do vilarejo pelas tropas turcas, era Michael Hagopian, que oitenta anos mais tarde completou um filme documentário chamado *Voices from the Lake* [Vozes do Lago]. A matança de um milhão e meio de armênios é chamada de *o genocídio silencioso*, já que foi sempre negada pelo governo turco. Hagopian passou anos fazendo pesquisas para o filme, viajando muitas vezes para colher testemunhos em primeira-mão e costurando os eventos que ocorreram naquele ano fatídico. Uma das mais importantes evidências foi uma série de fotografias tiradas por um diplomata americano que servia na Turquia naquela época, e que ele enterrou ao partir do país, com medo de que elas lhe fossem confiscadas. Muitos anos mais tarde, ele retornou e recuperou as fotos, que estavam desbotadas e puídas, mas ainda eram provas das alegações de que mais de 10 mil corpos haviam sido depositados num lago a oeste de Kharpert. Esta recuperação de *imitações de uma ação* enterradas serviu como confirmação do relato de genocídio de Hagopian, comprovando o ditado de que “você pode matar um povo, mas não pode silenciar suas vozes” (Montreal... 22 abr. 2000, p. 10). Ao permitir que essas vozes suprimidas falassem afinal, após mais de 80 anos de silêncio, Hagopian permite um certo retrabalhar da memória, ainda que de modo algum uma cura. E isto é crucial para a obra da catarse: trata-se de reconhecer verdades dolorosas – através da lacuna da imitação narrativa – mais do que uma poção mágica que miraculosamente as resolve. A catarse é uma questão de reconhecimento, não de remediação¹⁶.

O que as histórias de pessoas como Beaushire e Hagopian demonstram é que os testemunhos podem servir à imaginação empática de forma tão poderosa quando a ficção. Quer se trate de História ou de Ficção, a *mimesis* imita

a ação de tal modo que possamos re-presentar coisas ausentes ou esquecidas. E essa função narrativa de tornar presentes coisas ausentes pode servir a um propósito terapêutico.

Quatro: Sabedoria (*Phronesis*)

E assim retornamos à controvertida questão: o que podemos *conhecer* sobre o mundo a partir das histórias? Existe uma verdade própria da ficção? E, se existe, em que ela difere da verdade histórica, entendida como eventos retrabalhados por determinadas estruturas narrativas, mas mantendo uma pretensão referencial em relação ao modo como as coisas efetivamente aconteceram? Presumindo que haja mesmo uma diferença entre as duas, como venho argumentando, poderíamos então nos perguntar sobre como isso se liga ao curioso fato de que a palavra *história*, em inglês como em muitas outras línguas (por exemplo, *Geschichte*, *historia*, *histoire*), signifique *tanto* os eventos *quanto* os relatos que narramos a partir desses eventos. Esse é um fato insuficientemente assinalado pela definição canônica de *histoire* no *Dictionnaire Universel* como sendo ao mesmo tempo *a narração de coisas como aconteceram e um relato fabuloso porém plausível inventado por um autor*¹⁷.

Minha visão básica é a de que qualquer que seja o modo como as narrativas históricas e as ficcionais se relacionem entre si, *existe* um tipo de compreensão específica da narratividade em geral, que corresponde aproximadamente ao que Aristóteles chamava de *phronesis* – ou seja, uma forma de sabedoria prática capaz de respeitar a singularidade das situações, assim como a nascente universalidade dos valores voltados às ações humanas. Esse tipo particular de compreensão *fronética* resulta de uma certa *superposição* entre história e História. Ele reconhece que existe sempre uma certa ficcionalidade em nossa representação da História, *como se* tivéssemos mesmo estado lá no passado para experienciá-lo (quando na verdade não estávamos). E, na mesma linha, ele reconhece um certo caráter histórico às narrativas ficcionais – por exemplo, o fato de que a maioria das histórias sejam recontadas no pretérito, e descrevam personagens e eventos como se fossem *reais*. Como coloca Aristóteles, para que a narrativa funcione, o que parece impossível precisa ser tornado verossímil (*Poética*, 1460a, p. 26-27). Talvez seja essa a razão pela qual mesmo os mais inumanos monstros das narrativas de ficção científica precisem guardar alguma semelhança com seres historicamente verossímeis para que sejam reconhecíveis ou interessantes aos nossos olhos. Já foi observado que os extraterrestres na série *Alien* possuem órgãos, bocas e caudas, e que mesmo o computador AI em *2001: Uma Odisséia no Espaço* possui um nome humano, *Hal*, e fala com voz humana. A questão da credibilidade literária é absolutamente crucial para que a narrativa opere; pois o narrador cria um “mundo secundário”, no qual, assim que entramos, fazemos de conta que o narrado é “verdadeiro”, enquanto estiver

de acordo com as leis daquele mundo. “Você acredita, enquanto está, por assim dizer, ali dentro. No momento em que emergir a descrença, o encanto será quebrado; a mágica, ou, melhor dizendo, a arte, fracassou” (Tolkien, 1968, p. 60).

É este curioso tramado de funções narrativas que permite a) que a ficção retrate as *verdades essenciais* da vida de que fala Aristóteles, e b) que a História retrate um sentido verossímil de particularidade. Mas, mesmo confirmando este entrelaçamento de Ficção e História no arco da narrativa, eu insistiria igualmente em identificar suas diferentes localizações neste arco – por exemplo, a primeira claramente gravita em direção ao polo do *imaginário*; a segunda, em direção ao *real*. Indo além, eu insistiria ainda em que a grande maioria dos leitores, incluindo as crianças, sabem como traçar essa distinção primordial¹⁸. A história do Rei Sapo apenas é possível, como nos lembra Tolkien, porque sabemos que sapos não são homens e que princesas não se casam com eles no mundo real da história!

Sobram advogados do diabo, é claro, quando se trata da verdade narrativa. Permitam-me ensaiar brevemente as ideias de alguns deles, para esclarecer minha própria posição. Já citei anteriormente [em capítulos prévios do livro] certos construtivistas, como Schafer na psicoterapia ou Hayden White na história, que assumem uma posição de relativismo pragmático. Nesse contexto, as narrativas são consideradas puras funções linguísticas desprovidas de referência a qualquer verdade além delas mesmas. Elas envolvem um jogo de significados autorreferentes, unidos em uma rede intratextual¹⁹. Assumindo uma posição de ironia pós-moderna, White admite que esta visão tende a diluir

[...] toda crença em ações políticas positivas. Em sua apreensão da insensatez e do absurdo da condição humana, ela tende a engendrar a crença na “loucura” da própria civilização e a inspirar um desdém superior por aqueles que buscam apreender a natureza da realidade social, quer na ciência ou na arte (White, 1973, p. 42).

White argumenta basicamente que, porque toda narrativa histórica é inevitavelmente mediada por processos linguísticos de colocação em enredo, explicações e ideologia, somos de algum modo obrigados a abraçar um “irreduzível relativismo do conhecimento”. E traçando a evolução da filosofia da história relativista-idealista – desde Hegel, passando por Nietzsche, Croce, Gentile e além –, White conclui que a historiografia culmina hoje em uma versão sofisticada da “condição irônica”. O melhor que podemos fazer é trocar a verdade histórica por uma “efetividade” pragmática. Um relato histórico está correto se *funciona* (White, 1973, p. 42)²⁰.

