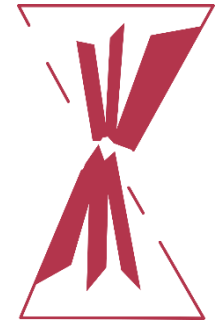


## Por uma escrita da história mais irreverente ou o encontro entre a ironia de Borges e o riso de Foucault

*For a more irreverent history writing  
or the encounter between the Borges' irony and Foucault's laughter*



KOCKEL, Marcelo Fidelis\*

 <https://orcid.org/0000-0003-3709-4330>

**RESUMO:** Seria possível ao historiador usufruir de sua criatividade para compor os seus escritos e fugir aos modelos hegemônicos da produção acadêmica? Poderia o historiador escrever de uma forma mais acessível e agradável para o leitor mesmo diante dos códigos de escrita e dos parâmetros científicos? Ou ainda: poderia o historiador escrever de uma maneira mais audaciosa de modo a constituir um estilo próprio de escrita? Partindo dessas inquietações, pretendo refletir como o encontro entre a ironia de Borges e o riso de Foucault pode fertilizar o debate para se pensar em uma escrita da história mais irreverente, à medida que ambos os escritores proporcionam caminhos mais críticos e criativos diante dos atuais impasses e inquietudes da historiografia contemporânea.

**PALAVRAS-CHAVE:** Borges; Foucault; escrita da história; ironia.

**ABSTRACT:** Would it be possible for historians to take advantage of their creativity to compose their writings and escape the hegemonic models of academic production? Could the historian write in a more accessible and pleasant way for the reader, even in the face of writing codes and scientific parameters? Or even: could the historian write in a more audacious way in order to establish their own style of writing? Based on these concerns, I intend to reflect on how the encounter between Borges' irony and Foucault's laughter can fertilize the debate to think about a more irreverent writing of history, as both writers provide more critical and creative paths facing current impasses and concerns of contemporary historiography.

**KEYWORDS:** Borges; Foucault; writing history; irony.

*Recebido em: 10/01/2024  
Aprovado em: 19/04/2024*

---

\* Mestre em História pela Unesp, Franca-SP, doutorando do Programa de Pós-Graduação em História da Unesp, Franca-SP. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). E-mail: [marcelo.kockel@gmail.com](mailto:marcelo.kockel@gmail.com).



## Introdução

O que há de inquieto, o que suscita inquietação, quando pensamos e escrevemos a história? O que de infamiliar vem habitar o interior desse espaço – próprio, disciplinado, científico – chamado de historiografia? Que modalidades de inquietação fazem suas aparições no *corpus* de um saber, nos corpos de sujeitos que escrevem e que se inscrevem no saber histórico?<sup>1</sup>

Tomando de empréstimo a chamada de artigos para a composição do dossiê “Historiografia, prática inquieta?”, começo este texto a partir das questões colocadas pelos próprios propositores,<sup>2</sup> pois elas possibilitam um conjunto de reflexões que estremecem a escrita da história – assunto que faz parte de minhas investigações, indagações e inquietações, e que será abordado ao longo deste texto.

De maneira geral, durante o século XIX, quando a História havia adquirido estatuto de ciência na cultura ocidental, as inquietações constituintes da produção historiográfica não cessaram de serem confrontadas com atitudes modernas como, por exemplo, a prescrição de guias para a escrita da história que escanteava tudo o que envolvia a subjetividade estilística do historiador. Assim, por muito tempo, houve uma disposição por parte da historiografia que, sob a égide da cientificidade, procurou restringir as inquietudes em relação ao estilo dos discursos historiográficos. Sucedeu-se que a história – considerada uma ciência por excelência – se viu contraposta a qualquer atitude que fosse dessemelhante a tais prescrições tidas como metodologicamente científicas. Ante isso, estava claro: um historiador fazia ciência e, se persistisse na pretensão de escrever estilisticamente, diferente da forma dos parâmetros prescritos, seu trabalho perderia em cientificidade (Jablonka, 2020, p. 131).

Assim sendo, essa profissionalização da operação historiográfica traduziu-se por um progresso em termos de método, mas também por uma regressão em termos de forma, de emoção e de prazer (Jablonka, 2020, p. 11). O historiador do século XIX tornou-se o portavoiz do não estilo (Jablonka, 2020, p. 328), a história-ciência passou a se opor à literatura-arte e, com isso, a liberdade de criação, vista como descompromisso e falta de seriedade, não conseguiu sobreviver à especialização da disciplina (Jablonka, 2020, p. 121-124).

---

<sup>1</sup> Ver a chamada do dossiê no site da Revista *Faces da História*. Disponível em: <https://seer.assis.unesp.br/index.php/facesdahistoria/announcement/view/48>. Acesso 09 dez. 2023.

<sup>2</sup> Profa. Dra. Aline Michelini Menoncello (UNESP), Prof. Dr. Thiago A. Modesto Rudi (UNESP) e Prof. Me. Gabriel José Pochapski (Doutorando/UNICAMP).

Nesse cenário, a criatividade se tornou um fator parasita que deveria ser reduzido ao mínimo na historiografia, pois, para os defensores da história-ciência, ele nada mais seria que um ornamento que encobre o estilo puro e firme do rigor científico. Dessa forma, aqueles que “tomavam partido, davam colorido à narração, aformoseavam a história de vários modos, permitiam o luxo e a liberdade de emitirem considerações pessoais e se empenhavam em escrever artisticamente perdiam seu mérito, pois deixavam-se arrastar pela preocupação do efeito” (Langlois; Seignobos, 1946, p. 220).

Nesse sentido, a escrita foi, metaforicamente, considerada como a roupa que se deveria vestir para sair de casa. Afinal, não se pode aparecer nu em público. Porém, seria inconveniente chamar a atenção para o “estilo” do traje que se vestia. Portanto, o historiador teria que ser o mais discreto possível, porque seu texto era tido como a embalagem de algo infinitamente mais precioso: a realidade “objetiva” (Jablonka, 2020, p. 129). Assim, ele precisaria deixar sua liberdade de escrita para trás, abafando a sua criatividade, bem como o seu engajamento, suas incertezas e inquietudes de investigação, além de suas emoções e prazer (Jablonka, 2020, p. 131).

Deste modo, a história científica do século XIX “se firmava na convenção de uma descrição meramente verdadeira e não distorcida – isto é, a-retórica”, que “se caracterizava por uma forma discursiva concebida como neutra, sem posição e transparente” (Wellbery; Bender, 1998, p. 15). Criava-se, dessa forma, um discurso historiográfico sob a perspectiva abstrata ou a-social que poderia ser admitido por qualquer pessoa que se assumisse como um observador generalizado, diante de uma perspectiva objetiva (Wellbery; Bender, 1998, p. 12-13). Assim, a escrita da história seria uma progressiva abstração daquele que fala e a quem ele se dirige, assumindo-se como imparcial e universal (Silveira, 2020, p. 93).

Foi nesse cenário que parte da historiografia determinou critérios e regras para a construção do saber histórico durante o século XIX. E, desse modo, acabou por constituir as “condições de impossibilidade” (Wellbery; Bender, 1998, p. 28) dos usos retóricos e estilísticos na historiografia. Assim, a escrita da história se transformou em uma operação controlada metodologicamente, baseada na distância entre sujeito (o pesquisador) e objeto (a história), na qual o historiador devia se aproximar do passado deixando de lado a sua subjetividade e os juízos do presente (Silveira, 2020, p. 102-103).<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Esse modelo de escrita da história baseado na recusa dos modelos literários e nos princípios de objetividade, neutralidade, universalidade e imparcialidade diante do passado é, facilmente, relacionado à escola metódica

Entretanto, a partir da segunda metade do século XX, com as viradas e giros (sobretudo, o linguístico (Rorty, 1992), mas, também, o ético-político (Araujo; Rangel, 2015); (Voigt, 2015); (Rangel; Santos, 2015), o performático (Domanska, 2011), o decolonial (Chakrabarty, 1992; 2000); (Oliveira, 2018) etc., algumas tentativas de diagnosticar e de instigar as inquietudes em relação à escrita da história puderam emergir na historiografia contemporânea. E, assim, problematizando alguns pressupostos modernos da produção historiográfica, permitiram indagar de que formas essas inquietações emergentes afetariam historiadores em sua escritura e em sua constituição como sujeitos do saber histórico. A escrita deixaria de ser a embalagem, o simples veículo de resultados feito às pressas depois de terminada a pesquisa, e passaria a ser o cerne da investigação (Jablonka, 2020, p. 22), abrindo espaço para a criação literária, para a hibridação de estética e epistemologia, de objetividade e subjetividade, e de verdade e ficção.

