JONATHAN GOTTSCHALL

«O nosso pensador mais profundo sobre o papel poderoso das histórias nas nossas vidas»

Steven Pinker, autor *bestseller*

STORYTELLING

Como as histórias nos tornam humanos

«Um livro que explica porque gostamos de contar histórias, e porque somos tão propensos a distorcer a verdade quando o fazemos.»

The Atlantic

vogais

Para Abigail e Annabel,
bravas habitantes da Terra do Nunca

Índice

Prefácio 11

1. O Feitiço da História 19
2. O Enigma da Ficção 39
3. De Histórias Está o Inferno Cheio 63
4. A História da Noite 87
5. A Mente É uma Contadora de Histórias 107
6. A Moral da História 137
7. As Pessoas de Tinta Mudam o Mundo 159
8. Histórias de Vida 175
9. O Futuro das Histórias 197

Agradecimentos 221
Notas 223
Bibliografia 239
Créditos 259
Índice Remissivo 261

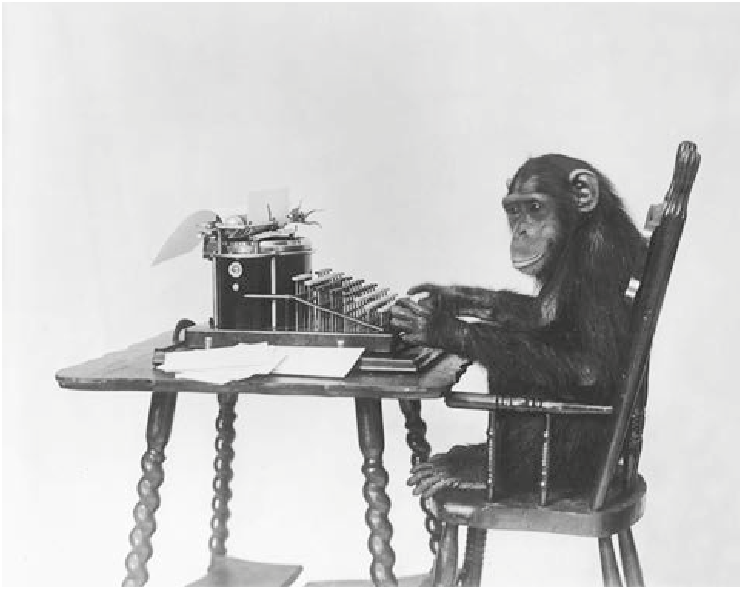
«Deus fez o Homem, porque Ele adora histórias.»
Elie Wiesel, *The Gates of the Forest*

Prefácio

Os estatísticos concordam que, se conseguissem capturar alguns macacos imortais, fechá-los numa sala com uma máquina de escrever e obrigá-los a teclar furiosamente durante muito, muito tempo, eles acabariam por produzir uma reprodução perfeita do *Hamlet* — com cada período e cada vírgula e cada «por quem sois» no seu lugar próprio. É importante que os macacos sejam imortais: os estatísticos admitem que irá demorar muito tempo.

Outros são céticos. Em 2003, investigadores da Universidade de Plymouth, em Inglaterra, conceberam um teste piloto da chamada teoria dos macacos infinitos — «piloto» porque ainda não temos as hordas de supermacacos imorredoiros, nem o horizonte de um tempo infinito exigidos por um teste decisivo. Mas o que estes investigadores tinham era um velho computador e seis macacos-negros. Colocaram a máquina na jaula dos macacos e fecharam a porta.

Os macacos puseram-se a olhar para o computador. Juntaram-se à sua volta, a murmurar. Acariciaram-no com as palmas das mãos. Tentaram destruí-lo com pedras. Agacharam-se em cima do teclado, tensos, e esvaziaram os intestinos. Pegaram no teclado para ver se sabia bem. Não sabia, por isso martelaram com ele no chão e berraram. Começaram a bater nas teclas, primeiro devagar e, depois, mais depressa. Os investigadores recostaram-se nas cadeiras e ficaram à espera.



