

Quem tem medo da não ficção?

Ingrid Fagundez

Seria ilusório — e muito provavelmente errôneo — dizer que nunca se discutiram tanto quanto hoje os limites entre verdade e mentira, ficção e realidade, memória e invenção. Um breve olhar para a história da literatura revela que essas fronteiras *sempre* foram debatidas, analisadas, pensadas, em maior ou menor medida. O historiador grego Heródoto (484 a 430-420 AEC), chamado pelo escritor romano Cícero de “O pai da história”, foi acusado por seus pares de inventar parte dos eventos que descrevia. Muito depois, no século 16, o poeta inglês Sir Philip Sidney argumentou, em *A defesa da poesia*, pelo direito de mentir nas narrativas, à época às voltas com os relatos de aventureiros do Novo Mundo, tratados e sermões. Se as perguntas sobre a relação entre o real e o inventado nos acompanham há tanto tempo, por que às vezes se fala delas como uma novidade lamentável, que perturba o campo sagrado do romance? Por que se nega a discussão dessas mesmas fronteiras repetindo “tudo o que está escrito é ficção” ou “a realidade não importa”, como se essas afirmações fossem sossegar um questionamento milenar? Por que a definição de gêneros que buscam o convencionalizado real — e digo “convencionado” levando em consideração a impossibilidade de ter acesso direto ao real, como considerou Jacques Lacan —, a exemplo da autossociobiografia, gera tanto incômodo em parte da comunidade literária? Afinal, quem tem medo da não ficção?

Essas são questões que me acompanham desde minha entrada na literatura. Digo “entrada” porque me formei em Jornalismo e trabalhei

como repórter por alguns anos até cursar um mestrado em Biografia e Gêneros de Não Ficção na Inglaterra, onde o gênero é bem estabelecido, assim como nos Estados Unidos. A não ficção abarca todos os escritos literários que se relacionam com o real de alguma forma, pela memória e/ou pela História: biografias, autobiografias, ensaios, diários, livros de memória, livros-reportagem e obras híbridas, que misturam um ou mais dos anteriores, estas cada vez mais comuns. Minha ideia inicial, ao embarcar rumo à Universidade de East Anglia, era apreender estratégias narrativas para que pudesse aplicá-las às reportagens, porque desejava transmitir as notícias de maneira mais atraente, mais próxima do que os Novos Jornalistas como Gay Talese, Joan Didion e Tom Wolfe faziam nos Estados Unidos desde os anos 1960. Queria usar diálogos, construir cenas, transformar as fontes em personagens com corpo e não apenas vozes — entre aspas — para me acercar da vida que eu noticiava. O absurdo nacional se intensificava após o golpe que derrubou a presidente Dilma Rousseff, e as estruturas clássicas do texto jornalístico, como a pirâmide invertida (primeiro, as informações mais importantes; depois, as menos relevantes), não pareciam suficientes para contar o que acontecia. Era preciso explorar os artifícios da linguagem.

No Reino Unido, estudei o amadurecimento da biografia como gênero em terras inglesas, me familiarizei com os livros de memória, menos comuns no Brasil, e entendi a diferença entre os ensaios acadêmicos — que ainda costumamos chamar apenas de “ensaio” por aqui — e os pessoais, estes literários, criados pelo francês Michel de Montaigne no século 16. Fui apresentada aos dilemas éticos envolvidos na escrita da intimidade familiar e às possibilidades e limitações da escrita autobiográfica. Compreendi o que era a tal autoficção e como ela se diferenciava tanto do romance tradicional quanto da narrativa não ficcional ao explorar um contrato dubio, que não nos dá certeza da identidade do narrador e da sua relação com o autor: são a mesma pessoa ou não? É esta uma obra autobiográfica ou ficcional?