É, portanto, nessa ambiência, e a partir de algumas inquietações e cenas de pesquisa que aconteceram durante determinados momentos do meu doutorado que esse texto surgiu. A primeira delas diz respeito a um curso sobre Michel Foucault realizado durante o meu intercâmbio na *Universidad Nacional de Córdoba*. Denominado como *Foucault y los otros. Diálogos entre filosofía, historia, política y psicoanálisis en torno a un concepto pragmático de la verdad*, o curso oferecido pela professora Dra. Julia Monge (*Escuela de Historia de la FFyH, Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades-UNC*) e o pelo profesor Dr. Roque Farrán (*CONICET - Centro de Investigaciones y Estudios sobre Cultura y Sociedad, FCS-UNC*) tinha por objetivo relacionar o pensamento de Michel Foucault com outros autores de diversas áreas do conhecimento, entre elas, a história, cuja abordagem abarcava as obras de Paul Veyne, Roger Chartier e Michel de Certeau.

Pensando nessa relação de Foucault com os “outros” e com a escrita da história, elegi Borges – um dos elementos de minha pesquisa de doutorado – como um dos “outros” do pensador francês, e, assim, procurarei refletir, a partir do encontro entre ambos os

---

francesa, das quais os historiadores mais reconhecidos foram Charles Langlois e Charles Seignobos. Essa escola é, frequentemente, associada ao historicismo alemão vinculado à figura de Leopold von Ranke e a uma imprecisão interpretativa de suas propostas. Muitos, ainda hoje, repetem a frase do autor em que afirma que cabe ao historiador mostrar “o que realmente aconteceu” como se ela resumisse todo o seu empreendimento historiográfico. Na contramão disso, Sérgio Buarque de Holanda destaca o papel de elaboração e criação na obra rankeana, contrapondo ao de um simples cronista dos fatos (Holanda, 1979, p. 14-16). Hayden White, por sua vez, argumenta que Ranke, mesmo que desejasse se elevar acima das “emoções”, apresentava histórias marcadas por indícios de preferências pessoais (White, 1992, p. 169), tendo o modo cômico servindo como estrutura de enredo na maioria de suas obras (White, 1992, p. 179).

escritores, sobre a possibilidade de uma escrita da história mais irreverente na contemporaneidade. Assim, procurando reconciliar pesquisa e criação, audácia e rigor em um texto historiográfico, questiono: seria possível ao historiador usufruir de sua criatividade para compor os seus escritos e fugir aos modelos hegemônicos da produção acadêmica? Poderia o historiador escrever de uma forma mais acessível e agradável para o leitor mesmo diante dos códigos de escrita e dos parâmetros científicos? Ou ainda: poderia o historiador escrever de uma maneira mais irreverente de modo a constituir um estilo próprio de escrita?

Essas e outras inquietações que surgiram ao longo do doutorado coadunam com algumas questões que foram compartilhadas pelos coordenadores, Profa. Dra. Aline Michelini Menoncello (UNESP) e Prof. Dr. Thiago A. Modesto Rudi (UNESP), como forma de convite para participar do Seminário Estéticas historiadoras: das possibilidades de historiografias criativas, do III Encontro de Pesquisa em Teoria da História e História da Historiografia (EPETH), realizado de forma on-line em dezembro de 2021.

Você já perguntou a si mesmo ou até para outras pessoas como deveria escrever História (na atualidade)? Inquietou-se ao ler textos que problematizam o prazer da leitura e da escritura da história? Sentiu um estranho desconforto quando posições subjetivas de autores aparecem e/ou se escondem, mesmo quando a morte do autor já foi anunciada? Interrogou-se como transformar dados e fatos em narrativa historiográfica? Questionou-se, ainda, se é possível uma historiografia criativa e ouviu como resposta: “houve ou há historiografia que (não) crie?” Enquanto autor, colocou-se no lugar do leitor e sentiu-se atraído, emocionado e informado? Pensou a si mesmo como um subversivo ou um indisciplinado por se posicionar na linha que separaria as ciências humanas da literatura? E a partir desse posicionamento, instaurou um desconforto que leva a implicar-se ética, estética, política e epistemologicamente sobre seu trabalho? (Menoncello; Rudi, 2021. [chamada para evento]).

Evidentemente, percebi o quanto essas inquietações faziam parte do meu próprio escopo de pesquisa e decidi compor uma das mesas do Seminário, apresentando o trabalho *Intertextualidade, ambiguidade e ironia: a contribuição de Borges para uma escrita da história mais irreverente* (ESTÉTICAS historiadoras..., 2021. [comunicação on-line]), posteriormente publicado nos Anais do evento pela editora Milfontes. Esse texto foi, então, modificado, ampliado e transformado neste artigo.

Partindo disso, procurarei, ao longo das linhas que se seguem, refletir o quanto o escritor Jorge Luis Borges (e também Michel Foucault) possibilita a nós, historiadores, a pensar a história como uma sucessão de metáforas que nos permite ver o poeta – no

sentido genérico de criador de palavras novas, de moldador de novas linguagens – como vanguarda da espécie (Rorty, 2007, p. 52) – e apresentar pontes e múltiplas travessias para seus textos, questionando as tradicionais concepções sobre gêneros discursivos.

Assim, diante desse amálgama de contornos mal definidos – entre história, filosofia e literatura –, buscarei refletir o quanto nós, historiadores, poderemos pensar em uma escrita da história a partir da fronteira, com ironia, humor, intertextualidade e irreverência – locais de mutação e subversão – num jogo de reversibilidade e reciprocidade, regido de multiplicidade, contingência, incompletude, caos e dispersão, no qual as formas são indecisas e as separações entre os gêneros praticamente não existem (Albuquerque Jr., 2019, p. 43).

Com essas cenas, inquietações e considerações, pretendo que este texto possa colocar um pensamento em movimento, torná-lo oblíquo, sedutor, provocador e discutível entre os historiadores, a fim de sofisticar a sua escrita, procurando aventurar-se em caminhos mais críticos e criativos diante dos atuais impasses da historiografia contemporânea (Kramer, 1992, p. 137).

### **Uma questão de estilo: o historiador e a ironia**

Considerando as inquietações e cenas de pesquisa apresentadas acima, a reflexão que se propõe nas linhas a seguir se inicia a partir de uma questão em torno do estilo – palavra utilizada para designar várias atividades humanas, seja no esporte, nas artes e, obviamente, na moda. Ela é, usualmente, dita para expressar o drible desconcertante de um jogador de futebol, o passe de um *quarterback* para um *touchdown* ou o arremesso de um jogador de basquete no estouro do cronômetro. Frequentemente, também a usamos para designar a obra de um determinado artista visual ou o gênero literário de um escritor. Além disso, a expressão é muito utilizada para perguntar sobre o gosto musical ou cinematográfico de uma pessoa. Mas, mais comumente, estilo é usado para opinar sobre o cabelo ou a vestimenta de alguém descolado.

E quanto ao estilo do discurso historiográfico? Raramente referimo-nos ao estilo do historiador, e pouco nos preocupamos se há ou não um arrojo despojado em sua escrita. Entretanto, ele é parte constituinte do seu ofício, pois comporta todos os elementos do texto: o gênero textual, os recursos e artifícios retóricos, as estratégias narrativas, os modos

de construção do enredo e das personagens, as formas de argumentação, as posições do sujeito no interior da escrita, as estratégias de citação, os usos de argumentos de autoridade, as estratégias de produção de efeitos de real etc. (Albuquerque Jr., 2021, p. 46).

Partindo disso, o que seria então um estilo? Ele seria “a roupagem do pensamento, sua carne, a glória que o coroa, a voz que o expressa” (Gay, 1990, p. 17). É uma variação formal a partir do qual um conteúdo – mais ou menos estável – pode apresentar várias formas de apresentação, e vice-versa, uma mesma forma de configurar conteúdos distintos. Melhor dizendo: várias obras sobre o mesmo assunto podem ter estilos diferentes, e várias obras sobre assuntos diferentes podem possuir o mesmo estilo (Compagnon, 1999, p. 189). É como se, metaforicamente, essas diferentes “maneiras” de coabitar no mesmo campo e no mesmo escritor fossem um apartamento cujo “estilo”, organizado por parte de um mesmo habitante, pudesse, simultaneamente, apresentar maneiras modernistas, tradicionalistas ou fetichistas de “tratar” o espaço (Certeau, 2023, p. 129).