Passou-se uma semana inteira, e depois outra, e os preguiçosos macacos ainda não tinham escrito o *Hamlet*, nem sequer a primeira cena. Mas a sua colaboração produzira cerca de cinco páginas de texto. Por isso, os orgulhosos investigadores meteram as páginas numa elegante capa de cabedal e publicaram na Internet um fac-símile com direitos de autor de um livro chamado *Notas para as Obras Completas de Shakespeare*. Cito uma passagem representativa:

> Sssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssssss
> naaaaaaaaa
> Aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaassssssssssssssssfssssfhggg
> ggggsss
> Assfssssssgggggggaaavmlvvssajjjlssssssssssssssssa

A descoberta mais notável da experiência foi que os macacos-negros preferiam destacadamente a letra *s* a todas as outras letras do alfabeto, embora as implicações completas desta descoberta ainda não sejam conhecidas. A zoóloga Amy Plowman, a investigadora

principal do estudo, concluiu sobriamente: «O trabalho foi interessante, mas teve pouco valor científico, exceto para mostrar que "a teoria dos macacos infinitos" é falaciosa.»

Em resumo, parece que o grande sonho de todos os estatísticos — de um dia receberem um exemplar do *Hamlet* da mão de um supermacaco imortal — não passa de uma fantasia.

Mas talvez a tribo dos estatísticos fique consolada pelo académico da literatura Jiro Tanaka, que observa que, apesar de *Hamlet* não ter sido escrito literalmente por um macaco, foi escrito por um primata. Para ser específico, um grande símio. Algures nas profundidades da pré-história, escreve Tanaka: «Uma variedade menos que infinita de hominídeos bípedes separou-se de um grupo não totalmente infinito de australopitecos semelhantes a chimpanzés e, depois, outro grupo bastante finito de primatas menos peludos separou-se do primeiro grupo heterogéneo de bípedes. E, num período muito finito de tempo, [um] destes primatas escreveu *de facto* o Hamlet.»

E, muito tempo antes de qualquer destes primatas pensar em escrever *Hamlet*, ou histórias de Arlequins ou Harry Potters — muito antes de estes primatas imaginarem sequer escrever —, juntavam-se à volta da fogueira partilhando extravagantes mentiras sobre corajosos aldrabões e jovens apaixonados, heróis altruístas e astutos caçadores, chefes tristonhos e sábias anciãs, a origem do sol e das estrelas, a natureza dos deuses e dos espíritos e todo o resto das coisas.

Há dezenas de milhares de anos, quando a mente humana era jovem e os nossos números eram baixos, contávamos histórias uns aos outros. E agora, dezenas de milhares de anos depois, quando a nossa espécie pulula por todo o globo, a maior parte de nós ainda adere fortemente aos mitos acerca das origens das coisas e ainda ficamos encantados com uma espantosa variedade de ficções em páginas, em palcos e em ecrãs — histórias de assassínios, histórias de sexo, histórias de guerra, histórias de conspiração, histórias verdadeiras e falsas. Mesmo quando o corpo vai dormir, a mente fica acordada toda a noite, a contar histórias a si própria.

Este livro é acerca do primata *Homo fictus* (homem da ficção), o grande símio com uma mente de contador de histórias. Podemos não o perceber, mas somos criaturas de um domínio da imaginação chamado Terra do Nunca. A Terra do Nunca é o nosso lar e, antes de morrermos, passaremos lá décadas. Se ainda não reparou, não desanime: a história está para os humanos como a água para os peixes — por todo o lado e sem se notar. Enquanto o nosso corpo está sempre fixado a um ponto particular no espaço-tempo, a nossa mente está sempre livre para vaguear pelas terras do faz de conta. E é o que faz.

No entanto, a Terra do Nunca continua a ser um país por descobrir e por mapear. Não conhecemos a razão pela qual ansiamos por histórias. Não sabemos sequer a razão pela qual a Terra do Nunca existe. E não sabemos exatamente como, ou mesmo se, o nosso tempo na Terra do Nunca nos molda como indivíduos e culturas. Em resumo, não há nada que seja tão central para a condição humana e, ao mesmo tempo, tão incompletamente compreendido.