Voltei ao Brasil, e ao jornalismo, a tempo de participar da cobertura da primeira campanha de Jair Bolsonaro à Presidência da República. As ferramentas literárias ficaram de lado naqueles meses de *hardnews*, quando o importante era escrever e publicar as reportagens com rapidez. Tínhamos pressa de informar os leitores sobre a mais nova pesquisa de intenção de voto, sobre os pronunciamentos de cada um dos

candidatos, sobre a análise que um cientista político fizera das chances de vitória de Fernando Haddad, ainda um desconhecido de muitos brasileiros. Mas, se as lições sobre estrutura e linguagem não puderam ser aplicadas naquele período, as reflexões sobre verdade e mentira, ficção e não ficção, realidade e invenção continuaram à minha volta. Lembro que estava em casa, de folga, na quinta-feira em que Bolsonaro levou uma facada no abdômen durante um evento da campanha em Juiz de Fora, Minas Gerais. Um amigo com quem morava chegou naquela noite carregando uma expressão derrotada: “já era, agora tem uma historinha de vítima”. Era o incidente de que Bolsonaro precisava para ser visto como mártir, era o que ele queria dizer. Nas semanas seguintes, multiplicaram-se as teorias a respeito do ataque: teria o agressor sido pago por um partido político? Ou bancado pelo próprio candidato, para aumentar suas chances? Teria Adélio Bispo, identificado pela PF como o autor do crime, agido sozinho? E, claro: a facada aconteceu mesmo? Não teria sido uma encenação?

Já durante a cobertura, percebi que estava no lugar errado. Não queria mais produzir notícias, mas trabalhar a linguagem de outra maneira, experimentar formatos, criar narrativas livres das restrições do jornal. Nada de novo, esse era o meu desejo desde a infância: escrever literatura. E, afinal, foi a vontade de escrever que me conduziu à reportagem. No entanto, nunca deixei de me interessar pela tradução do real: como, mas também se é possível fazê-lo. Costumo citar em minhas aulas um trecho do ensaio “Da ciência à literatura”, de Roland Barthes, publicado em *O rumor da língua*, em que ele compara o uso e a compreensão da linguagem nas duas áreas. Enquanto, para a ciência, a linguagem seria “um instrumento que se quer tornar tão transparente, tão neutro quanto possível”, uma ferramenta a serviço de descrever a matéria científica, que existe fora da linguagem e vem antes dela, na literatura não haveria separação: “a linguagem é o ser da literatura, seu próprio mundo: toda literatura está contida no ato de escrever”. Ou seja, na literatura, não haveria, por princípio, um “fora” da linguagem: ela é a própria coisa. Se escrevo a palavra “cadeira”, trato da cadeira que passa a existir na página, não da cadeira que observei no meu quarto, por exemplo, e desejo mencionar para o leitor. Não é ela que capturo no texto, mas sua representação. O mesmo valeria para qualquer objeto ou elemento da realidade. Nesse sentido, narrar algo é sempre incorrer em uma inexatidão, e

saber disso é essencial para quem escreve: seja um romance, um livro de memórias, ou mesmo uma reportagem ou relato histórico.

Quando comecei a dar aulas na pós-graduação em Não Ficção Literária do Instituto Vera Cruz e a participar de eventos com escritores, me surpreendi com a resistência na arena literária brasileira em relação à chamada literatura de não ficção. Ouvi repetidamente comentários como: “mas é tudo ficção”, “a memória é ficção”, “sempre que se escreve, se mente”, “o autor é um mentiroso” etc. Na época, Luiz Antonio de Assis Brasil, reconhecido professor de escrita criativa da PUC do Rio Grande do Sul, foi à sede do Vera para lançar seu guia de escrita. Ao folhear *Escrever ficção* nos dias seguintes, encontrei apenas uma página e meia, das mais de 400, sobre a área que estudava e que ainda investigo. Em um trecho breve, ele escreve: “este me parece um bom momento para frisar que, em literatura (e em tudo mais), não cabem generalizações nem afirmações categóricas. Mas é inevitável: toda história que vai para o papel transforma-se de imediato em ficção, mesmo que tenha no título ‘autobiografia’ ou ‘memórias’. Como? Simples: sempre haverá alguém que seleciona o que dizer e o modo como vai dizê-lo — além de, talvez, inventar de modo descarado. E tudo isso junto só pode ter um nome: ficção”. A afirmação não está equivocada. Sim, lembrar é reconstruir. Sim, apostar numa ideia de verdade absoluta é, no mínimo, ingênuo. Mas será essa compreensão suficiente? Não é o suficiente para o jornalismo, nem nunca o foi para a História, afinal, por mais que haja uma seleção das informações, para que essas narrativas sirvam a seu propósito, é preciso que o leitor confie nelas, mesmo ciente da imprecisão inata à linguagem. Mas e para a literatura?