Designadamente, no caso da escrita em específico, o estilo implicaria

[...] uma escolha entre diferentes maneiras de dizer a mesma coisa. [...] Há maneiras muito diferentes de dizer coisas muito semelhantes e, inversamente, maneiras muito semelhantes de dizer coisas diferentes. O estilo supõe simplesmente que uma variação de conteúdo não implique uma variação de forma equivalente – com a mesma amplitude, com a mesma força –, e vice-versa; ou, ainda, que a relação entre conteúdo e forma não seja biunívoca (Compagnon, 1999, p. 187-188).

Nesse sentido, o estilo pode ser considerado uma interlocução não biunívoca entre a forma e o conteúdo (White, 2010, p. 173). Na escrita da história, mais especificamente, a forma (ou o estilo) é tão importante quanto o seu conteúdo (Ankersmit, 1983, p. 122). Por isso, conforme escreve Hayden White, nenhuma situação histórica pertence, inerentemente, a um estilo trágico, cômico, romântico ou irônico. Ela pode ser qualquer um deles, desde que seja combinado com a forma escolhida pelo historiador. No caso, tudo o que o historiador precisa fazer para transformar uma tragédia em uma situação cômica ou irônica é mudar o seu ponto de vista ou o escopo de sua percepção. Assim, o modo como o passado é configurado depende da sutileza do historiador em combinar uma estrutura específica de uma trama com o conjunto de eventos históricos ao qual ele deseja dar um tipo particular de significado (White, 1994, p. 102). Ou seja, os fatos passados não falam por si, mas o historiador fala por eles, e em nome deles, moldando os fragmentos históricos num todo,

cujo significado é, puramente, discursivo (White, 1994, p. 141). Nesse sentido, há tantos estilos quanto os modos discursivos de apresentação de acordo com os usos linguísticos e a intencionalidade de cada historiador.

Portanto, o que define um estilo é como o historiador maneja as suas frases e como emprega os recursos retóricos e o ritmo de sua narração (Gay, 1990, p. 21) de acordo com a sua subjetividade. É esse conjunto de traços característicos subjetivos que permite que se identifique e se reconheça – mais intuitivamente do que analiticamente – a autoria de uma produção historiográfica (Compagnon, 1999, p. 194).

Assim, se concordarmos com Alun Munslow (2011), a respeito de que toda história pressupõe uma autoria, então todo historiador, por ser um autor, tem o seu próprio estilo. Dessa maneira, o ofício de um historiador se assemelha ao de um figurinista (*dress-designer*). O figurinista, ao desejar mostrar suas criações e exibir sua qualidade, usa modelos e manequins que não formam parte das roupas, mas vestem-nas. Do mesmo modo atua o historiador, pois, ao escrever sobre o passado, ele realiza um ato, essencialmente, poético e performático, em que prefigura o campo histórico e assume diversos tipos de modos linguísticos de acordo com o modelo (estilo) de apresentação escolhido (White, 1992, p. 12).

Dessa forma, o estilo de um determinado historiador pode ser caracterizado em função do protocolo linguístico que ele utiliza para prefigurar o seu campo antes de submetê-lo às várias estratégias “explicativas” que emprega quando elabora a sua “estória”. Portanto, o seu estilo é uma combinação particular (e subjetiva) dos modos de elaboração de enredo, formas de argumentação e implicação ideológica (White, 1992, p. 43).

Sobre isso, Hayden White argumenta que, de maneira geral, há quatro modos de elaboração de enredo – romanesco, trágico, cômico, satírico –, quatro modos de argumentação – formista, mecanicista, organicista, contextualista – e quatro modos de implicação ideológica – anarquista, radical, conservador, liberal. Esses elementos, para o autor, não podem ser, indiscriminadamente, combinados numa determinada obra. Por exemplo, um enredo cômico não seria compatível com uma argumentação mecanicista, bem como uma implicação ideológica radical não seria compatível com um enredo satírico. Há, desta forma, afinidades eletivas entre esses modos que poderiam ser utilizados para alcançar uma determinada impressão explicativa. Entretanto, convém não pensar essas afinidades como combinações necessárias dos modos de um determinado historiador. Ao contrário disso, em alguns casos, há uma tensão em aliar um modo de elaboração de enredo



com um modo de argumentação ou implicação ideológica incompatíveis com ele (White, 1992, p. 44). Inclusive, muitas vezes, a mudança de tom ou de ponto de vista de algum historiador pode ser explicada pela tentativa de alinhar as suas representações históricas com a sua ideologia, ou vice-versa (White, 1994, p. 89).

Nesse sentido, para Hayden White, há uma inexpugnável relatividade em toda representação de um evento histórico, à medida que os relatos narrativos não consistem somente em fatos e argumentos, mas, também, em elementos retóricos, ideológicos e poéticos como provedores de “enredos”. Isso coloca em questão que diferentes tipos de “enredos” podem ser usados para narrar o mesmo evento com diferentes tipos de significados – trágico, épico, cômico, romance, bucólico, farsa e similares (White, 2006, p. 191-210).

No que diz respeito ao Holocausto, por exemplo, parece, segundo White, que existe uma regra à qual estipula uma demanda para o uso de um gênero nobre – tal como o épico ou o trágico – para sua representação apropriada, pois qualquer escrita ficcional ou poética derivaria de distorções e relativização dos fatos. Entretanto, para o autor, a interpretação sionista do Holocausto – vista como a mais adequada – não seria “a verdade”, mas apenas “uma verdade” do evento histórico, que consiste na sua eficácia em justificar os atuais comportamentos políticos de Israel em relação aos palestinos na Cisjordânia (White, 2006, p. 191-210).

Sendo assim, para White, o estilo historiográfico tem seu parâmetro nas associações entre os modos de elaboração de enredo, formas de argumentação e implicação ideológica que consiste na sua eficácia de justificação de um dado evento histórico. Entretanto, o estilo não corresponde somente à finalidade da escrita, a sua eficácia ou eficiência, mas, sim, a habilidade com o qual o historiador maneja a linguagem para deixar a leitura mais prazerosa, agradável e acessível ao leitor.

Curiosamente sobre isso, Borges (2011, p. 19), antes mesmo de White, argumenta que todo autor possui a sua própria entonação, a sua voz, e isso é o que há de mais importante num livro, pois é essa habilidade do escritor que condiciona o prazer da leitura. “Não há livro bom sem seu atributo estilístico” (Borges, 2008, p. 51), e aqueles que

[...] sofrem dessa superstição entendem por estilo não a eficácia ou ineficácia de uma página, mas as habilidades do escritor: suas comparações, sua acústica, os episódios de sua pontuação e de sua sintaxe. [...] Não consideram que uma página

está mal escrita se não houver surpresas na junção de adjetivo com substantivos, embora sua finalidade geral esteja cumprida (Borges, 2008, p. 50).

Em harmonia com esse raciocínio, no que diz respeito à historiografia, Ankersmit afirma que a melhor *narratio*, a mais habilidosa, é aquela que consegue ser “menos convencionalista” e “mais original”, isto é, que evita ao máximo repetir e variar o que já foi dito em outras *narratios* sobre o mesmo tópico. Para isso, ela necessita de elementos retóricos e estilísticos próprios, ou seja, a habilidade do escritor para causar surpresa naquele que o lê. Dito de outro modo, a melhor abordagem em relação ao passado deve ser a mais metafórica possível, aquela que nos convida a olhar para a história de uma forma até então não usualmente vista, de modo que “o historiador deveria almejar a mais arriscada e corajosa narrativa, e evitar o que parece se encaixar mais facilmente dentro de convenções históricas aceitas” (Ankersmit, 2001, p. 138, tradução própria).<sup>4</sup>

Entretanto, mesmo quando a atitude do historiador em relação a sua tradição seja rebelde (Gay, 1990, p. 26), buscando afrontar e profanar os cânones historiográficos, o seu estilo sempre será uma combinação de dados herdados, elementos tomados de empréstimos e qualidades exclusivas (Gay, 1990, p. 25). Portanto, o estilo é, simultaneamente, um desvio, um ornamento e um sintoma, remete ao mesmo tempo a uma necessidade e a uma liberdade. Não é uma questão de técnica, mas de visão (Compagnon, 1999, p. 167-170).