Em resposta a esse indeterminismo radical, eu diria que o conjunto de evidências verificáveis pertinentes a um evento histórico determina profundamente o resultado de nossa interpretação. “A realidade precisa transparecer”, como insiste S. Friedlander em *Probing the Limits of Representation* [Investigando os Limites da Representação] mesmo que indiretamente. E, em resposta ao apelo

apologista de White para que uma “nova voz” seja testemunha dos crimes do passado, Friedlander responde corretamente que “[...] a realidade e o significado das [...] catástrofes é que geram a busca por uma nova voz, e não o uso de uma voz específica o que constrói o significado desses eventos” (Friedlander, 1992, p. 7 e 10)²¹. Em síntese, podemos prontamente aceitar que a narrativa seja um processo *fazedor* do mundo assim como um processo revelador do mundo – cujos resultados nunca alcançam a exatidão de um algoritmo ou silogismo – sem ainda assim sucumbirmos ao relativismo linguístico. O fato de reconhecermos a função narrativa do *tal como se* nos relatos ficcionais, e do *tal como* nos relatos históricos, não significa que devêssemos abandonar todas as pretensões referenciais à realidade.

Considerando tudo isso, eu sugeriria que as narrativas históricas fossem sujeitas *tanto* aos critérios externos de evidência *quanto* aos critérios internos de adequação linguística ou genérica (por exemplo, não se pode retratar Auschwitz em um comercial turístico sobre a Polônia rural). Pois, se não for alcançado um equilíbrio, será difícil evitar os extremos do positivismo ou do relativismo, sendo que ambos ameaçam a legitimidade do testemunho narrativo. Mais do que isso, insisto em que aos critérios epistemológicos para avaliarmos relatos históricos rivais – relatos mais aproximados do que exatos – seja preciso acrescentar critérios éticos, ou seja, que busquem a justiça, mais que a verdade. Precisamos recorrer a tantos critérios sólidos quanto possível – linguísticos, científicos, morais – se queremos ser capazes de dizer que um relato histórico é mais *real* ou *verdadeiro* do que outro, que uma revisão particular da História seja mais legítima do que outra. E deveríamos ser capazes de dizer isso.

A posição da extrema ironia pós-moderna é parodiada pelo romancista Julian Barnes em *Uma História do Mundo em 10 Capítulos e Meio*. As citações abaixo exemplificam seu sutil raciocínio sardônico: “A História não é o que aconteceu”, ele escreve.

A História é apenas o que os historiadores nos contam. Havia um padrão, um plano, um movimento, uma expansão, a marcha da democracia; uma tapeçaria, um fluxo de eventos, uma narrativa complexa, conectada, explicável. Uma boa história puxa outra. Primeiro, eram reis e arcebispos que contavam com alguma manipulaçãozinha divina nos bastidores, depois era a marcha das ideias e os movimentos de massa, depois pequenos eventos localizados que significavam algo maior, mas o tempo todo eram conexões, progresso, sentido, isto levou àquilo, isto aconteceu por causa daquilo. E nós, os leitores da História, nós revistamos o padrão em busca de conclusões animadoras para o caminho que nos espera adiante. E nos agarramos à História como a uma série de pinturas de salão, assuntos de conversação cujos participantes podemos facilmente reimaginar como que se tivessem voltado à vida, quando o tempo todo se trata mais de uma colagem multimídia (Barnes, 1989, p. 240).

Barnes conclui seu *argumentum ad absurdum* com esta nota desanimadora:

A História do mundo? Apenas vozes ecoando na escuridão, imagens que queimam durante alguns séculos e se extinguem; histórias, velhas histórias que às vezes parecem se superpor; estranhas ligações, conexões impertinentes... Pensamos saber quem somos, apesar de nem mesmo saber por que estamos aqui, ou por quanto tempo seremos forçados a permanecer. E enquanto nos lamuriamos e contorcemos em protegida incerteza, fabulamos. Inventamos uma história para encobrir os fatos que não conhecemos ou que não conseguimos aceitar; mantemos alguns poucos fatos verdadeiros e tecemos uma nova história em torno deles. Nosso pânico e nossa dor são em parte aliviados pelo bálsamo da fabulação; a isso chamamos de História (Barnes, 1989, p. 240).

Mas fabulações não são tudo. Não quando se trata da história de vidas individuais, nem quando se trata de eventos coletivos. Ficaríamos contentes em aceitar, por exemplo, que o relato dos horrores de Auschwitz ou Srebrenik seja mero exercício de fabulação? Certamente que não. E é por isto que venho argumentando aqui que admitir que não conseguimos narrar o passado com *absoluta certeza* não significa endossar uma total arbitrariedade da narrativa. A tendência de escavarmos um golfo intransponível entre as crônicas empíricas e as histórias fantásticas é um erro, penso; pois ao fazê-lo perdemos qualquer possibilidade de atravessar de um lado a outro. Esse erro, curiosamente, é compartilhado por relativistas e positivistas (ainda que por razões opostas): os relativistas alegam que os únicos critérios para interpretar o passado histórico são retóricos; enquanto os positivistas dizem que qualquer implicação narrativa na prática do relato histórico é uma distorção dos *fatos*. Ambas as posições, no entanto, negam os laços entre a narrativa e a vida real, e ambas são, acredito, insustentáveis.

É curiosamente revelador que esses dois argumentos tenham sido usados pelos negacionistas na controvérsia sobre os campos de concentração. Enquanto alguns dos que negavam o Holocausto defendiam que a história das câmaras de gás era apenas *uma narrativa entre outras*, encampada como História Oficial pelos aliados, outros, incluindo David Irving e Maurice Faurisson, baseiam sua negação na convicção de que não haveria suficientes *fatos objetivos* para prová-la. Estes não veem a si mesmos como relativistas irracionais – como acusam Deborah Lipstadt e outros – mas justamente o contrário: veem-se como racionalistas incondicionais levados a refutar a história do Holocausto como um *mito* sem fundamentação factual!²². Longe de rejeitarem a ciência, estes revisionistas afirmam que o problema das evidências do Holocausto é não serem suficientemente científicas! Tais evidências não podem, eles insistem, ser inequivocamente verificadas como história empírica.

Para contrabalançar efetivamente o negacionismo, acredito que o Holocausto precise ser narrado tanto enquanto História como enquanto história. Os apelos dogmáticos aos *fatos puros* não são suficientes quando se trata de testemunho histórico, quer tais apelos partam de positivistas ou de revisionistas. A melhor forma de respeitar a memória histórica contra o revisionismo é, repito, combinar as mais efetivas formas de testemunho narrativo com as mais

objetivas formas de evidência empírica, arquivística, forense. Pois a verdade não é prerrogativa única das chamadas ciências exatas. Existe também uma verdade, com sua respectiva forma de compreensão, que poderíamos com propriedade chamar de *narrativa*. Precisamos de ambas.