A popularidade das escritas do “eu”: da autossociobiografia à escrevivência

A recusa de parte dos colegas escritores e professores de discutir as fronteiras entre realidade e invenção vai de encontro ao interesse sempre presente, e talvez crescente, de alunos e leitores sobre a “verdade” por trás das histórias. Apesar do cansaço gerado pela autoficção — em um artigo de 2017, o jornal *El País* já anunciava os “sinais de fadiga” do gênero —, nas últimas duas décadas é inegável a atração pelas escritas do eu” e, com a exposição cada vez mais intensa de todos nós na inter-

net, as correlações entre os fatos da vida do autor e as tramas de suas obras. Além disso, subgêneros da literatura não ficcional conquistaram popularidade.

A escritora francesa Annie Ernaux, ganhadora do Nobel de Literatura de 2022, tornou-se uma febre no Brasil depois que a editora Fósforo começou a publicar seus livros por aqui, em 2021. Em suas narrativas, Ernaux descreve episódios de sua vida — da ascensão de classe a um aborto, além de paixões e perdas —, sempre procurando estabelecer relações com temas sociais, políticos e econômicos mais amplos. Em *Os anos*, ela reconta sua infância como filha da classe trabalhadora até a velhice como escritora — em paralelo às transformações da sociedade francesa, do pós-guerra à globalização. Nessas páginas, Ernaux diz escrever uma “autobiografia impessoal” em que “ela só vai olhar para si própria buscando encontrar o mundo, a memória e o imaginário dos dias passados no mundo, e capturar as mudanças no pensamento, nas crenças e na sensibilidade geral”. Ao resgatar e destrinchar suas lembranças, a autora não busca um prazer egocêntrico, nostálgico, mas encontrar a “memória coletiva a partir de uma memória individual, apresentar a dimensão vivida da História”. Ela se retrata como uma mulher do e em seu tempo, uma guardiã das idiossincrasias de uma época, das reverberações de acontecimentos políticos e históricos, dos modos de viver, falar e pensar de então.

Vale ressaltar que, no projeto literário de Ernaux, assim como no de Édouard Louis — outro fenômeno de vendas no Brasil — e no de Didier Eribon, também praticante do gênero, a história e a memória coletivas são tratadas a partir da experiência da margem — ou de quem um dia foi marginalizado. Tanto Ernaux quanto Louis e Eribon são filhos da classe trabalhadora francesa e subiram socialmente graças a seu trabalho intelectual. A base de que partiram bem como esse processo de “ascensão” são temas fundantes em suas narrativas, nas quais estão sempre conectando as pontas do íntimo e do social. Em *Quem matou meu pai*, Louis retrata uma relação filial difícil por conta da homofobia e autoritarismo paternos. Ele também define o pai como um homem oprimido por um Estado indiferente às necessidades dos mais pobres, como quando sofreu um acidente do qual nunca se recuperou e pelo qual não recebeu a devida assistência. Uma frase resume bem a proposta do autor de unir os âmbitos individual e coletivo: “Emmanuel Macron tira a comida da

sua boca”. Em vez de dizer que as políticas engendradas no governo de Macron prejudicaram pessoas como seu pai, ele corta os atalhos e põe o presidente e o pai no mesmo patamar.

Em entrevista para a revista literária *Quatro Cinco Um*, conduzida pelo escritor José Henrique Bortoluci, também um adepto da autossociobiografia em seu livro *O que é meu*, Eribon reforça a mesma perspectiva de Ernaux e Louis, diferenciando, no entanto, a natureza de suas obras. Eribon diz fazer sociologia — chama seu projeto de “autoanálise” — e não literatura, como seus compatriotas. Seja como for, ao criticar a psicanálise como uma prática “dessocializante” e “desistoricizante”, por atribuir os problemas dos indivíduos a eles mesmos, problemas esses que “se referem a estruturas universais do inconsciente que estão sempre ligadas à família (o pai, a mãe, a criança, Édipo, castração)”, enfatiza a importância do social e do político em seus escritos. Ele propõe, inclusive, o conceito de uma data de nascimento histórica e política como forma de devolver essa perspectiva coletiva, social, à história individual. A inspiração, explica Eribon a Bortoluci, veio após a leitura de *L’amour, la fantasia*, autobiografia de Assia Djebar publicada em 1985 e ainda sem tradução no Brasil. Ao tratar da invasão militar da Argélia pela França no começo do século 19, a autora diz que “nasceu em 1842”, não seu ano de nascimento biológico — 1936 —, mas o ano em que o vilarejo de seus ancestrais foi incendiado pelo exercício colonial francês. Teria sido ali que ela começou. Eribon conclui: “não podemos perder de vista que o que somos se inscreve em uma longa história que precede o nosso nascimento”.