A ideia para este livro surgiu-me com uma canção. Ia a conduzir pela estrada num brilhante dia de outono, rodando alegremente o botão do rádio. Apareceu uma música *country*. A minha reação habitual a este tipo de catástrofe é tatear freneticamente o rádio num esforço para deter o ruído. Mas havia algo de particularmente comovente na voz do cantor. Por isso, em vez de mudar de estação, ouvi uma canção sobre um jovem que pedia a mão da sua apaixonada em casamento. O pai da rapariga obriga o jovem a ficar à espera na sala de estar, onde este fica a olhar para as fotografias de uma menina vestida de Cinderela, a andar de bicicleta e «a correr pelo aspersor da relva com o sorriso de quem come um gelado / A dançar com o papá, a olhar para ele encantada»*. O jovem percebe de repente que estava a levar algo precioso ao pai: estava a roubar-lhe a Cinderela.

* Excerto da canção «Stealing Cinderella» do cantor *country* Chuck Wicks: «Running through the sprinkler / With a big popsicle grin / Dancing with her dad / Looking up at him». [*N. T.*]

Antes de a canção acabar, estava a chorar de tal forma, que tive de encostar na berma. «Stealing Cinderella», de Chuck Wicks, capta algo universal da doce dor de se ser pai de uma filha e de se saber que não se é o homem mais importante na vida dela.

Fiquei ali sentado bastante tempo a sentir-me triste, mas também maravilhado com a rapidez com que a pequena história musical de Wicks me fizera derreter — um homem crescido, não um choramingas — num absoluto desamparo. Como é estranho, pensei, que uma história se possa insinuar em nós num belo dia de outono, nos possa fazer rir ou chorar, nos torne amorosos ou irados, faça com que a pele se nos arrepanhe em torno da carne, altere a forma como nos imaginamos a nós e aos nossos mundos. Como é bizarro que, quando experimentamos uma história — num livro, num filme ou numa canção —, nos deixemos ser invadidos pelo narrador. O criador da história penetra-nos o crânio e toma controlo dos nossos cérebros. Chuck Wicks estava na minha cabeça — ali agachado no escuro, a espremer glândulas, a fazer disparar neurónios.

Este livro usa contribuições da biologia, da psicologia e da neurociência para tentar compreender aquilo que me aconteceu nesse luminoso dia de outono. Percebo que só a ideia de trazer a ciência — com as suas elegantes máquinas, as suas frias estatísticas, os seus antipáticos termos técnicos — para a Terra do Nunca desperte o nervosismo em muita gente. As ficções, as fantasias, os sonhos — tudo isto são, para a imaginação humanista, uma espécie de reserva sagrada. São o último bastião da magia. São o único lugar onde os cientistas não podem — nem devem — entrar, reduzindo os antigos mistérios a tempestades eletroquímicas no cérebro, ou a uma guerra intemporal entre genes egoístas. O receio é que, explicando o poder da Terra do Nunca, a explicação a mate. Como disse Wordsworth, é preciso matar para poder dissecar. Mas eu discordo.

Veja-se o final do romance de Cormac McCarthy, *A Estrada*. McCarthy segue um homem e o seu jovem filho através de um mundo morto, uma «terra queimada», em busca daquilo que mais

precisam para sobreviver: comida e comunidade humana. Terminei o romance deitado num quadrado de luz do Sol no tapete da minha sala, como costumava ler em miúdo. Fechei o livro e estremeci pelo homem e pelo rapaz, pela minha própria curta vida e por toda a minha espécie, orgulhosa e insensata.

No final de *A Estrada*, o homem morre, mas o rapaz continua a viver junto de uma pequena família de «boa gente». A família tem uma menina. Há uma réstia de esperança. O rapaz poderá ser um novo Adão e a menina a sua Eva. Mas tudo é precário. Todo o ecossistema está morto e não é claro se as pessoas poderão sobreviver o tempo suficiente até que recupere. O parágrafo final do romance afasta-nos do rapaz e da sua nova família e McCarthy despede-se de nós com um poema em prosa maravilhosamente ambíguo.

> Outrora existiam trutas nos regatos das montanhas. Víamo-las paradas na corrente cor de âmbar, com a fímbria branca das barbatanas a ondular mansamente na água veloz. Cheiravam a musgo quando as segurávamos na mão. Luzidias e musculosas e a contorcerem-se. No dorso tinham desenhos vermiformes que eram mapas do mundo no seu devir. Mapas e labirintos. De uma coisa que não podia ser recriada. Cuja harmonia não podia ser reposta. Nos fundos vales onde as trutas viviam, todas as coisas eram mais antigas do que o homem e nelas ressoava um mistério.*

O que significa? Será um panegírico a um mundo morto que nunca mais florescerá de vida, ou um mapa do «mundo no seu devir»? Estará o rapaz ainda vivo, a percorrer os animados bosques com a «boa gente» e a pescar trutas? Ou terá sido morto para servir de alimento? Não há ciência que possa responder a estas perguntas.