Toda essa questão da verdade testemunhal foi dramaticamente realçada pelos recentes tribunais sobre a controvérsia do Holocausto. Acredito que o juiz Charles Gray estava absolutamente correto, por exemplo, ao dizer, em seu julgamento no Superior Tribunal em Londres (em abril de 2000), que David Irving não era um “historiador”, mas alguém que “distorcia e representava erroneamente” as evidências históricas, buscando “obliterar da memória as profundezas a que chegou a humanidade”. Irving e seus aliados revisionistas procuravam de fato “passar uma pá de cal sobre o crime mais odioso da história humana”. E deve ser possível atestá-lo sem reservas. Mas não apelando unicamente a algum critério científico absoluto do que seja um *fato*. Não é porque a história seja informada em maior ou menor grau pela narrativa que ela está condenada à inverdade. Por essa razão é que endosso plenamente a visão do historiador francês Pierre Vidal-Naquet, quando ele diz que nós podemos reconhecer que a história é invariavelmente mediada pela narrativa e *ao mesmo tempo* afirmar a existência de algo irreduzível que ainda, querendo ou não, podemos “chamar de realidade”. Sem algum apelo referencial à ‘realidade’, ainda que indireto, parece que não teríamos qualquer justificativa para diferenciar a história da ficção (citações a partir de Friedlander, 1992, p. 20). Como escreve Julian Barnes, em resposta a sua própria paródia do relativismo histórico, citada acima,

Todos sabemos que a verdade objetiva é inalcançável... mas ainda assim precisamos acreditar que a verdade objetiva seja alcançável; ou precisamos acreditar que ela seja 99 por cento alcançável; ou, se isso não for possível, precisamos então acreditar que 43 por cento de verdade objetiva seja melhor do que 41 por cento. Precisamos disso porque do contrário estaremos perdidos, caindo em uma relatividade glamorosa, valorizando tanto a versão de um mentiroso tanto quanto a de outro, lavando as mãos diante do quebra-cabeças, admitindo que o vencedor tem direito não apenas ao espólio como também à verdade (Barnes, 1989, p. 244).

Permitam-me concluir dizendo que o que a narrativa promete àqueles de nós preocupados com a verdade histórica é uma forma de entendimento nem absoluta nem relativa, mas sim intermediária. É o que Aristóteles chamava de *phronesis*, em contraste com a mera crônica dos fatos ou com a abstração pura da *theoria* científica. Ela é mais próxima da arte do que da ciência; ou, se preferirem, das ciências humanas do que das exatas²³. Como a régua do arquiteto, ela é aproximativa, mas comprometida com a experiência vivida. Ela é, talvez, aquilo que Shakespeare sugeria, em *Conto de Inverno*, quando falava de *uma arte tão legítima como comer*. A questão não é negar o papel da narração de histórias na História, mas sim reconhecer que sua função ali é diferente de sua

função na ficção. Deixo a última palavra no assunto com Primo Levi, que fala por aqueles proibidos de contar sua história:

A necessidade de contar nossa história “ao resto”, de fazer “o resto” participar dela, assumiu para nós, antes e depois da libertação, o caráter de um impulso imediato e violento, a ponto de competir com nossas outras necessidades elementares (Levi, 1993, p. 9).

Em casos como esse, contar histórias é de fato uma arte tão legítima, e tão vital, quanto comer.

Cinco: Ética (*Ethos*)

Vou concluir com algumas reflexões sobre o papel ético de contar histórias. A questão mais básica a recuperar aqui é, creio, a de que as histórias tornam possível a partilha ética de um mundo comum com os outros, na medida em que elas são invariavelmente uma forma de *discurso*. Todo ato de contar histórias envolve alguém (um narrador) contando algo (uma história) a alguém (um ouvinte) sobre algo (um mundo real ou imaginário).

Diferentes abordagens à narrativa enfatizam um ou outro desses papéis, às vezes de forma exclusiva. Idealistas românticos e existencialistas muitas vezes supervalorizam o papel intencional do *contador*; estruturalistas, o trabalho linguístico da *história* em si; pós-estruturalistas, o papel receptivo do *leitor*; e materialistas e realistas, o papel referencial do *mundo*. A abordagem mais ponderada, eu argumentaria, é a da hermenêutica crítica que coloca todas as quatro coordenadas do processo narrativo em equilíbrio.

Isto nos permite reconhecer não apenas o trabalho altamente complexo do jogo textual, mas também o *mundo da ação* referencial do qual o texto deriva e ao qual retorna em última instância. O reconhecimento de um caminho de mão dupla entre ação e texto nos encoraja a reconhecer o papel indispensável da *agência* humana. Tal papel é múltiplo, já que se relaciona com o agente enquanto autor, ator e leitor. De modo que quando nos engajamos em uma história estamos simultaneamente conscientes de um narrador (contando a história), de um personagem narrador (atuando na história) e de um intérprete narrativo (recebendo a história e relacionando-a com um mundo vivo de ação e sofrimento).

Sem este jogo interativo de agência creio que não mais possuiríamos aquele sentido de *identidade* narrativa que nos proporciona uma experiência particular de *eu* indispensável a qualquer tipo de responsabilidade moral²⁴. Todo agente moral precisa, afinal, ter algum sentido de autoidentidade que perdure ao longo do tempo de uma vida de passado, presente e futuro – assim como ao longo de uma história comunal de predecessores, contemporâneos e sucessores – para que seja capaz de fazer e de manter promessas. Este sentido de si, que MacIntyre chama de *a unidade narrativa de uma vida*, deriva em

última análise da questão: Quem é você? Em outras palavras, nossa vida torna-se uma resposta à questão *quem?* – em geral dirigida a nós por outra pessoa – à medida que contamos nossa história-de-vida a nós mesmos e aos outros. Este relato fornece a cada um de nós o sentido de ser um *sujeito* capaz de agir e de comprometer-se com os outros.

Agora, é essa própria reivindicação à identidade narrativa que é desafiada pela superenfaturação da indeterminabilidade e do anonimato textual. Mas o que está em jogo não é pouco. Com o proposto apagamento do *sujeito que experimenta e age*, a própria ideia de agir para mudar o mundo é colocada em risco²⁵. E a velha questão *o que fazer?* permanece sem resposta. Contra esse cenário de paralisia política, relembro que a narração de histórias é intrinsecamente interativa; e que os pronunciamentos apocalípticos sugerindo que estejamos assistindo ao *fim da narrativa* não consideram as plenas consequências do que propõem.

Um modelo de identidade narrativa pode, sugiro, responder às suspeitas anti-humanistas em relação à subjetividade e, ao mesmo tempo, preservar uma noção significativa de sujeito ético-político. A melhor resposta a essa crise do *eu* não é, creio, reviver alguma noção fundamentalista da pessoa como substância, *cogito* ou ego. Não é prudente negar a legitimidade de muitas das críticas pós-modernas ao sujeito essencialista. Seria mais apropriado, sugiro, buscar um modelo filosófico de narrativa que apoie um modelo alternativo de autoidentidade. Ou seja, a identidade narrativa de uma pessoa, pressuposta pela designação de um nome próprio, e sustentada pela convicção de que é o mesmo sujeito que perdura através de suas diferentes ações e palavras, entre o nascimento e a morte. A história contada por um *eu* sobre si próprio relata a ação do *quem* em questão: e a identidade desse *quem* é narrativa. É isto o que Ricoeur chama de um *ipse-self* de processo e promessa, em contraste com um *idem-self*, que responde apenas à questão *o quê?*²⁶ Em suma, eu apostaria que não importa o quanto nosso mundo se torne ciber, digital ou galáctico, sempre haverá *eus* humanos a recitar e receber histórias. E estes *eus* narrativos serão sempre capazes de ação eticamente responsável.