Em suas obras, Ernaux, Louis e Eribon não negam a correspondência entre suas figuras de autores e seus narradores-personagem, ou seja, assumem que, naquelas páginas, tratam da própria vida. Nesse sentido, se encaixam no que o professor e ensaísta francês Philippe Lejeune batizou, em 1975, de “pacto autobiográfico”, ao escrever um ensaio sobre o conceito em livro homônimo. A ideia é simples e vem permeando, há algumas décadas e sempre com ressalvas, a definição de escritos não ficcionais, principalmente aqueles em primeira pessoa. Segundo Lejeune, o pacto, estabelecido entre escritor e leitor, seria “o engajamento” do primeiro “em contar diretamente sua vida (ou uma parte, ou um aspecto de sua vida) num espírito de verdade”. Ao apresentar o conceito aos meus alunos, gosto de ressaltar a escolha de palavras do professor: o au-

tor narra sua biografia em um “espírito de verdade” e, portanto, o leitor interpreta o texto como a “verdade do indivíduo”, diferenciando-o, assim, do romance. O pacto de Lejeune já foi bastante criticado por teóricos e escritores que o consideraram simplista ou positivista por traçar linhas muito duras e, na concepção desses críticos, arbitrárias, no terreno movediço da criação artística. Ele mesmo o reviu nos anos seguintes, mas se manteve firme quanto à concretude do compromisso que escritores estabelecem com leitores: *aqui, tento escrever sobre o que vivi, persigo a verdade dos meus dias, mesmo inexata, mesmo imprecisa*, diriam os primeiros aos segundos. O pacto, portanto, pode ser entendido como uma postura do autor diante de sua autobiografia, que o leitor reconhece e segue.

Mas a popularidade das “escritas do eu” não se limita aos escritos não ficcionais. Há também a autoficção, mencionada brevemente acima, que, por sua natureza, leva o leitor a se perguntar se os eventos descritos aconteceram com o autor ou não (o contrato dubio, como batizou o professor e crítico espanhol Manuel Alberca), e gêneros como a escrevivência, cunhada pela brasileira Conceição Evaristo, que não é nem não ficcional nem propriamente autoficcional. Na escrevivência, como esclarece Evaristo no prefácio de seu *Becos da memória*, o leitor até pode confundir a autora com a personagem Maria-Nova, protagonista do livro, mas isso não a incomoda nem agrada. Sua preocupação não é retratar uma trajetória individual, e sim contar a vivência, no caso de *Becos*, de uma menina nascida e criada numa favela prestes a ser demolida ou, em termos mais gerais, a experiência do povo negro relegado às margens num país tão desigual quanto o Brasil. Portanto, ela diz: “quanto à aparência de Maria-Nova comigo, no tempo do meu eu-menina, deixo a charada para quem nos ler resolver. [...] Esta con(fusão) não me constrange”.

Tanto a autossociobiografia quanto a escrevivência têm uma característica em comum, que não se vê, por princípio, na autoficção: a preocupação com temas e experiências coletivos. Em ambos, seus personagens não são apenas essa mulher ou aquele homem, mas uma mulher, um homem ou uma criança de certa raça, num determinado contexto social, em tal período histórico, com suas peculiaridades e marcas. Eles têm tanto datas de nascimento biológicas quanto políticas e históricas, como sugeriu Eribon. E, assim, alcançam uma certa impessoalidade que