No caso de minha escritura, por exemplo, apesar de defender uma atitude mais experimental, faço referência aos cânones da profissão e recorro às amarras da produção acadêmica. Assim, assumo a grande contradição deste texto, pois, mesmo defendendo um estilo mais irreverente, recorro a uma lógica mais canônica e até mesmo convencional de escrita, inclusive com um excesso de citações – recurso de autoridade da história disciplinar – invocadas em notas de rodapé que servem de apoio aos meus dizeres, como uma viga, um sistema de sustentação, uma arquitetura para a construção do pensamento (Jablonka, 2020, p. 336).

Diante desse paradoxo, quero propor uma provocação: seria possível quebrar essas estruturas convencionais seguindo os critérios de qualidades exigidos pelas revistas acadêmicas? Ou deveríamos buscar outros espaços ou formas que não seguem a fascinação

---

<sup>4</sup> [No original] “the historian should aim at the most courageous and risky narrative, and avoid what seems to fit most easily within accepted historical conventions” (Ankersmit, 2001, p. 138).

pelo fator de impacto e o desinteresse pelo debate público? Afinal, o historiador, mesmo quando propõe uma prática de heresia e uma postura indisciplinada em relação à historiografia vigente, fala de um lugar que traz consigo as suas especificidades, suas regras, seus códigos e padrões.

Sobre isso, Michel de Certeau (2011) diz que a marca desse lugar de onde se fala incide de forma articulada e incontornável sobre a “operação historiográfica”. Portanto, a história é uma combinação entre um lugar (um meio, uma profissão etc.), um procedimento (uma disciplina) e uma escrita (construção de um texto).

Uma tentativa de escape, ainda que por um suspiro, seria adotar uma postura irônica e irreverente em relação ao lugar e aos procedimentos da “operação historiográfica” por meio da escrita. Ao fazer isso, o historiador desestabiliza as convenções, pois apresenta uma escrita de caráter provisório e mais autoconsciente dos seus próprios paradoxos. Assim, torna-se irônico, e sua irreverência lhe confere certo ar de subversão que se esquia da armadilha da história disciplinar (Jablonka, 2020, p. 333). Porém, ao mesmo tempo em que crítica e contesta, implicitamente, também está comprometido com aquilo que o antecede (Hutcheon, 1991, p. 43). Ele usa e abusa de ecos intertextuais da tradição, inserindo as suas alusões, depois subvertendo-as, ironicamente (Hutcheon, 1991, p. 157).

No caso da produção historiográfica, a ironia não “sai” dos cânones da disciplina, ela lida com a tradição de dentro, mas de uma forma autoconsciente. Assim, reconhecendo todo ponto de vista como parcial, a perspectiva irônica não adquire uma aparência divina que cristalizaria esta forma de perceber a história como “a” forma correta de olhar, desveladora do sentido inerente do saber histórico. Em vez disso, ela estimula o leitor e a comunidade historiográfica a olharem por múltiplas configurações possíveis, de modo que cada olhar possa ser um meta-olhar que reconhece no evento histórico uma possibilidade de se mostrar de diferentes maneiras, exigindo a impossibilidade de esgotar todas as formas pelas quais esse “olhar” pode ocorrer (Telles, 2019, p. 136).

Portanto, a ironia não seria uma destruição daquilo que veio antes, mas um jogo intertextual e contraditório, que sacraliza e questiona ao mesmo tempo (Hutcheon, 1991, p. 165). É nessa contradição de estar dentro e fora – de cultivar e subverter a tradição – que o modo irônico alcança seu efeito de frustrar as expectativas (White, 1992, p. 23), pois é uma experiência na linguagem que acontece no espaço entre o dito e o não dito. É a superposição ou a fricção desses dois sentidos com uma aresta crítica criada por uma

diferença que faz com que a ironia aconteça (Hutcheon, 2000, p. 39), pois ela sempre produz o diferente, minando o sentido declarado e removendo a segurança semântica de “um significante” (Hutcheon, 2000, p. 30). Desse modo, vem desafiar a noção de que a linguagem tem uma relação referencial com uma realidade externa a ela (Hutcheon, 2000, p. 89).

O modo linguístico da consciência irônica reflete uma dúvida na capacidade da própria linguagem para exprimir adequadamente o que a percepção oferece e o pensamento constrói acerca da natureza da realidade. [...] Por isso a ironia tende no fim a voltar-se para o jogo de palavras, a tornar-se uma linguagem sobre a linguagem, a fim de anular o enfeitamento da consciência produzido pela própria linguagem. Suspeitando de todas as fórmulas, deleita-se na exposição dos paradoxos contidos em toda a tentativa de captar a experiência na linguagem (White, 1992, p. 243-244).

Em suma: com a ironia, você sai do reino do verdadeiro e do falso e entra no reino do ditoso e do desditoso. Assim, a ironia é cheia de incongruências, pois remove a certeza de que as palavras signifiquem apenas o que elas dizem (Hutcheon, 2000, p. 31). Geralmente, o irônico admite, de saída, uma distância irremediável entre o que se diz e o sentido que se produz. O que se diz não é, propriamente, o que se quer dizer, quase sempre é o oposto do que é dito (Albuquerque Jr., 2019, p. 214).

Entretanto, não devemos pensar a ironia apenas como uma figura de linguagem que diz uma coisa significando outra. Em vez disso, ela é um processo de comunicação que implica dois ou mais significados para chegar a um terceiro (o irônico). Ou seja, os seus significados são múltiplos, dos quais a incerteza é intrínseca, é essencial. Por isso, a ironia está na diferença: ela produz a diferença pois joga entre os significados, num espaço que é sempre carregado afetivamente e que tem arestas pungentes (Hutcheon, 2000, p. 155).

Nesse sentido, a ironia é o mais malcomportado dos tropos literários (States, 1971, p. 3), pois é sempre polêmica, afiada e cortante, tem seus alvos, perpetradores e sua plateia cúmplice (Hutcheon, 2000, p. 67). Não é um instrumento retórico estático, mas nasce nas relações entre distintos significados, e também entre pessoas e emissões e, às vezes, intenções e interpretações (Hutcheon, 2000, p. 30). Só se torna o que é quando é interpretada como tal. Ou seja, é alguém que atribui a ironia, alguém faz ela “acontecer” (Hutcheon, 2000, p. 22-23). Por isso, ela é um negócio arriscado, não há nenhuma garantia de que o interpretador vá “pegar” a ironia da mesma forma que ela foi intencionada (Hutcheon, 2000, p. 28).

Dito isso, de que maneira esse negócio arriscado aparece nos escritos de Borges e como pode ser usado para se pensar a escrita da história de uma forma mais irreverente?

### **Ironia e irreverência em Borges**

Richard Rorty, no livro *Contingência, ironia e solidariedade*, utiliza do conceito de ironista para definir aqueles pensadores que “veem a escolha entre vocabulários como uma escolha que não é feita dentro de um metavocabulário neutro e universal, nem tampouco por uma tentativa de lutar para superar as aparências e chegar ao real [...]” (Rorty, 2007, p. 134). Esses pensadores, segundo o filósofo, possuem a autoconsciência de que seu discurso é contingente e não acreditam que seja *necessário* descobrir um vocabulário que represente algo com exatidão, ou que satisfaça os critérios de conclusão; ao contrário disso, seu vocabulário é designado por metáforas de criação, não de descoberta, de diversificação e ineditismo, não de convergência com o vocabulário anterior. Assim, procurando se desvencilhar das contingências herdadas, na tentativa de conseguir sua autonomia, o ironista procura criar suas próprias contingências, sair debaixo de um velho vocabulário e moldar outro que seja próprio, todo seu (Rorty, 2007, p. 170-171). Para Rorty, Derrida era o maior representante desse grupo de pensadores, pois ele criou um estilo novo, próprio e irônico, em vez de esquadriñar descobertas filosóficas (Rorty, 1999, p. 193). Sua postura elimina a teoria em favor de tecer fantasias sobre os seus antecessores, brincando com eles e dando rédea solta às cadeias de associações que eles produzem. Essas fantasias filosóficas eram, para Rorty, o produto final do ironista, pois, ao invés de reduzir, elas proliferam, criam filósofos fictícios, viram a tradição filosófica de cabeça para baixo, fecundam-na para dar origem a novas ideias (Rorty, 2007, p. 213-218).