O argumento mais convincente que encontrei até hoje contra o caráter ético das narrativas é a afirmação de Lawrence Langer de que muitas testemunhas do Holocausto eram *eus* divididos ou diminuídos, imunes aos critérios morais de *ação e avaliação*. Seu raciocínio, que já mencionamos anteriormente [nos capítulos anteriores do livro] é o de que o testemunho desses sobreviventes muitas vezes indicava identidades estilhaçadas “[...] tentando elaborar suas memórias da necessidade de agir e da simultânea inabilidade de fazê-lo, que continuam a assombrá-los até hoje” (Langer, 1991, p. 183). E porque essa necessidade de agir partia de um agente “[...] que nunca tinha o controle das consequências, o drama resultante resiste a todos os esforços interpretativos baseados em expectativas morais tradicionais.” Somos deixados, ele sintetiza, “[...] com uma série de histórias pessoais sem julgamento nem avaliação” (Langer, 1991, p. 183)²⁷. Mas o problema da refuta de Langer a uma função

moral nas memórias narrativas do Holocausto é que ele se arrisca, mesmo sem querer, a condenar os sobreviventes à condição de um *eu* permanentemente *desintegrado*, o que é justamente o que, segundo seu próprio relato, o que os nazistas tentaram conseguir. Ele assim desestabiliza seu próprio argumento, me parece, quando admite que o “eu diminuído” das testemunhas seja um sintoma das “[...] consequências psicológicas da estratégia nazista de fragmentar a identidade aliando-a a desunidade em vez de à comunidade” (Langer, 1991, p. 182)²⁸. Insistir em ver as testemunhas do Holocausto sob uma luz amoral pode, assim, paradoxalmente, fazer o trabalho dos nazistas no lugar deles. Deste modo, enquanto Langer nos lembra devidamente dos limites e das dificuldades da narração, especialmente no contexto do Holocausto, ele não refuta a legitimidade ética de se continuar a contar a história apesar de tudo. Nem, suspeito, ele desejaria fazê-lo.

Contar histórias é, certamente, algo de que participamos (como atores), assim como algo que fazemos (como agentes). Estamos sujeitos à narrativa assim como somos sujeitos da narrativa. Somos feitos pelas histórias antes mesmo de conseguirmos criar nossas próprias histórias. É isso que faz da existência humana um tecido costurado por histórias ouvidas e contadas. Como narradores e seguidores de histórias, nascemos no contexto de uma certa historicidade intersubjetiva, que herdamos juntamente com nossa linguagem, ancestralidade e nosso código genético. “Pertencemos à História antes de contar ou escrever histórias. A historicidade própria do contar histórias e da escrita da História é abarcada pela realidade da História” (Ricoeur, 1983, p. 14)²⁹. Além disso, é em razão de nosso pertencimento à História enquanto narradores e seguidores de histórias que as histórias nos *interessam*. A História é sempre contada com determinados *interesses* em mente, como observa Habermas, sendo o primeiro deles o *interesse* na comunicação. Esse interesse é essencialmente ético, no sentido de que o que consideramos *comunicável e memorável* é também o que consideramos *valioso*. Aquilo que tem mais valor para ser guardado na memória são “[...] precisamente aqueles valores que regiam as ações individuais, a vida das instituições, e as lutas sociais do passado” (Ricoeur, 1983, p. 15). Foi tendo em mente esse tipo de interesse, na empatia intersubjetiva, que Richard Rorty recentemente defendeu uma sociedade inspirada pela imaginação narrativa em vez de por sermões doutrinários ou tratados abstratos.

Em um mundo moral baseado naquilo que Kundera chama de “a sabedoria do romance”, comparações e julgamentos morais seriam feitos com a ajuda de nomes próprios mais do que de termos gerais ou de princípios gerais. Uma sociedade que buscasse seu vocabulário moral nos romances em vez de em tratados onto-teológicos ou onto-morais iria [...] se perguntar o que podemos fazer para nos darmos bem uns com os outros, como podemos arranjar as coisas para que nos sintamos confortáveis uns com os outros, como as instituições poderiam ser transformadas para que o direito de cada um a ser compreendido tivesse uma melhor chance de ser atendido (Rorty, 1991a, p. 118)³⁰.

Certamente. Rorty chega a sugerir que as narrativas não apenas ajudem a humanizar aliens, estrangeiros e bodes-expiatórios – como fez Harriet Beecher Stowe em *A Cabana do Pai Tomás*, por exemplo, em relação aos preconceitos dos brancos contra os negros – mas também para tornar cada um de nós um *agente do amor*, sensível aos detalhes particulares da dor e da humilhação dos outros (Rorty, 1991b).

Contar histórias, podemos então concluir, nunca é uma ação neutra. Toda narrativa traz em si alguma carga avaliativa em relação aos eventos narrados e aos atores apresentados na narração. Afinal, como poderíamos apreciar o trágico conto de *Otelo* se não estivéssemos convencidos de que Iago era desonesto e Desdêmona inocente? Como poderíamos realmente apreciar a batalha entre Luke Skywalker e Darth Vader se não víssemos no primeiro um agente da justiça e no segundo uma força destrutiva? Faria algum sentido dizer que *Anne Frank* é uma história antissemita? Ou que *Oliver Twist* é uma apologia ao capitalismo do século XIX? O fato de que as respostas são óbvias é uma indicação de que cada narrativa traz em si seu próprio peso com relação ao valor moral de seus personagens, e dramatiza a relação moral entre certas ações e suas consequências (era a isto que Aristóteles se referia quando falava na relação colocada em enredo entre personagem, virtude e fortuna na *Poética* 1448a-1450b). Não há ação narrada que não envolva alguma resposta de aprovação ou desaprovação relativa a alguma escala de bondade ou justiça – apesar de caber sempre a nós, leitores, escolher por nós mesmos entre as diferentes opções de valor propostas pela narrativa. A própria noção de compaixão e medo catárticos, ligada a desgraças imerecidas, por exemplo, entraria em colapso se nossas respostas estéticas fossem totalmente divorciadas de qualquer empatia ou antipatia dirigida à qualidade ética de um personagem³¹.

Longe de ser eticamente neutra, cada história busca nos persuadir, de um jeito ou de outro, sobre o caráter avaliativo de seus atores e de suas ações. Quer abracemos ou não estas situações retóricas e morais, não podemos fingir que elas não estejam presentes no efeito do texto sobre nós. As histórias alteram nossas vidas quando retornamos do texto para a ação. Cada história possui uma carga. E se é verdade dizer que nenhuma história é boa ou ruim, e que o pensamento é que faz dela uma coisa ou outra, isso só vale até certo ponto. Certamente empregamos nossos próprios pressupostos éticos a cada vez que respondemos a uma história, mas sempre temos algo a que responder. A história não se confina apenas à mente de seu autor (a falácia romântica da primazia das intenções originais do autor). Nem ela é confinada à mente de seu leitor. Nem tampouco às ações narradas de seus atores. A história existe no jogo interativo entre todos eles. Cada história é um jogo em que entram pelo menos três pessoas (autor/ator/destinatário) e cujo resultado nunca é definitivo. Por esta razão a narrativa é um convite em aberto à responsividade ética e poética. O contar histórias nos convida a nos tornarmos não apenas agentes de nossas vidas, mas também narradores e leitores. [...] Sempre haverá alguém para dizer

conta-me uma história, e alguém para responder. Se não fosse assim, não mais seríamos plenamente humanos.

Recebido em março de 2012 e aprovado em junho de 2012.