para o filósofo francês Gilles Deleuze é essencial ao exercício literário. Em seu último livro, *Crítica e clínica*, no ensaio chamado “A literatura e a vida”, Deleuze defende que escrever não é apenas “contar as próprias lembranças, suas viagens, seus amores e lutos, sonhos e fantasmas”. Não bastaria o simples relato das recordações tampouco o “excesso de imaginação”, no que leio a invenção tida como *completa*, aparentemente desligada da vida de seu criador. Em ambos os casos, ele diz, há um “eterno papai-mamãe”, uma projeção da “estrutura edipiana” no real ou sua injeção no imaginário. Ou seja, se não for descoberta a impessoalidade por trás das personas construídas no papel — uma mulher sob aquela mulher ou um homem sob aquele homem —, o que Deleuze considera a “singularidade no mais alto grau”, o escritor torna-se refém de uma concepção infantil da literatura. Nela, mesmo que não recorra à primeira pessoa, o autor está falando de si, escrevendo para “seu pai-mãe” e, acrescento eu, buscando acolhimento e compreensão do leitor. Para o filósofo, quando a impessoalidade não é trabalhada e alcançada no texto, o indefinido torna-se apenas uma “máscara de um pronome pessoal ou de um possessivo: ‘bate-se numa criança’ se transforma rapidamente em ‘meu pai me bateu’”. Em minha leitura dessa reflexão, um tanto deficiente, mas talvez útil neste texto, o alcance ou não de uma impessoalidade na narrativa não se resume à simples escolha de pronome (eu, ele/ela, você) nem de gênero (autoficção, romance ficcional, autobiografia), mas de uma postura diante do narrado. Como Ernaux demonstra em *Os anos*, “ela só vai olhar para si buscando encontrar o mundo”. Ao que podemos acrescentar: ela buscará uma criança do pós-guerra, uma intelectual europeia de primeira geração, uma mulher na França de maio de 1968, uma professora, uma mãe, uma escritora.

Trouxe aqui exemplos de autores, obras e gêneros amplamente lidos e estudados nos últimos anos para reforçar o que comecei dizendo: é inegável que andamos falando — e muito — sobre os limites entre verdade e ficção, memória e invenção, autor e narrador. Quis enfatizar, também, que as escritas autobiográficas não se resumem a desabaços egocêntricos, exercícios umbiguistas — apesar de, claro, poderem cair nessas armadilhas, tanto quanto as escritas ficcionais, como alertou Deleuze. Mas e então? Se o interesse por obras tão distintas — todas em alguma relação com o “real” — floresce e se dilui, por que não discutir essas fronteiras com cuidado, nuance, complexidade?

Uma discussão tão antiga e uma urgência tão recente

Falar da fama desses gêneros hoje não basta. Pode ser que, dessas observações, nasça a impressão de novidade, de febre contemporânea e passageira que, desde o início do ensaio, desejei afastar. Dei apenas dois exemplos de como verdade e mentira, realidade e criação, sempre estiveram às voltas com o trabalho narrativo: o historiador Heródoto sendo acusado, quinhentos anos antes de Cristo (ou Antes da Era Comum), de inventar partes de seus relatos, e o poeta inglês Sir Philip Sidney, dois mil anos depois, rebatendo críticas de que a poesia e outras formas de expressão ficcional seriam moralmente questionáveis porque “mentiriam”. Ao argumentar que poetas não seriam mentirosos ou falsificadores, uma vez que alguém não pode mentir se não está tentando dizer a verdade, a obra de Sidney teve grande impacto na literatura inglesa e se tornou uma das primeiras manifestações em defesa da produção ficcional.

Podemos voltar mais no tempo, até o início da escrita, para observar essa tensão entre realidade e narrativa. Assim como a roda, as cidades e os códigos de lei, os registros escritos parecem ter se originado na antiga Mesopotâmia, atual Iraque. Por volta de 3500 AEC, a civilização suméria começou a fazer marcações em tábuas de argila em uma escrita que ficou conhecida como cuneiforme. E o que eram essas primeiras páginas? Documentos econômicos e administrativos, listas de pagamentos, levantamentos de animais, tabulação das colheitas, ou seja, uma tentativa de organização do mundo concreto. No início, os sinais eram pictóricos: uma jarra de óleo, por exemplo, era identificada por um símbolo que remetia à sua forma. Havia, portanto, uma tentativa de representação que reproduzia os contornos do real, uma cópia, uma imitação. Com o passar dos séculos, surgiu um sistema mais complexo de caracteres que representavam os sons do sumério, atendendo aos fonemas da língua. Aos poucos, os sinais foram simplificados e a conexão direta entre o objeto original e o pictograma correspondente foi perdida: passava-se, então, a outro tipo de associação. Seja como for, é interessante observar que, na sua origem, a escrita se ligava ao real ao tentar contabilizá-lo, estruturá-lo, dar a ele alguma ordem para que fosse apreensível, mesmo que de maneira ainda bastante simples. Quando faltavam dedos das mãos para contar as vacas, pela expansão das comunidades humanas, fazia-se com que elas existissem também no papel e, assim, não se perdessem na memória e nas transações.