Borges, assim como e antes mesmo de Derrida, também fez jogos de linguagem, plantou ironias, sacudiu os grandes nomes da cultura ocidental, sequestrou a metafísica para o campo da literatura. Para o escritor argentino Ricardo Piglia, tudo o que disse Derrida é o mesmo que disse Borges de uma maneira mais sensível e mais clara – muito mais eficaz e elegante (Piglia, 1997, p. 27). Emir Rodríguez Monegal, por sua vez, afirma que muitas das novidades de Derrida lhe pareciam algo tautológico, à medida que algumas destas perspectivas já haviam sido abertas por Borges tantos anos antes. Nas palavras do próprio escritor: “A famosa ‘desconstrução’ me impressionava por seu rigor técnico e pela infinita

sedução de seu espelho textual, entretanto, me era familiar: havia sido praticada em Borges *avant la lettre*” (Monegal, 1985, p. 25).<sup>5</sup>

Partindo disso, é possível dizer que a literatura borgeana – bem como a desconstrução derrideana – podem ser vistas como um pensamento que atinge a tradição filosófica e literária ocidental e então as altera. Assim, os textos de Borges transformam a metafísica, e a crítica à metafísica, em material estético para criação da “realidade fantástica”, na qual as dicotomias – verdade e imaginação, fato e ficção, memória e esquecimento – convivem comumente, em um jogo de complementaridade.

Portanto, para Borges, a metafísica – que tentou criar um vocabulário total e fechado – é vista como um gênero literário. E assim como a épica, a tragédia e o romance, é um gênero que possui uma carreira notável e que agora sobrevive sob a forma irônica da autoparódia transformando-se num discurso mais enigmático em vez de ubíquo (Rorty, 1999, p. 170).

Nesse sentido, parodiar a metafísica pode ser considerado uma abertura no discurso. Tratá-la como uma anedota (Rorty, 1999, p. 90), como gênero literário, é oferecer uma perspectiva que permite ao escritor falar para um discurso partindo de dentro desse próprio discurso (Hutcheon, 1991, p. 58). Ou melhor: é estar em uma posição paradoxal, numa transgressão autorizada. É estabelecer a diferença no próprio âmago da semelhança (Hutcheon, 1991, p. 95). Assim, a paródia não é a destruição do passado; na verdade, parodiar é sacralizar o passado e questioná-lo, subvertendo-o, ao mesmo tempo (Hutcheon, 1991, p. 165).

Aliás, sobre isso, Borges afirma, em um dos seus ensaios autobiográficos, que a partir da leitura sobre a vida de pessoas conhecidas, modificou e deformou tudo deliberadamente, a seu bel-prazer (Borges, 2009, p. 56). A heroicidade de seus protagonistas é, então, banalizada e pervertida, se diluindo em farsa, em chiste, cujo destino-trajetória se faz de modo cômico e contraditório. Assim, Borges contribui, ironicamente, para o desaparecimento de uma das categorias mais contundentes da tradição literária: o tema do herói. A sua comicidade seria o resíduo não heroico da tragédia. Seu anti-heroísmo é o que faz de sua ironia a antítese da tradição literária, pois representa a transição da era dos heróis

---

<sup>5</sup> [No original] “La famosa ‘desconstrucción’ me impresionaba por su rigor técnico y la infinita seducción de su espejo textual pero me era familiar: la había practicado en Borges *avant la lettre*” (Monegal, 1985, p. 25).

e da capacidade de crer no heroísmo para uma visão absurdista do mundo (White, 1992, p. 243).

Essa leitura a contrapelo da heroicidade também aparece na forma como Borges lê os grandes personagens da filosofia ocidental, como já dito anteriormente, à medida que interroga a metafísica como uma construção edificada. Segundo o escritor, ela teria contribuído muito menos para com as suas intenções do que com a beleza de sua linguagem literária e a nobreza de seu estilo. Sobre isso, em um de seus ensaios, Borges, ironicamente, afirma:

Compilei certa vez uma antologia da literatura fantástica. Admito que essa obra é uma das pouquíssimas que um segundo Noé deveria salvar de um segundo dilúvio, mas confesso a condenável omissão dos insuspeitos e maiores mestres do gênero: Parmênides, Platão, João Escoto Erígena, Alberto Magno, Spinoza, Leibniz, Kant, Francis Bradley (Borges, 2008, p. 168).

Aqui, Borges transforma alguns dos nomes mais tradicionais da filosofia ocidental em mestres da literatura, e a metafísica passa a ser, então, convertida em ficção – ramo da literatura fantástica –, como o próprio escritor afirma em “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (Borges, 2007, p. 22), conto no qual tece uma colcha de retalhos de citações que aparecem isoladas dos seus contextos históricos e de maneira dispersa.<sup>6</sup> Algumas dessas personalidades ganham forma e tornam-se personagens do conto (caso de Bioy Casares e Berkeley, por exemplo), e o próprio Borges, autor da narrativa, assume o papel de testemunha do fato narrado, apresentando-o em primeira pessoa.

Essa forma irônica de tratar a metafísica e a tradição filosófica – transformando-a em literatura – aparece também, ainda que diferente, no modo como o autor se relaciona com as tradições culturais rio-platenses e a identidade nacional argentina. Isso é muito evidente quando, nos anos de 1930, o escritor passou a recusar os princípios nacionalizantes que atravessaram a sua obra da década anterior. Pelo filtro da autoironia, ele inicia um trabalho de releitura de seus textos, impedindo reedições de seus ensaios e livros de caráter nacionalista.

---

<sup>6</sup> Faz referência a inúmeros intelectuais argentinos contemporâneos – o escritor Adolfo Bioy Casares, o jornalista Nestor Ibarra e o poeta Ezequiel Martínez Estrada –, a pensadores europeus do século XVII e XVIII – o teólogo alemão Johannes Valentinus Andrea, o filósofo alemão Gottfried Wilhelm Leibniz, o escocês David Hume e o irlandês Georges Berkeley –, e também ao filósofo alemão do século XIX, Arthur Schopenhauer.

Sobre isso, em uma Conferência realizada no dia 19 de fevereiro de 1963, Borges, ironicamente, assevera: “Há um livro meu, vergonhoso, chamado *El tamaño de mi esperanza*. Passei parte de minha vida queimando cópias daquele livro. Paguei bem caro por eles. Quando eu morrer, alguém vai desenterrar aquele livro e dizer que foi a melhor coisa que eu escrevi” (*Apud* Schwartz, 1991/1992, p. 10).

Ainda de forma autocrítica e autoirônica, afirma em outra passagem da Conferência:

Comprei um *Diccionario de Argentinismos* e cometi o terrível erro de trabalhar com todas as palavras que encontrei no dicionário. Consequentemente, desenvolvi um tipo de jargão que ninguém podia entender ou apreciar. Depois, cometi o equívoco de querer ser mais argentino do que os argentinos, de modo que escrevi aquele livro num jargão particular que eu mesmo inventei (Borges, 1963, *Apud* Schwartz, 1991/1992, p. 10).

Não muito diferente, Borges escreve em seu *Ensaio Autobiográfico*:

[...] tentei ser o mais argentino que pude. Peguei o dicionário de argentinismos de Segovia e introduzi tantos termos locais que muitos de meus compatriotas mal conseguiram entender. Como perdi o dicionário, não estou seguro de que eu mesmo possa entender o livro, de modo que abandonei por estar além de qualquer esperança (Borges, 2009, p. 46).

Nessa ambiência, da crítica irônica de si mesmo, Borges, no ensaio *O escritor argentino e a tradição*, confessa que, quando menos reivindicou o “sabor” local, mais conseguiu descrever os arredores de Buenos Aires.

Permitam-me aqui uma confidência, uma mínima confidência. Durante muitos anos, em livros agora felizmente esquecidos, tentei descrever o sabor, a essência dos bairros extremos de Buenos Aires; naturalmente utilizei muitas palavras locais, não prescindi de palavras como *cuchilleros*, *milonga*, *tapia* e outras, e assim escrevi aqueles esquecíveis e esquecidos livros; depois, há quase um ano escrevi uma história que se chama “A morte e a bússola”, que é uma espécie de pesadelo, um pesadelo em que figuram elementos de Buenos Aires deformados pelo horror do pesadelo; penso ali no Paseo Colón e o chamo Rue de Toulon, penso nas chácaras de Adrogué e as chamo de Triste-le-Roy; publicada essa história, meus amigos me disseram que finalmente tinham encontrado no que escrevia o sabor dos arredores de Buenos Aires. Precisamente porque eu não me propusera a encontrar esse sabor, porque me abondara ao sonho, pude conseguir, ao fim de tantos anos, o que antes busquei em vão (Borges, 2008, p. 152-153).