Notas

- 1 Tradução de *Narrative Matters*, capítulo final do livro *On Stories*. London & New York: Routledge, 2002.
- 2 Ver Fredric Jameson, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism* [Pós-modernismo: a Lógica Cultural do Capitalismo Tardio], London, Verso, 1991 e Paul Virilio, *Open Sky*, London, Verso, 1997.
- 3 A. Robbe-Grillet, *Snapshots and Towards a New Novel*.
- 4 C.Vogler, *The Writer's Journey: Mythic Structures for Writers* [A Jornada do Herói: Estruturas Míticas para Escritores], 2. ed., Studio City, CA, Michael Wiese Publications, 1998. Bruno Bettelheim adota um ponto de vista semelhante em seu relato psicanalítico do narrar histórias, *The Uses of Enchantment* [A Psicanálise dos Contos-de-Fadas], London, Penguin, 1978; assim como faz Joseph Campbell desde a perspectiva da mitologia comparada e da psicologia profunda, em *The Hero with a Thousand Faces* [O Herói de Mil Faces], New York, Balantine Books, 1966.
- 5 Ver, de Paul Ricoeur, *On Interpretation*, em *The Continental Philosophy Reader* (Org. Richard Kearney e Mara Rainwater, London, Routledge, 1996, p. 139). Ver também “*Can fictional narratives be true?*”, de Paul Ricoeur, onde ele expande sua análise da imaginação produtiva em Kant. A principal crítica de Ricoeur a Kant, que endosso, é que ao confinar as funções narrativas de síntese e esquematismo ao sentido interior da imaginação, ele ignora a dimensão essencialmente *intersubjetiva* da narrativa. Ver minha análise da controvertida leitura da imaginação kantiana feita por Heidegger, em *The Wake of Imagination* (London; New York, Routledge, 1988). Sobre esse tema, ver também E. Husserl: *On the Phenomenology of the Consciousness of Internal Time* [Lições sobre a fenomenologia da consciência do tempo interno] (Dordrecht, Kluwer, 1990); M. Heidegger: *Kant and the Problem of Metaphysics* [Kant e o Problema da Metafísica] (Bloomington, Indiana University Press, 1962); H. G. Gadamer: *Truth and Method* [Verdade e Método] (New York, Continuum, 1975); David Carr: *Time, Narrative and History* (Bloomington, Indiana University Press, 1986).
- 6 Devo registrar meu débito aos esclarecedores comentários de C. Guignon, *Narrative Explanation in Psychotherapy* (*American Behavioral Scientist*, jan. 1998 v. 41, n. 4, p. 569). Uma observação semelhante é feita por Charles Taylor, para quem “dar sentido a nós mesmos é apreender nossa vida em termos de uma narrativa”, pois para termos um sentido de quem somos agora “[...] precisamos ter uma noção de como nos tornamos e para onde estamos indo” (*Sources of the Self: the Making of Modern Identity*, Harvard University Press, 1989, p. 47). Taylor, concordando com pensadores como Ricoeur e MacIntyre, vê a noção de identidade moral como sendo intimamente ligada à da identidade narrativa. Na busca de algum sentido para nossas vidas, consideradas como um todo, queremos que o futuro torne o passado “[...] parte de uma

história-de-vida com algum sentido ou propósito, que o tome como uma unidade significativa” (p. 51). No entanto, é justamente a essa busca por unidade e identidade narrativas que Lawrence Langer se opõe de forma tão veemente em *Holocaust Testimonies* (New Haven, Yale University Press, 1991), referindo-se à Shoah como sendo uma ferida provocada em um passado ausente e inacessível que nenhum grau de rememoração narrativa poderá jamais curar ou redimir no presente, “O material bruto das narrativas orais do holocausto, em conteúdo e forma de apresentação, resiste ao impulso organizador da teoria moral e da arte” (p. 204).

- 7 Nota Editorial: O Autor não inseriu, neste texto, nenhuma referência formal à obra Poética, de Aristóteles, então adicionamos na lista de referências uma edição da Poética, em língua inglesa, que deve contribuir para a riqueza bibliográfica do presente artigo (Aristotle. *Poetics*. Harmondsworth: Penguin, 1996).
- 8 Ver Guignon: *Narrative Explanation in Psychotherapy* (1998), e também P. Ricoeur: *Life in Quest of a Narrative*, em *On Paul Ricoeur: narrative and interpretation* (Org. David Wood).
- 9 Ver Ricoeur: “Entre o viver e o relatar, abre-se uma brecha – por menor que seja. A vida é vivida, a história é recontada” (*The Continental Philosophy Reader*, Org. Kearney e Rainwater, p. 141). Ver também *Life in quest of a narrative* (1991, p. 31): “Se é verdade que a ficção só se completa na vida e que a vida só pode ser entendida através das histórias que contamos sobre ela, então uma vida examinada, no sentido da palavra que tomamos emprestado a Sócrates, é uma vida recontada”.
- 10 A vida recontada tem dimensões tanto poéticas quanto éticas, tanto a liberdade da imaginação quanto a responsabilidade pelo real. Mas essa complementaridade entre poética e ética narrativas não é uma questão de identidade; é ao preservar a diferença entre elas que a poética e a ética melhor servem aos seus mútuos interesses. Enquanto uma poética da narrativa nos relembra que o real é uma reconstrução, uma ética da narrativa nos relembra que ele é também um dado. Mas uma poética da mimese também pode servir a uma ética do real ao recuperar a referência de toda narrativa a (1) o mundo da vida do autor que ela originalmente prefigura, antes de configurá-lo como um enredo textual, e (2) o mundo da vida do leitor que ela refigura, à medida que retorna do texto ao mundo da ação. Isto comprova o extremismo da máxima de Roland Barthes segundo a qual *le fait n'a jamais q'une existence linguistique*.
- 11 Ver o trabalho pioneiro de Glorianna Davenport e outros colaboradores em pesquisas sobre formas futuras de narrativa e linhas do tempo para o público em geral no Media Lab, MIT, Cambridge, Massachusetts. Em especial, G. Davenport *Your own Virtual Storyworld*, *Scientific American*, nov. 2000, p.79-82; G. Davenport, B. Barry et al., *Synergistic Storyscapes and Constructionist Cinematic Sharing*, *IBM Systems Journal*, v. 39, n. 3-4, 2000, p. 456-469; Davenport and M. Murtaugh, *Automatic Storyteller Systems and the Shifting Sands of Story*, *IBM Systems Journal*, 1997.
- 12 Nota de Tradução: Quando a distinção entre *story* e *history* precisa ser destacada, optou-se pelo uso da maiúscula (*História*) para traduzir a segunda, mesmo sabendo que não é uma solução ideal, e considerando que o uso da distinção *estória/história* também tem seus problemas.
- 13 Ricoeur acrescenta este intrigante problema: “A questão, assim, é se, em outro sentido das palavras verdadeiro e verdade, a história e a ficção podem ser entendidas como sendo igualmente ‘verdadeiras’, ainda que de formas tão diferentes como

suas reivindicações à referencialidade são em si diferentes”. Ver a esse respeito os fascinantes artigos de D. McCloskey, B. Jackson, J. Bernstein, R. Harré e G. Myers na seção intitulada *Narrative and Fact* em *Narrative in Culture: the Uses of Storytelling in the Sciences, Philosophy and Literature*, C. Nash (Org.) (London; New York, Routledge, 1990). Para abordar adequadamente o papel tão negligenciado da narrativa na ciência, seria necessário um outro livro dedicado unicamente ao tema. Mas não subestimo sua crucial importância.