Mas a ciência pode, efetivamente, dar uma ajuda a explicar a razão pela qual histórias como *A Estrada* têm um tal poder sobre nós.

* Tradução de Paulo Faria. Lisboa: Relógio D'Água, 2007, p. 187. [*N. T.*]

Storytelling: O Animal que Conta Histórias é sobre a forma como os investigadores das ciências e das humanidades estão a usar novos instrumentos, novas formas de pensar, para desbravar a vasta terra incógnita da Terra do Nunca. É sobre o modo como as histórias — desde os anúncios televisivos até aos devaneios acordados e ao burlesco espetáculo da luta livre profissional — saturam as nossas vidas. É sobre os padrões profundos da alegre desordem do faz de conta das crianças e daquilo que nos dizem acerca das origens pré-históricas das histórias. É sobre como a ficção molda subtilmente as nossas crenças, os nossos comportamentos, a nossa ética — como muda poderosamente a cultura e a história. É sobre o antigo enigma das psicoticamente criativas histórias noturnas a que chamamos sonhos. É sobre como um conjunto de circuitos cerebrais — geralmente com brilhantismo, às vezes de forma absurda — impõe uma estrutura narrativa ao caos das nossas vidas. É sobre o presente incerto e o esperançoso futuro da ficção. Acima de tudo, é sobre o profundo caráter misterioso da história. Porque *são* os seres humanos viciados na Terra do Nunca? Como nos tornámos no animal que conta histórias?

O Feitiço da História

> «Meu Deus! Quando se vende um livro a um homem não se lhe está a vender apenas meio quilo de papel e tinta e cola — está-se a vender-lhe uma vida totalmente nova. Amor e amizade e humor e barcos no mar pela noite — todo o paraíso e a terra num livro, quer dizer, num livro a sério.»
>
> Christopher Morley, *Parnassus on Wheels*

A vida humana está tão enredada em histórias que ficamos completamente anestesiados em relação ao seu estranho e enfeitiçante poder. Por isso, para começarmos esta viagem, precisamos de remover a camada de familiaridade que nos impede de perceber a estranheza da história. Basta abrir um livro de histórias, quase qualquer um, e dar atenção àquilo que nos provoca. Por exemplo, *No Coração do Mar*, de Nathaniel Philbrick. Não é uma obra de ficção, mas é apesar disso um livro de histórias e, mais a mais, um maravilhoso livro de histórias. Philbrick constrói um cativante conto sobre o verdadeiro desastre que inspirou Herman Melville a escrever *Moby Dick*: o naufrágio do baleeiro *Essex* provocado por uma enorme e furiosa baleia.

Antes de lhe oferecer um vislumbre de *No Coração do Mar*, quero que se prepare. Philbrick é um velho feiticeiro manhoso; movimenta a caneta como uma varinha mágica. O efeito é arrancar o espírito

Ilustração de *Moby Dick* de A. Burnham Shute (1851).

do leitor através dos seus olhos e levá-lo pelo ar ao longo do tempo e de metade do mundo. Para resistir a este feiticeiro, tem de se concentrar. Não perca a consciência da cadeira em que está, ou do zumbido do trânsito lá ao fundo, ou da sólida sensação deste livro nas suas mãos.

Página 1. Estamos em 1821. O baleeiro *Dauphin* zarpou da costa da América do Sul. Os pescadores de baleias de Nantucket franzem os olhos à procura das plumas de vapor que anunciam a sua presa.