Neste mesmo ensaio, o escritor, ao renegar o seu nacionalismo dos anos 20, acomete-se das contradições deste *criollismo* que passa a recusar, percebendo que o



nacionalismo literário é uma criação romântica europeia e que, portanto, admite um paradoxo, no qual, com toda irreverência, não escapa à sua ironia:

[...] não sei se é preciso dizer que a ideia de que numa literatura deva se definir pelos traços diferenciais do país que a produz é relativamente nova; também é nova e arbitrária a ideia de que os escritores devam buscar temas de seus países. Sem ir além, creio que Racine nem sequer teria entendido uma pessoa que lhe houvesse negado o direito ao título de poeta francês por ter buscado temas gregos e latinos. Creio que Shakespeare se teria assombrado se tivessem pretendido limitá-lo a temas ingleses, e se lhe tivessem dito que, como inglês, não tinha o direito de escrever *Hamlet*, de tema escandinavo, ou *Macbeth*, de tema escocês. O culto argentino da cor local é um recente culto europeu que os nacionalistas deveriam rejeitar por ser estrangeiro (Borges, 2008, p. 151-152).

Segundo Borges, essa afirmação dos traços diferenciais visando mostrar ao mundo o seu valor lhe parece um equívoco, pois, paradoxalmente, acaba por reforçar o localismo e o provincianismo por parte desses traços nacionalizantes. Ironicamente, escreve o escritor, apresentando uma alternativa:

A ideia de que a poesia argentina deve ser rica em traços diferenciais argentinos e em cor local argentina me parece um equívoco [...]. Encontrei dias atrás uma curiosa confirmação de que o verdadeiramente nativo costuma e pode prescindir da cor local; encontrei essa confirmação no *Declínio e queda do Império Romano*, de Gibbon. Gibbon observa que no Alcorão, livro árabe por excelência, não há camelos; creio que se houvesse alguma dúvida sobre a autenticidade do Alcorão, bastaria essa ausência de camelos para provar que ele é árabe. Foi escrito por Maomé, e Maomé, como árabe, não tinha por que saber que os camelos eram especialmente árabes; para ele eram parte da realidade, não tinha por que distingui-los; em compensação, a primeira coisa que um falsário, um turista, um nacionalista árabe teriam feito seria povoar de camelos, de caravanas de camelos, cada página; mas Maomé, como árabe, estava tranquilo: sabia que podia ser árabe sem camelos. Creio que nós, argentinos, podemos nos parecer Maomé, podemos acreditar na possibilidade de ser argentinos sem profusão da cor local (Borges, 2008, p. 152).

Nessa visão, Borges, operando um deslocamento das tradições (filosóficas, literárias e nacionalistas), apresenta uma escrita que procura de-sedimentar e interrogar as concepções rígidas e as certezas infranqueáveis sobre o mundo. A formulação do absurdo, a ironia, o sarcasmo e o chiste que se encontram em seus textos, além de subverter as ideias e noções que parecem imóveis e conclusivas, são desvios que provocam um sorriso cúmplice do leitor. No universo borgeano, portanto, o humor se propõe como desconstrução porque desloca, ajuda a pensar no abismo, a recorrer espaços até então não transitados ou mesmo inventados.

## O riso de Foucault ao encontro com Borges

No conto *O idioma analítico de John Wilkins*, Borges parece desafiar os sistemas de classificações que propõem a existência de um mundo com contornos firmes e objetivos, claramente definidos, que acabam por forçar a realidade em suas próprias categorias. Para o escritor, não há dúvidas de que uma classificação, ou qualquer sistema de ordenação, implique algum tipo de violência sobre a realidade da qual procura explicar. O próprio ato de selecionar um determinado tipo de classificação sugere, necessariamente, silenciar ou excluir alguns aspectos da realidade que não se enquadram nas categorias ou conceitos escolhidos (Dapía, 2016, p. 147).

Nesse sentido, seria impossível chegar a uma única classificação “verdadeira” do mundo, pois toda classificação estaria baseada na topologia do discurso e não em conteúdos e lógicas manifestas (White, 1994, p. 136). Assim, cada modificação do *tropos* discursivo lançaria fora o sistema de classificação vigente e, com ele, qualquer valor de linguagem universal (Dapía, 2016, p. 122). Por isso, para Borges, toda prática classificatória possui um caráter arbitrário e conjectural.

Assim, fugindo às formulações ordenadoras e desconfiando das linguagens universais, o escritor argentino – com toda ironia e irreverência – cita (leia-se cria) “uma certa enciclopédia chinesa” que descreve os animais, dividindo-os, incongruentemente, da seguinte maneira:

a) pertencentes ao imperador, b) embalsamados, c) domesticados, d) leitões, e) sereias, f) fabulosos, g) cães em liberdade, h) incluídos na presente classificação, i), que se agitam como loucos, j) inumeráveis, k) desenhados com um pincel muito bem fino de pelo de camelo, l) et cetera, m) que acabam de quebrar a bilha, n) que de longe parecem moscas (Foucault, 2007, p. X).

Michel Foucault, no deslumbramento dessa taxonomia borgeana, afirma que, diante da impossibilidade, atingimos o limite do nosso pensamento. Não seriam os animais “fabulosos” apontados por Borges que seriam impossíveis, mas sim a estreita distância na qual os cães em liberdade são classificados e justapostos àqueles que de longe parecem moscas (Foucault, 2007, p. IX-X). Assim, o que assombra o pensamento na Enciclopédia apresentada pelo escritor argentino não seria o impossível, o fabuloso, mas a falta de coerência da série alfabética e a classificação que liga as categorias.

[...] O texto de Borges aponta para outra direção; a essa distorção da classificação que nos impede de pensá-la, a esse quadro sem espaço coerente [...]. Assim é que a enciclopédia chinesa citada por Borges e a taxonomia que ela propõe conduzem a um pensamento sem espaço, as palavras e categorias sem tempo nem lugar, mas que, em essência, repousam sobre um espaço solene, todo sobrecarregado de figuras complexas, de caminhos emaranhados, de locais estranhos, de secretas passagens e imprevistas comunicações (Foucault, 2007, p. XIV-XV).

Destarte, a enciclopédia borgeana parece evidenciar o impensado e acaba por surpreender aquilo que é previsto e codificado. Por isso, Foucault, ao descobri-la, desatou a rir; às vezes, um riso incontrolável (Certeau, 2023, p. 119), que ele mesmo assume, de antemão, como pretexto para a escrita do seu livro *As palavras e as coisas*. Segundo o pensador francês, este conto de Borges o fez rir durante muito tempo, num mal-estar evidente, devido à desordem que fez cintilar os fragmentos de um grande número de ordens possíveis, sem lei nem geometria, mas sim numa heterotopia (Foucault, 2007, p. XII), composta por espaços bifurcantes que tem o poder de justapor em um só lugar vários espaços, vários posicionamentos – uma multiplicidade de pequenos domínios granulosos ou fragmentários que são em si próprios ambíguos e incompatíveis (Foucault, 2009, p. 418).

Desse modo, esse espaço heterotópico, ao exumar as implicações de acontecimentos aleatórios, cria um estimulante para o inadmissível e uma ferida no racionalismo, à medida que inventa novos lugares e novas problemáticas, decorrentes do acaso, oferecendo, de tal maneira, um mapa inédito à possibilidade de “pensar diferentemente” (Certeau, 2023, p. 139). “Em cada mapa, meticulosamente construído, um novo acontecimento provocado pela ‘exuberância dos seres’ acrescenta outra possibilidade; nenhum desses mapas define um destino, uma verdade ou uma identidade de pensamento” (Certeau, 2023, p. 122).

Assim, tomando essa inventividade borgeana que acometeu um riso em Foucault, decorrente de uma irritação ou do tédio (Certeau, 2023, p. 135) com a prática vigente, somos capazes de proceder diante das crises do pensamento historiográfico, gerando um abalo sísmico (Deleuze, 1992, p. 188) na historiografia. Dito de outra forma: podemos, pelas frestas do vocabulário ironista de Borges e pelo riso de Foucault, utilizar de suas graças, incongruências e ambiguidades, para promover uma irrupção na produção historiográfica que transborda o pensável e abre uma possibilidade para se “pensar diferente”. Em suma, conseguimos testemunhar, invadidos pelo riso e tomados pela ironia de ambos os

pensadores, lampejos que atravessam e transgridem o controle sistemático das prescrições dos discursos instituídos (Certeau, 2023, p. 119).