14 Ver a entrevista com Paul Ricoeur, *The Creativity of Language*, em meu *States of Mind: Dialogues with Contemporary Thinkers* (Edinburgh: Edinburgh University Press e New York: New York University Press, 1997, p. 218). Ver também Ricoeur, *Can Fictional Narratives be True?*, onde ele fornece um sumário muito útil da tensão entre as reivindicações *referenciais* e *ficcionais* da narrativa, p. 5-6: “Um reconhecimento pleno da dimensão referencial das narrativas ficcionais ficará mais plausível se o componente ficcional da historiografia também tiver sido previamente reconhecido. [...] Isso não é estranho à tendência geral à ‘reconstrução imaginativa’ na historiografia. Esta expressão tem origem em Collingwood, apesar de que ele insistisse na tarefa da ‘reencenação’ no conhecimento histórico. Assim, enquanto toda a escola neo-kantiana de filosofia da história, como apresentada por exemplo por Raymond Aron em *The German Critical Philosophy of History*, tende a aumentar a distância entre o que de fato aconteceu e aquilo que conhecemos historicamente, é principalmente por meio de um tipo de transferência das teorias narrativas da crítica literária para a história entendida como artefato literário que a historiografia começou a ser reavaliada a partir de categorias que poderíamos chamar de semióticas, simbólicas ou poéticas. Neste sentido, a influência de *The Anatomy of Criticism* [Anatomia da Crítica], de Northrop Frye e de *A Grammar of Motives* [Gramática dos Motivos], de Kenneth Burke, tem sido absolutamente decisiva, especialmente quando tomadas em conjunto com obras como a crítica das artes visuais feita por Gombrich em *Art and Illusion* [Arte e Ilusão] e da grande *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature* [Mimesis: A Representação da Realidade na Literatura Ocidental], de Eric Auerbach. Destes trabalhos emergiu um conceito geral da representação ‘ficcional’ da ‘realidade’, cujo âmbito é suficientemente largo para ser aplicado à escrita da história assim como da ficção. Hayden White chama [...] de Poética os procedimentos explanatórios que a história tem em comum com outras expressões literárias narrativas. [...] O historiador, de acordo com esse ponto de vista, não meramente conta uma história. Ele transforma um conjunto inteiro de eventos, considerados como um todo completo, em uma história”. Ricoeur propõe a seguinte resposta ao enigma do duplo papel da narrativa como a) invenção ficcional e b) representação da realidade: “Por mais fictício que o texto histórico possa ser, ele reivindica ser uma representação da realidade. E sua forma de fazer essa reivindicação é apoiar-se nos procedimentos de verificação próprios à história enquanto ciência. Em outras palavras, a história é tanto um artefato literário quanto uma representação da realidade. Ela é um artefato literário na medida em que, como todos os textos literários, tende a assumir o estatuto de um sistema de símbolos contido em si mesmo. Ela é uma representação da realidade na medida em que se assume que o mundo a que ela se refere – o ‘mundo da obra’ – corresponde a ocorrências factuais no mundo ‘real’” (p. 7).

15 Julian Barnes expõe uma ideia semelhante: “Você não consegue amar alguém sem ter simpatia imaginativa, sem começar a ver o mundo de outro ponto de vista. Você

não consegue ser um bom amante, um bom artista, um bom político, sem esta capacidade (você até pode conseguir enganar bem, mas não é disso que estou falando). Mostre-me os tiranos que foram bons amantes” (1989, p. 241).

- 16 Este apelo a reconhecer e lembrar através da narração é, claro, igualmente central em toda a tradição bíblica, sintetizada na convocação “Relembre!” (*Zakhor!*). Ela é invocada em incontáveis versos das Escrituras, incluindo *Eclesiastes* 44:9-13: “Vamos agora entoar louvações aos homens ilustres, nossos ancestrais através das gerações. Alguns deixaram seu nome atrás de si, para que outros lhes declarem elogios. De outros, porém, não há lembrança; pereceram como se não tivessem existido. Foi como se nunca tivessem nascido, tanto eles como seus filhos”. A religião cristã, mais especificamente, baseia-se explicitamente no testemunho narrativo. Ver Lucas 1:1-4: “Já que muitos se dedicaram a narrar os eventos que se passaram entre nós, assim como aqueles que os viram com seus próprios olhos desde o início [...] também eu decidi, depois de investigar tudo novamente e com exatidão, escrevê-los em sequência ordenada para que você, excelentíssimo Teófilo, possa perceber a certeza dos ensinamentos que alcançou”.
- 17 Outras definições formativas do maravilhosamente ambíguo termo francês *histoire* incluem as seguintes: (a) ‘C’est une narration continuée de choses vraies, grandes et publiques, écrites avec esprit, avec éloquence et avec jugement pour l’instruction des particuliers et des Princes et pour le bien de la société civile. La vérité et l’exactitude son l’âme de l’histoire’ (*Dictionnaire français*, P. Richelet, 1680); (b) ‘Narration des actions et des choses dignes de mémoire’ (*Dictionnaire de L’Académie Française*, 1694); (c) ‘Recherche, connaissance, reconstruction du passé de l’humanité sous son aspect général ou sous des aspects particuliers, selon le lieu, l’époque, le point de vue choisi... Evolution de l’humanité à travers son passé, son présent, son avenir... Evolution concernant une personne ou une chose (*Trésor de langue française*), ‘Histoire... contiens depuis la latinité (*historia*) l’idée de “récit” fondé sur l’établissement de faits observés (etymologiquement “vus”) ou inventés’. Para uma fascinante discussão destas e outras definições e descrições da dualidade da história, ver *Face à l’histoire*, Petit Journal du Centre Beaubourg, Paris, 1997. Para uma interessante análise do papel da memória na história, ver Jacques Le Goff, *History and Memory* [História e Memória], New York, Columbia University Press, 1992.
- 18 Paul Ricoeur argumenta que uma poética da imaginação histórica requer uma ‘hermenêutica da historicidade’ especial, para avaliar os atributos referenciais respectivos às narrativas ficcionais e históricas, à luz de uma ‘forma de vida’ ontológica específica que abranja nosso uso da linguagem narrativa; ver *Can Fictional Narratives be True?*, p. 11-17; ver também *Time and Narrative* [Tempo e Narrativa], v. 3, especialmente o capítulo sobre o entrelaçamento de ficção e história; ver ainda os diálogos críticos entre Ricoeur, David Carr e Charles Taylor sobre esse tema – *Discussion: Ricoeur on Narrative* –, em *On Paul Ricoeur: Narrative and Interpretation*, D. Wood (Org.), London, Routledge, 1991, p. 160-187). David Carr desenvolve esses argumentos em seu livro muito útil e perspicaz *Time, Narrative and History* (1986) especialmente em p. 110-122.
- 19 Ver a revisão crítica que C. Guignon faz dessa posição extrema em *Narrative Explanation in Psychotherapy* (1998), p.562-661.
- 20 Ver também a posição mais moderada de White – mas ainda, em última análise, relativista-construtivista –, em *Historical Emplotment and the Problem of Truth*, em

S. Friedlander (Org.), *Probing the Limits of Representation: Nazism and the 'Final Solution'*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1992, p. 37-53. Para uma versão eticamente mais persuasiva da abordagem pragmática à verdade histórica, ver Richard Rorty, *Truth without Correspondence to Reality, Philosophy and Social Hope* (London, Penguin, 1999).