Se passarmos dos princípios da escrita aos princípios da literatura, a produções com fim não apenas relatorial, como também artístico, expressivo, podemos falar dessa relação a partir da observação que o escritor estadunidense David Shields faz em *Reality Hunger: A Manifesto*, publicado em 2010 e ainda sem tradução no Brasil. No livro, por uma série de fragmentos ensaísticos, ele pretende explorar essa “fome de real” que tomou conta de artistas de várias áreas nas últimas décadas, levando-os a inserir “pedaços” cada vez maiores de realidade no seu trabalho. Shields pretende, como o próprio título anuncia, escrever uma espécie de tratado, um manifesto para o que considera um movimento artístico. Em um desses fragmentos, que misturam reflexões, referências e citações e tratam da relação entre arte e realidade na história, o autor aponta que: “quando foram publicados, os livros que agora formam o cânone da literatura ocidental (a *Ilíada*, a *Bíblia*) eram entendidos como relatos verdadeiros de eventos reais [...] muitos dos mais importantes escritores na Renascença — Montaigne; Francis Bacon, que importou o ensaio para o inglês; John Donne, cujos sermões foram muito mais relevantes do que os seus poemas — foram escritores de não ficção”.

Ele também menciona Sir Philip Sidney e sua luta pelo direito de mentir na poesia, bem como Aristóteles (384–322 AEC), o primeiro a analisar, por escrito, os mecanismos de funcionamento da tragédia, da poesia e da epopeia e a diferenciar o trabalho do escritor daquele do historiador. Para ele, toda escrita imita o real, mas de formas distintas; enquanto o historiador contaria o que aconteceu, o poeta representaria “o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade”. A distinção, ele reforça, não estaria ligada à escrita em verso ou prosa, e sim à sua relação com o real: uma contaria o que sucedeu; a outra, o que poderia suceder e, portanto, seria mais filosófica e universal.

Os exemplos dos contatos que a literatura estabeleceu com o real — seja por meio de imitação, tradução ou conflito — multiplicam-se ao longo dos séculos e este ensaio não terminaria jamais se eu tentasse alcançar algum tipo de completude nessa lista. Mas talvez dois nomes possam vir, rapidamente, ao nosso encontro antes de retornarmos à discussão contemporânea sobre o tema e sua urgência. São eles os escritores Daniel Defoe e Henry James. Defoe, considerado um dos primeiros expoentes do romance inglês e um dos responsáveis por popularizar a

forma no Reino Unido, lançou, em 1719, *Robinson Crusoé*, seu primeiro romance e, provavelmente, seu livro mais conhecido. Robinson conta a história de um jovem inglês com gosto por aventura que, como único sobrevivente de um naufrágio, acaba vivendo numa remota ilha tropical por 27 anos. A primeira edição do livro creditava Crusoé como autor da narrativa, escrita em primeira pessoa, e, por isso, muitos de seus primeiros leitores pensaram que a história era real. Defoe, assim, surfou na onda de aventureiros e navegadores que, na época, publicavam relatos de encontros com “selvagens”, descrições de paisagens paradisíacas e experiências de quase morte no Novo Mundo. Portanto, na sua origem, o romance inglês viveu uma profunda proximidade com a autobiografia. À medida que o gênero amadureceu, prosseguiu a luta por separá-lo dos escritos autobiográficos e de qualquer relação com a realidade que não estivesse dentro da chave da verossimilhança.