Portanto, essa transgressão irônica é a principal assinatura de Borges e Foucault para uma escrita da história mais irreverente, pois ela resplandece com fórmulas incisivas, suscitando a diversão. Provoca, ofusca, confunde (Certeau, 2023, p. 131). Serve de incentivo e estímulo para pensarmos numa história que nos ensina a rir das solenidades dos ordenamentos e das origens, diante de toda a dispersão e desordem do mundo. Ou conforme assevera Foucault:

[...] uma história que ensina também a rir das solenidades das origens. A alta origem é 'o exagero metafísico que reaparece na concepção de que no começo de todas as coisas se encontra o que há de mais precioso e de mais essencial: gosta-se de acreditar que as coisas em seu início se encontravam em estado de perfeição; que elas saíram brilhantes das mãos do criador, ou na luz sem sombra da primeira manhã. A origem está sempre antes da queda, antes do corpo, antes do mundo e do tempo. Mas o começo histórico é baixo. Não no sentido de modesto e discreto como o passo da pomba, mas de derrisório, de irônico, próprio a desfazer todas as ênfases (Foucault, 2010, p. 18).

Dessa forma, ao contrário do pensamento que procura a busca de algo que explicaria o curso dos acontecimentos e o funcionamento do mundo, Foucault – com toda sua ironia – propõe uma história que rebaixa a solenidade das origens e das finalidades, que preside durante muito tempo as metanarrativas em torno do passado (Albuquerque Jr., 2019, 215). Para ele, todos os conceitos estabelecidos por essas “histórias” nada mais são do que abstrações compostas pelas regras dos jogos de linguagem que eles representam (White, 1994, p. 255).

Portanto, Foucault encara as obras dos historiadores profissionais que o antecedem quase com a mesma atitude de desprezo com que Artaud encarava as obras dos dramaturgos modernos, ou Robbe-Grillet as dos romancistas. “Ele é um historiador anti-histórico, como Artaud era um dramaturgo antidramático e como Robbe-Grillet é um romancista anti-romanesco” (White, 1994, p. 257). Da mesma forma, Borges encara a história, a tradição literária e a metafísica.

Nesse sentido, a ironia que Borges e Foucault praticam é uma forma de se colocar à frente dos outros, mas, também, de si mesmo. É a maneira de prefigurarem o mundo, de olhar sobre ele (Albuquerque, 2019, p. 210). Ao mesmo tempo, ao assumir tal posição, ambos os escritores não estariam se colocando fora do acontecimento que enunciam, mas

afirmando que os seus discursos são mais “uma dobra no inabarcável arquivo de enunciações que instituem dados sujeitos e dados objetos” (Albuquerque, 2019, p. 29). Seus textos, portanto, usam as armas da ironia para tornar problemáticas as relações estabelecidas, consagradas, entre dados conceitos e seus pretensos referentes (Albuquerque, 2019, p. 210). Dessa forma, a ironia foucaultiana, tal como a borgeana, provoca o estranhamento em relação ao sentido consagrado, um afastamento crítico em relação às verdades antes tomadas como inquestionáveis pelo discurso racional e sisudo da ciência histórica difundida desde o século XIX (Albuquerque, 2019, p. 212). Ou seja, um estilo irônico que busca reintroduzir a arte em seu discurso, tornar a sensibilidade, a imaginação e a intuição partes de seus instrumentos de trabalho (Albuquerque, 2019, p. 99).

Se antes, como um técnico retranqueiro, os historiadores queriam conformar o passado a esquemas prévios de interpretação, com seus determinantes e personagens fixos, previsíveis, que jogam sempre da mesma forma, seguem sempre a rotina já esperada e, mecanicamente, desempenham a função designada antes do início do próprio jogo, agora, com Borges e Foucault, podemos nos tornar historiadores que riem, para o escândalo da disciplina que se leva tão a sério (Albuquerque, 2019, p. 210).

Com a ironia, portanto, passa-se a dar importância àquilo que o historiador tem de imprevisível: a sua criatividade e a sua capacidade infinita de criar algo diferente, como aquele jogador considerado louco, indisciplinado e rebelde que era contido pelo técnico retranqueiro. Desse modo, a consciência histórica irônica abre a possibilidade de afirmar o assimétrico e o devir como potência da história (Albuquerque, 2019, p. 192), permitindo-nos praticar o nosso ofício com mais humor, com um sorriso indulgente que surge como desconstrução do rosto sério e sisudo das verdades definitivas e estabelecidas (Albuquerque, 2019, p. 29). Ou seja, uma história praticada como sátira que sabe, de antemão, que mais inventa seu objeto do que revela a sua verdade (Albuquerque, 2019, p. 214). Uma arte de rebeldia da e na linguagem, que se assume como agente histórico. Um discurso se descobrindo como ação, para além do bem e do mal (Albuquerque, 2019, p. 217). Um sorriso postiço que “nos impele à decifração de seu segredo e já se diverte com o nosso fracasso anunciado e antecipado” (Albuquerque, 2019, p. 214).

Assim, a história satírica participa da preocupação de Roland Barthes com o prazer do texto (Barthes, 1987). O humor é um processo de defesa que impede a eclosão do desprazer, à medida que dá à narrativa histórica a leveza e a sedução quase sempre

ausentes nos textos acadêmicos (Albuquerque, 2019, p. 219). Portanto, praticar a história irônica é provocar os textos historiográficos, questioná-los e confrontá-los com outras interpretações e articulações. É colocar o aspecto criativo e poético do historiador novamente em circulação, fazê-lo reviver entre nós, para que as verdades cristalizadas e as certezas naturalmente aceitas sejam colocadas em dúvida e em discussão (Albuquerque, 2019, p. 215). Melhor dizendo: é escrever de forma mais irreverente, é se apresentar como combatente, como um antissistema que promove um deslocamento da lógica e do sentido, pois não há lugar para a dialética e suas sínteses apaziguadoras do conflito, mas sim espaços de tensões e ambiguidades, de afirmação do grotesco, do absurdo do mundo e do caos da existência (Albuquerque, 2019, p. 213).

### **Considerações finais**

É possível dizer que o texto apresentado parte de uma inquietação que procura evidenciar uma “dimensão artística/literária” da escrita da história – não evidentes nos convencionais discursos historiográficos. Assim, com o intuito de infringir a ortodoxia da historiografia, ao apresentar como interlocutores Borges e Foucault e suas respectivas ironias, este artigo procura contribuir (uma pretensão um tanto quanto arriscada) para se pensar numa forma mais aberta e imprecisa, desobediente e dissonante (Munslow, 2010, p. 01), que busca a heresia (Adorno, 2003, p. 45) e resiste a uma atitude de naturalização da escrita da história.

Dessa forma, creio que sem essa reflexão crítica sobre as possibilidades irreverentes da escrita, não há questão epistemológica possível para a história. Ou seja, não há possibilidade de crítica sem a *poiesis* da produção historiográfica (Costa Lima, 1998, p. 8). A história, portanto, é um saber de charneira<sup>7</sup> – alojada entre o campo científico e o artístico (Albuquerque Jr., 2021, p. 35) –, donde a questão estética pré-condiciona o caráter epistemológico da escrita, bem como é retroativamente condicionada por ele.

Nesse sentido, penso que não há conflito, mas intersecções entre as dimensões artísticas/ literárias e científicas do trabalho do historiador (Albuquerque Jr., 2019, p. 13-19).

---

<sup>7</sup> Eixo comum que possibilita fechar, abrir, sobrepor, baixar, levantar duas partes de um objeto. [Figurado] Pessoa ou coisa que une partes diferentes, que serve à união de dois grupos ou mundos diferentes. Ver: CHARNEIRA. In: *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*. (em linha). Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/charneira>. Acesso em: 15 de out. de 2022.

Por isso, ao oferecer ao leitor este texto, não procuro abrir mão da dimensão epistemológica da história, mas propor uma escrita mais experimental (Bense, 2004, p. 24), mais corajosa e criativa, impossível de se encaixar em termos convencionais (Munslow, 2010, p. 138). Melhor dizendo, o uso dessa forma de escrita, mais livre, justa, original e reflexiva, não é para relaxar a cientificidade da pesquisa historiográfica, mas, ao contrário, para fortalecê-la (Jablonka, 2020, p. 22).