- 21 Também registro meu débito à discussão deste tema em dois outros artigos desse mesmo volume, a saber, Perry Anderson, *On Emplotment*, p. 54-65; e Amos Funkenstein, *History, Counter-history, and Narrative*, p. 66-81. Ver em particular os pertinentes comentários de Funkenstein (p. 79): “O que torna uma história mais real do que a outra?... o que distingue uma revisão legítima de uma confabulação revisionista?... Nenhum empreendimento historiográfico pode ter a presunção de ‘representar’ a realidade – se entendermos por representação um sistema de correspondência entre as coisas e seus signos. Toda narrativa é, a seu modo, um exercício de ‘criação de mundo’. Mas ele não é arbitrário. Se a narrativa é verdadeira, a realidade, qualquer que seja sua definição, deve transparecer... A aproximação à realidade não pode ser medida nem provada por um algoritmo à prova d’água. Ela precisa ser decidida caso a caso, sem critérios universais. Tudo o que existe em uma narrativa – conteúdo factual, forma, imagens, linguagem – pode servir como indicador”.
- 22 Deborah Lipstadt, *Canaries in the Mine: holocaust denial and the limited power of reason* em *Denying the Holocaust: the Growing Assault on Truth and Memory*. New York: Free Press, 1993.
- 23 Ver P. Ricoeur, *Life in Quest of a Narrative*, p. 22-23. Ver também meus estudos relacionados ao tema, *The Narrative Imagination* em *Poetics of Modernity: Toward a Hermeneutic Imagination*, Atlantic Heights, NJ, Humanities Press, e *Narrative Imagination – The Ethical Challenge* em *Poetics of Imagining – Modern to Postmodern*, Edinburgh: Edinburgh University Press; New York: Fordham Press, 1998, p. 241-257.
- 24 Ver Michael Bell, *How primordial is narrative?* Em C. Nash, *Narrative in Culture* (1990, p. 197): “A narrativa pode dar corpo a uma forma de vida, e assim objetificá-la ou reivindicá-la, mas não consegue por si só criá-la ou induzir a sua aceitação. Em termos fundamentais, ela precisa apelar ao consentimento do leitor enquanto dado existencial. Em suma, portanto, o sentido da narrativa existe na tensão dialética entre seu mundo e o mundo do leitor”. Ver também Ricoeur, *Can Fictional Narratives Be True?*, (1983, p.13): “A narração de histórias exhibe sua habilidade imaginativa ao nível da experiência humana, que já é ‘comunalizada’. Enredos, personagens, elementos temáticos etc., são formas de uma vida que é de fato uma vida comum. Neste sentido, as autobiografias, memórias e confissões são apenas subitens de um arco narrativo que em seu todo descreve e redescreve a ação humana em termos de interações”.
- 25 Ver Christopher Nash, *Slaughtering the Subject: Literature’s Assault on the Subject*, em *Narrative in Culture* (1990): “Com qualquer apagamento consistente [...] de pessoas específicas como agentes de eventos e intenções específicas – ou com qualquer descrição de um assunto como sendo uma simples manifestação de forças coletivas, nem podemos esperar relatar as mundanças de modo inteligível, nem explicar a nós mesmos como nos sentimos em desacordo com alguém, e nem tampouco responsabilizar alguém por seus atos”. Em resultado disso, “[...] a interação social e a ação política tornam-se incompreensíveis”. Ver também meu ensaio *Ethics and Narrative Self* em *The Modern Subject*, D. M. Christensen e S. Meyer (Org.), Centre for the Study of European Civilisation from Universidade of Bergen, 1996, p. 48-62.

- 26 Ver P. Ricoeur, *Time and Narrative*, v. 3, Chicago: University of Chicago Press, 1988; *Oneself as Another*, Chicago: Chicago University Press, 1992. Para um lúcido comentário sobre a distinção *ipse/idem*, ver Bernard Dauenhauer, *Paul Ricoeur: The Promise and Risk of Politics*, New York; Oxford: Brown and Littlefield, 1998, p. 120-122.
- 27 Ver também as pertinentes contribuições a este debate em Jennifer Geddes (Org.): *Evil After Postmodernism: Histories, Narratives, Ethics* (London; New York: Routledge, 2001); em particular os ensaios de Berel Lang, *Evil Inside and Outside History: The Post-Holocaust vs. the Postmodern*, Roger Shattuck, *Narrating Evil*, e o meu *Others and Aliens: Between Good and Evil*.
- 28 É, porém, porque Langer enfatiza tão vigorosamente todos os obstáculos à ética normal na narrativa e nos julgamentos das testemunhas do Holocausto – repudiando as funções catárticas, compensatórias ou redentoras da narração de histórias – que seu trabalho serve como um caso-limite indispensável para minhas próprias tentativas de defender e promover a narrativa.
- 29 Ricoeur reconhece seu débito, aqui, não apenas para com análise da historicidade de Heidegger em *Ser e Tempo*, mas também para com Hans-Georg Gadamer e sua noção de *Wirkungsgeschichte*, ou *história efetiva* em *Verdade e Método*. Ver, por exemplo, a afirmação de Gadamer de que “uma hermenêutica apropriada deveria demonstrar a efetividade da história no âmbito da compreensão de si mesma” (*Truth and Method*, London, Sheed and Ward, 1973, p. 267).
- 30 Agradeço a Mark Doodley por me chamar atenção para estas citações.
- 31 P. Ricoeur, *Time and Narrative*, v. 1 (1984, p. 59). Como Ricoeur observa, a estratégia de persuasão empregada pelo narrador: “[...] tem por objetivo dar ao leitor uma visão do mundo que nunca é eticamente neutra, mas sim que implícita ou explicitamente induz a uma nova avaliação do mundo, assim como do leitor. Neste sentido, a narrativa já pertence ao campo ético, em virtude de sua reivindicação – inseparável de sua narração – à justiça ética. Ainda assim, cabe ao leitor, agora agente e iniciador da ação, escolher entre as múltiplas ações de justiça ética apresentadas pela leitura” (*Time and Narrative*, v. 3, 1988, p. 249). Mesmo quando as histórias procuram derubar o sistema herdado de estabelecimento de valores éticos, elas o fazem, quase sempre, a partir de um conjunto de avaliações opostas ou alternativas. “A poética nunca cessa de buscar apoio na ética, mesmo quando defende a suspensão de todos os julgamentos éticos ou sua inversão irônica. O próprio projeto de neutralidade ética pressupõe a qualidade ética original da ação” (*Time and Narrative*, v. 1, p. 59).

Referências

- ANDERSON, Perry. On Emplotment. In: FRIEDLANDER, Saul (Org.). **Probing the Limits of Representation: nazism and the ‘final solution’**. Cambridge: Harvard University Press, 1992. P. 54-65.
- ARISTÓTELES. **Poetics**. Harmondsworth: Penguin, 1996.
- BAMBER, Helen. **The Good Listener**. London: Weidenfeld and Nicolson, 1998.
- BARNES, Julian. **A History of the World in 10 and a Half Chapters**. Jonathan Cape: London; Alfred Knopf: New York, 1989.