Em 1884, o escritor estadunidense naturalizado britânico Henry James publicou o ensaio “A arte da ficção”, no qual afirma que o “ar da realidade” seria a “suprema virtude do romance”. Para ele, o autor deveria produzir uma “ilusão de vida” — note-se que não há uma conexão direta com ela, como na autobiografia ou no ensaio —, aparentemente uma das condições para que o romance fosse “levado a sério” para além de um faz de conta, desejo expresso por James já no início do texto: “A única razão para a existência de um romance é a de que ele tenta de fato representar a vida”.

Essa não tão breve recapitulação das disputas envolvendo vida e narrativa, presente do início da escrita ao início do romance, e também em seu desenvolvimento, nos ajuda a entender como essa discussão, conforme já anunciado nestas páginas, não é recente nem inédita. No entanto, no cenário atual, temos complicadores. O debate não se restringe mais às narrativas escritas nem envolve apenas um duelo de gêneros, a ver qual é o mais sério, moral ou atraente. Hoje, com a multiplicação das *fake news* e os avanços da inteligência artificial, a dúvida é generalizada e espalha-se por todos os discursos, do noticiário aos vídeos das redes sociais, afetando também, claro, os escritos literários: o que é verdade? O que é mentira? Como diferenciar uma da outra? Apesar de o debate ter complexas implicações filosóficas e ser temerário traçar uma definição fixa de “verdade”, como os teóricos da pós-modernidade apontam desde meados do século 20, borrar todas as linhas e negar o diálogo sobre elas pode ser igualmente perigoso.

No ensaio “Verdade e política”, de 1967, a filósofa Hannah Arendt já alertava para os riscos sociais e políticos de não se conseguir distinguir entre verdade e mentira. Para Arendt, a perda de diferenciações como essa colocaria em risco a sobrevivência do mundo, ainda mais do que o ataque a noções de justiça e liberdade, apesar de a ideia de verdade poder ser entendida como menos política. Ela explica: “nenhum mundo humano destinado a perdurar após o curto período de vida dos mortais seria capaz de sobreviver sem que os homens estivessem propensos a fazer aquilo que Heródoto foi o primeiro a empreender conscienciosamente — a saber, *légein tá éonita*, dizer o que é”. A partir da provocação de Arendt, podemos pensar que a tentativa de tradução do real e o compromisso que se assume nesse exercício — o de, apesar das falhas inatas à linguagem, buscar “dizer o que é” — seriam fundamentais para a manutenção não só de um senso de organização social, mas também de uma organização interior, do contato com o mundo à nossa volta.

A resposta a essa desorientação não seria, na minha leitura, uma volta ao Positivismo: critérios fixos para determinar o que é verdade e o que é mentira ou a criação de categorias imutáveis a partir dessas distinções. Ou, no caso da literatura, compreensões como: esta história é puramente verdadeira, aquela é totalmente falsa. A discussão proposta neste ensaio não se encaixa nesses termos e procura, assim como o antropólogo e sociólogo francês Bruno Latour em um artigo de 2010, um meio-termo entre esse determinismo e a relativização extrema. Em “Por que a crítica perdeu força? De questões de fato a questões de interesse”, Latour questiona as estratégias críticas seguidas pela academia e pelos intelectuais desde meados do século 20, com suas tendências pós-modernas de desconstrução, como investigadores paranoicos que revelam à sociedade sua ingenuidade. Latour pergunta se a desconfiança incentivada pela academia (tudo é discurso, tudo é construção), na tentativa de “emancipar o público de fatos prematuramente naturalizados e objetivados”, não teria saído pela culatra. Podemos pensar o mesmo das máximas muito repetidas nos círculos literários: “tudo é ficção”, “o escritor é um mentiroso”, “só escrevo mentiras”. Não seriam elas relativizações absolutas e, por isso, infrutíferas? Como poderiam ser utilizadas, por exemplo, para analisar o projeto de Annie Ernaux e seu diálogo com a história e a memória coletivas? Seus livros, afinal, dependem de que o leitor compreenda os episódios narrados como fatos de sua vida — de uma habi-

tante de determinado período histórico — para que se possa vê-los como amostras da memória de um país, de uma geração.