Portanto, escrever a história de uma forma mais irreverente e audaciosa não significa descompromisso com o ofício do historiador ou falta de sincronia com questões éticas relevantes para o século XXI – há, de certo modo, uma tendência, entre aqueles que adotam tal “experimentalismo” na produção historiográfica contemporânea, de levarem a cabo reflexões acerca de passados silenciados – ainda vivos na sociedade – e de minorias éticas, políticas e sociais. Temas que nos podem tocar pessoalmente, relacionados a uma busca identitária, uma lembrança da infância, um sentimento de dívida, mas também ao abandono, perda, exílio, ultraje ao racismo, antissemitismo, misoginia, homofobia (Jablonka, 2020, p. 358).

Nesse caso, a dimensão estética deve ser concebida como um *continuum* e não como mutuamente excludente do caráter ético. Assim penso que podemos refletir sobre um entrelaçamento dos aspectos estéticos, éticos e epistemológicos, vendo-os não como critérios transcendentais, mas sim como categorias adequadas à realização de um juízo prático às inquietações e situação atual da historiografia contemporânea.

## Referências

ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. In: ADORNO, Theodor. *Notas de literatura*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. A fabricação dos tempos: a materialidade da narrativa histórica. In: SANTOS, Wagner Geminiano dos (Org.). *Durval Muniz de Albuquerque Jr: a arte de inventar-se historiador nas tessituras da escrita da história*. Vitória/ES: Editora Milfontes, 2021.

ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. *História: a arte de inventar o passado* (ensaios de teoria da história). Curitiba: Editora Appris, 2019.

ANKERSMIT, Frank. *Narrative Logic: The Semantics of Historian's Language*. The Hague: Martinus Nijhoff Publishers, 1983.

- ANKERSMIT, Frank. *Historical Representation*. Satnford, CA: Stanford University Press, 2001.
- ARAUJO, Valdei Lopes de; RANGEL; Marcelo de Mello. Apresentação. Teoria e história da historiografia: do giro linguístico ao giro ético-político. *História da Historiografia*. Ouro Preto. n. 17. abril/2015. p. 318-332.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.
- BENSE, Max. Sobre el ensayo y su prosa. In: *Cuadernos de los seminaries permanentes*. Ensayos selectos. México: UNAMM, 2004.
- BORGES, Jorge Luis. *Borges oral & Sete noites*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- BORGES, Jorge Luis. *Discussão*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BORGES, Jorge Luis. *Ensaio autobiográfico: (1899-1970)*. Trad. Maria Carolina de Araujo e Jorge Schwartz. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. 3ª ed. Trad. Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.
- CERTEAU, Michel de. *História e psicanálise: entre ciência e ficção*. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2023.
- CHAKRABARTY, Dipesh. A pós-colonialidade e o artifício da história: quem fala pelo passado “indiano”? *Representations*, n. 37, 1992.
- CHAKRABARTY, Dipesh. *Provincializing Europe: postcolonial thought and historical difference*. Princeton University Press, 2000.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.
- COSTA LIMA, Luiz. Introdução: a raridade do crítico. In: WELLBERY, David E. *Neo-retórica e desconstrução*. Organização Luiz Costa Lima e Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1998.
- DAPÍA, Silvia. *Jorge Luis Borges, post-analytic philosophy, and representation*. London; New York: Routledge, 2016.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações – 1972-1990*. Trad. Peter Pal Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992.



DOMANSKA, Ewa. El viraje performativo en la humanística actual. *Criterios*, La habana, n. 37, p. 125-142, 2011.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Org. e trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2010.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: MOTTA, Manoel B. Estética: literatura e pintura, música e cinema. *Ditos e Escritos III*. 2 ed. Trad. Inês Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

GAY, Peter. *O estilo na história: Gibbon, Ranke, Macaulay, Burckhardt*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

HOLANDA, Sérgio Buarque de (Org.). *Leopold von Ranke*. São Paulo: Ática, 1979.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

JABLONKA, Ivan. *A história é uma literatura contemporânea: manifesto pelas ciências sociais*. Trad. Verónica Galíndez. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2020.

KRAMER, Lloyd S. Literatura, crítica, e imaginação histórica: o desafio literário de Hayden White e Dominick LaCapra. In: HUNT, Lynn. (Org.). *A nova história cultural*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

KOCKEL, Marcelo Fidelis. *Intertextualidade, ambiguidade e ironia: a contribuição de Borges para uma escrita da história mais irreverente (Comunicação)*. Seminário Estéticas historiadoras: das possibilidades de historiografias criativas; III Encontro de Pesquisa em Teoria da História e História da Historiografia (EPETH). Evento online, 6 dez. 2021. 1 vídeo (2 h., 40 min. e 18 seg.). YouTube: canal III EPETH. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=d0J54akGhAg&t=5s>. Acesso em: 04 de jan. de 2024.

LANGLOIS, Charles Victor; SEIGNOBOS, Charles. *Introdução aos estudos históricos*. Trad. Laerte de Almeida Moraes. São Paulo: Editora Renascença, 1946.

MENONCELLO, Aline Michelini; RUDI, Thiago A. Modesto. *Seminário Estéticas historiadoras: das possibilidades de historiografias criativas (divulgação)*. III Encontro de Pesquisa em Teoria da História e História da Historiografia (EPETH). Evento online, 5 out. 2021. Instagram: @epeth.historia. Disponível em: [https://www.instagram.com/p/CUqmlz6J\\_FI/](https://www.instagram.com/p/CUqmlz6J_FI/). Acesso em: 04 de jan. de 2024.

MONEGAL, Emir Rodríguez. Borges & Derrida: Boticarios. *Maldoror* 21. “Jacques Derrida: Primeras (P) Referencias”, Montevideo, 1985.

MUNSLOW, Alun. *The future of history*. New York: Palgrave Macmillan, 2010.

MUNSLOW, Alun. The historian as author. *Spiel* 30, n.1, 2011, pp. 73-88. Disponível em: <https://culturahistorica.org/wp-content/uploads/2020/02/munslow-historian-as-author.pdf>. Acesso em: 09 de dez. de 2023.

PIGLIA, Ricardo. Los usos de Borges. Entrevista realizada por Sérgio Pastormelo. Variações Borges. *Revista del Centro de Estudios y Documentacion J. L. Borges*. Copenhagen: Borges Center, n. 3, 1997.

RANGEL, Marcelo de Mello; SANTOS, Fábio Muruci dos. Algumas palavras sobre o giro ético-político e história intelectual. *Revista Ágora*, Vitória, n. 21, p. 7-14, 2015.

RORTY, Richard. *Contingência, ironia e solidariedade*. Trad. Vera Ribeiro. São Paulo: Martins, 2007.

RORTY, Richard. *Ensaio sobre Heidegger e outros*. Trad. Eugénia Antunes. Lisboa, PT: Instituto Piaget, 1999.

RORTY, Richard. (Org.). *The linguistic turn: essays in philosophical methods*. Chicago: Chicago University Press, 1992.

SCHWARTZ, Jorge. As linguagens imaginárias: nwestra ortografia bangwardista. *Revista USP*, n. 12, São Paulo, 1991/1992.

SILVEIRA, Pedro Telles da. *Um lance de retórica: retórica e linguagem na construção do discurso histórico*. Vitória/ES: Editora Milfontes, 2020.

STATES, Bert Olen. *Irony and drama: a poetics*. New York: Ithaca, Cornell University Press, 1971.

TELLES, Marcus Vinicius de Moura. *A relação entre representação e experiência: um estudo crítico da “filosofia existencialista da história”*. Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-graduação em História Social (Tese de doutorado). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2019.

VOIGT, André Fabiano. Há um giro ético-político na história? In: MEDEIROS, Bruno Franco et al. (Org.). *Teoria e historiografia: debates contemporâneos*. Jundiaí: Paco Editorial, 2015, p. 79-93.

WELLBERY, David E; BENDER, John. Retoricidade: sobre o retorno modernista da retórica. Trad. Angela Melim. In: WELLBERY, David E. *Neo-retórica e desconstrução*. Organização Luiz Costa Lima e Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1998.

WHITE, Hayden. Enredo e verdade na escrita da história. *In*: MALERBA, Jurandir (Org.) *A história escrita: teoria e história da historiografia*. São Paulo: Contexto, 2006, p. 191-210.

WHITE, Hayden. *Meta-História: A imaginação histórica do século XIX*. Trad. José Laurênio de Melo. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1992.

WHITE, Hayden. The problem of style in realistic representation. *In*: WHITE, Hayden. *The fiction of narrative: essays on history, literature and theory (1957-2007)*. Baltimore: John Hopkins University Press, 2010.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.