- BELL, Michael. How Primordial is Narrative? In: NASH, Christopher (Org.). **Narrative in Culture: the uses of storytelling in the sciences, philosophy and literature**. London: Routledge, 1990. P. 197.
- BETTELHEIM, Bruno. **The Uses of Enchantment**. London: Penguin, 1978.
- CAMPBELL, Joseph. **The Hero with a Thousand Faces**. New York: Balantine Books, 1966.
- CARR, David. **Time, Narrative and History**. Bloomington: Indiana University Press, 1986.
- CARSON, Ciaran. **Fishing for Amber: a long story**. London; New York: Granta, 2000.
- COETZEE, John Maxwell. **The Lives of Animals**. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1999.
- DAVENPORT, Glorianna and Michael Murtaugh. Automatic Storyteller Systems and the Shifting Sands of Story. **IBM Systems Journal**, New York, v. 36, n. 3, p. 446-456, 1997.
- DAVENPORT, Glorianna. Your own Virtual Storyworld. **Scientific American**, v. 283, n. 5, p. 79-82, nov. 2000,
- DAVENPORT, Glorianna; BARRY, Barbara et al. Synergistic Storyscapes and Constructionist Cinematic Sharing. **IBM Systems Journal**, New York, v. 39, n. 3-4, p. 456-469, 2000.
- FRIEDLANDER, Saul. Introduction. In: FRIEDLANDER, Saul (Org.). **Probing the Limits of Representation: nazism and the 'final solution'**. Cambridge: Harvard University Press, 1992. P. 7-20.
- FUNKENSTEIN, Amos. History, Counter-history, and Narrative. In: FRIEDLANDER, Saul (Org.). **Probing the Limits of Representation: nazism and the 'final solution'**. Cambridge: Harvard University Press, 1992. P. 66-81.
- GADAMER, Hans-Georg. **Truth and Method**. New York: Continuum, 1975.
- GEDDES, Jennifer (Org.). **Evil After Postmodernism: histories, narratives, ethics**. London; New York: Routledge, 2001.
- GUIGNON, Charles. Narrative Explanation in Psychotherapy. **American Behavioral Scientist**, Sage Publications, London, v. 41, n. 4, p. 558-577, jan. 1998.
- HEIDEGGER, Martin. **Kant and the Problem of Metaphysics**. Bloomington: Indiana University Press, 1962.
- HUSSERL, Edmund. **On the Phenomenology of the Consciousness of Internal Time**. Dordrecht: Kluwer, 1990.
- JAMESON, Fredric. **Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism**. London: Verso, 1991.
- KEARNEY, Richard. **The Wake of Imagination**. London; New York: Routledge, 1988.
- KEARNEY, Richard. **Poetics of Modernity: toward a hermeneutic imagination**. Atlantic Heights: Humanities Press, 1995.
- KEARNEY, Richard. Ethics and Narrative Self. In: CHRISTENSEN, Otto M.; MEYER, Siri (Org.). **The Modern Subject**. Centre for the Study of European Civilization from University of Bergen: 1996. P. 48-62.
- KEARNEY, Richard. **States of Mind: dialogues with contemporary thinkers**. Edinburgh: Edinburgh University Press e New York: New York University Press, 1997.

- KEARNEY, Richard. Narrative Imagination – the ethical challenge. In: KEARNEY, Richard. **Poetics of Imagining**: modern to postmodern. Edinburgh: Edinburgh University Press; New York: Fordham Press, 1998. P. 241-257.
- KEARNEY, Richard. **On Stories**. London & New York: Routledge, 2002.
- LANGER, Lawrence. **Holocaust Testimonies**. New Haven: Yale University Press, 1991.
- LE GOFF, Jacques. **History and Memory**. New York: Columbia University Press, 1992.
- LEVI, Primo. **Survival in Auschwitz**. New York: Simon & Schuster, 1993.
- LIPSTADT, Deborah. **Denying the Holocaust**: the Growing Assault on Truth and Memory. New York: Free Press, 1993.
- MACINTYRE, Alasdair. **After Virtue**. Notre Dame, Indiana: Notre Dame University Press, 1981.
- MONTREAL Gazette. Montreal, Quebec, 22 abr. 2000. P. 10.
- NASH, Christopher (Org.). **Narrative in Culture**: the uses of storytelling in the sciences, philosophy and literature. London: Routledge, 1990.
- NASH, Christopher. Literature's Onslaught on Narrative. In: NASH, Christopher (Org.). **Narrative in Culture**: the uses of storytelling in the sciences, philosophy and literature. London: Routledge, 1990. P. 203.
- RICOEUR, Paul. Can Fictional Narratives be True? **Analecta Husserliana**, ed. A.T. Tymieniecka, Dordrecht, Reidel, v. 14, p. 5-17, 1983.
- RICOEUR, Paul. **Time and Narrative**, v. 1. Chicago: University of Chicago Press, 1984.
- RICOEUR, Paul. **Time and Narrative**, v. 3. Chicago: University of Chicago Press, 1988.
- RICOEUR, Paul; CARR, David, TAYLOR, Charles. Discussion: Ricoeur on Narrative. In: WOOD, David (Org.). **On Paul Ricoeur**: narrative and interpretation. London: Routledge, 1991. P. 160-187.
- RICOEUR, Paul. Life in Quest of a Narrative. In: WOOD, David (Org.). **On Paul Ricoeur**: narrative and interpretation. London: Routledge, 1991. P. 22-31.
- RICOEUR, Paul. **Oneself as Another**. Chicago: Chicago University Press, 1992.
- RICOEUR, Paul. On Interpretation. In: KEARNEY, Richard; RAINWATER, Mara (Org.). **The Continental Philosophy Reader**. London: Routledge, 1996. P. 139-141.
- RICOEUR, Paul. The Creativity of Language. In: KEARNEY, Richard. **States of Mind**: dialogues with contemporary thinkers. Edinburgh: Edinburgh University Press e New York: New York University Press, 1997. P. 218.
- RICOEUR, Paul; DAUENHAUER, Bernard. **The Promise and Risk of Politics**. New York; Oxford: Brown and Littlefield, 1998.
- RORTY, Richard. Philosophers, Novelists and Intercultural Companions. In: BALSLEV, Anindita Niyogi (Org.). **Cultural Otherness**. Atlanta: Scholars Press, 1991a, P. 118.
- RORTY, Richard. **Objectivity, Relativism and Truth**. Cambridge University Press, 1991b.
- RORTY, Richard. **Philosophy and Social Hope**. London: Penguin, 1999.
- TAYLOR, Charles. **Sources of the Self**: the making of modern identity. Cambridge: Harvard University Press, 1989.
- TOLKIEN, John Ronald Reuel. **The Tolkien Reader**. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1968.

VIRILIO, Paul. **Open Sky**. London: Verso, 1997.

VOGLER, Christopher. **The Writer's Journey**: mythic structures for writers, 2. ed.. Studio City, CA: Michael Wiese Publications, 1998.

WHITE, Hayden. **Metahistory**. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1973.

WHITE, Hayden. Historical Emplotment and the Problem of Truth. In: FRIEDLANDER, Saul (Org.). **Probing the Limits of Representation**: nazism and the 'final solution'. Cambridge: Harvard University Press, 1992. P. 37-53.

Richard Kearney, irlandês, é professor catedrático de Filosofia no Boston College, em Chestnut Hill, Massachusetts, Estados Unidos, autor de mais de 20 livros, e organizador de outros 14. Tem como principais interesses de pesquisa a filosofia da imaginação narrativa, a hermenêutica e a fenomenologia.
E-mail: kearneyr@bc.edu

Tradução: Gilka Girardello