Para Latour, dada a crise de narrativas contemporânea, em que verdade e mentira se misturam sem controle ou critério, a intelectualidade precisaria rever suas práticas: “passamos anos tentando detectar os verdadeiros preconceitos ocultos por trás da aparência de declarações objetivas, e agora precisamos relevar os fatos reais, objetivos e incontesteáveis escondidos por trás da ilusão de preconceitos?”. Como intelectual, ele pergunta a si e a seus pares o que fazer diante da decadência da verdade, depois de tanto tempo revelando interesses escusos, armadilhas do discurso e manipulações nos meios de comunicação. Seria preciso, agora, voltar atrás e afirmar que existe uma verdade objetiva, que os fatos são autoevidentes? Qual seria o caminho para sair do labirinto?

Eu também não sei, mas acredito que é fundamental seguir procurando-o, tecendo ponderações, desenhando linhas na areia. Estou com o escritor britânico Geoff Dyer, quando ele responde a uma reportagem do jornal *The Guardian* sobre a divisão “inventada” entre ficção e não ficção, muito comum no Reino Unido e nos Estados Unidos, e menos em outros países europeus e na América Latina. Apesar de todas as dificuldades inerentes a qualquer tentativa de separar fato e ficção, ele aceita que esse debate faz parte da vida literária e que não irá a lugar algum. Dyer luta contra a separação, e a critica, mas também diz que é “grato por ela da mesma forma que os jogadores de tênis dependem da rede. Me convém perguntar por que ela não é mais baixa ou por que a tensão não pode ser diminuída de alguma forma... No geral, porém, acho que é inevitável”. Concordo: iniciada há milhares de anos, essa conversa continuará. Resta-nos estarmos abertos a ela e não silenciá-la ou constrangê-la com máximas que até podem impressionar pela eloquência, mas pouco dizem de fato (e dos fatos). ■

Referências bibliográficas

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.
- ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. Tradução de Mauro W. Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2016.

- BARTHES, Roland. Da ciência à literatura. Tradução de Mário Laranjeira. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 23-29.
- DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoe*. Tradução de Sergio Flaksman. São Paulo: Penguin Companhia, 2012.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011.
- ERIBON, Didier. *Retorno a Reims*. Tradução de Cecília Schuback. Belo Horizonte: Âyiné, 2020.
- ERIBON, Didier. Sociologia do eu. Entrevista concedida a José Henrique Bortoluci. *Quatro Cinco Um*, 20 ago. 2025. Disponível em: <https://quatrocincoum.com.br/entrevistas/ciencias-sociais/sociologia-do-eu/>. Acesso em: 2. out. 2025.
- ERNAUX, Annie. *Os anos*. Tradução de Marília Garcia. São Paulo: Fósforo, 2021.
- EVARISTO, Conceição. *Becos da memória*. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.
- JAMES, Henry. *A arte da ficção* (1884). In: JAMES, Henry. *A arte da ficção*. GRAÇA, Antônio Paulo (org.) Tradução de Daniel Piza. São Paulo: Imaginário, 1995.
- LATOUR, Bruno. Por que a crítica perdeu a força? De questões de fato a questões de interesse. Tradução de Ana Paula Morel, Déborah Danowski, Lia Weltman, Mariana Vilela e Tobias Marconde. *O que nos faz pensar*, [S.l.], v. 29, n. 46, p. 173-204, jul. 2020. DOI: <http://doi.org/10.32334/oqnpf.2020n46a748>.
- LOUIS, Édouard. *Quem matou meu pai*. Tradução de Marília Scalzo. São Paulo: Todavia, 2023.
- SHIELDS, David. *Reality hunger: a manifesto*. Nova York: Knopf, 2010.
- SIDNEY, Philip. *Defesa da poesia*. Tradução de Roberto Acizelo de Souza. São Paulo: Filocalia, 2019.

Ingrid Fagundez é formada em Jornalismo pela UFSC e mestra em Biografia e Gêneros de Não Ficção pela University of East Anglia. Cursa doutorado em Teoria e Crítica Literária na Unicamp. Foi repórter da *Folha de S.Paulo* e do serviço brasileiro da BBC. Professora de Não Ficção Literária da pós-graduação Formação de Escritores do Instituto Vera Cruz, é autora do livro *Diário do fim do amor* (Fósforo, 2025).