O capitão do *Dauphin*, Zimri Coffin, avista um pequeno barco a balançar no horizonte. Berra ao timoneiro para colocar o barco sob a sua proteção do vento. Philbrick escreve:

> Sob o olhar atento de Coffin, o timoneiro aproximou o mais possível o navio da embarcação à deriva. Apesar de o ímpeto que levavam fizesse com que passassem rapidamente por ela, os breves segundos durante os quais o navio se assomou sobre a embarcação aberta revelaram uma visão que permaneceria com a tripulação para o resto das suas vidas.
>
> Primeiro viram ossos — ossos humanos — cobrindo os bancos dos remadores e as tábuas do casco, como se o baleeiro fosse o covil marítimo de uma feroz besta comedora de homens. Depois, viram os dois homens. Estavam dobrados nos extremos opostos do barco, com a pele coberta de pústulas, os olhos esbugalhados nos crânios, as barbas polvilhadas de sal e sangue. Chupavam a medula dos ossos dos seus camaradas mortos.

Depressa, onde é que estava? Ainda estava na sua cadeira, a notar que lhe doíam as costas e que o trânsito zumbia, na tinta impressa nesta página? A sua visão periférica captava os seus próprios polegares nas margens do livro, os padrões da carpete da sua sala? Ou Philbrick enfeitiçou-o? Estava a ver aqueles lábios ressequidos a moverem-se pelos ossos partidos? Aquelas barbas cheias de sal? A espuma ensanguentada a balançar contra as paredes do casco?

Para ser honesto, fiz-lhe um teste que não podia passar. As mentes humanas não conseguem resistir ao poder de sucção da história. Por muito que nos concentremos, por muito que nos refugiemos dentro das nossas cabeças, não conseguimos resistir à força da gravidade dos mundos alternativos.

Samuel Taylor Coleridge declarou celebremente que ter a experiência de uma história — de qualquer história — exige a «voluntária suspensão da descrença» por parte do leitor. Na perspetiva de Coleridge,

o leitor raciocina da seguinte forma: «Sim, eu sei que a história do Coleridge sobre o Antigo Marinheiro é uma aldrabice. Mas, para poder usufruir, tenho de silenciar o meu cético interno e acreditar temporariamente em que o Antigo Marinheiro é verdadeiro. Muito bem, vamos lá! Já está!»

Mas, como o fragmento de Philbrick ilustra, a *vontade* pouco tem que ver com isso. Estabelecemos contacto com um contador de histórias que pronuncia uma fórmula mágica (por exemplo, «Era uma vez») e capta a nossa atenção. Se o contador for hábil, simplesmente invade-nos e toma conta de nós. Pouco podemos fazer para resistir, além de fecharmos abruptamente o livro. Mas, mesmo assim, a imagem de um homem a morrer à fome a tentar ganhar alguma vida a roer os ossos de um camarada persistirá nas nossas imaginações.

«A espuma ensanguentada a balançar contra as paredes do casco?» Sim, apanhou-me a mentir. Inventei esse pormenor para tornar a cena de Philbrick ainda mais vívida e visceral. Mas não sou só eu. Enquanto lia o fragmento de *No Coração do Mar*, a sua mente também lhe contou uma prodigiosa série de mentiras. Só que teve o cuidado de não as imprimir.

Quando leu a cena de Philbrick, ela ganhou vida na sua mente. Deixe que lhe pergunte: como era o capitão Coffin? Era novo ou velho? Usava um chapéu tricórnio ou de aba mole? De que cor era o seu casaco? De que cor era a barba? Quantos homens havia no convés do *Dauphin*? Que vela tinha o navio desfraldada ao vento? O dia estava cinzento ou claro? As ondas eram altas ou rasas? Que farrapos tinham vestidos, se é que tinham alguns, os dois canibais naufragados?

Como na pintura da cerca do Tom Sawyer, os escritores fazem com que sejamos nós a fazer a maior parte do trabalho de imaginação. A leitura é muitas vezes vista como um ato passivo: recostamo-nos e deixamos que os escritores bombeiem a alegria para dentro dos nossos cérebros. Mas não é assim. Quando experimentamos uma história, as nossas mentes agitam-se, trabalham esforçadamente.

Os escritores comparam por vezes a sua profissão à do pintor. Cada palavra é um borrão de tinta. Palavra a palavra — pincelada a pincelada — o escritor cria imagens que têm toda a profundidade e tessitura da vida real. Mas um olhar atento à passagem de Philbrick mostra que os escritores estão apenas a desenhar, não a pintar. Philbrick dá-nos a mestria dos seus traços com pistas para os preenchermos. As nossas mentes fornecem a maior parte da informação à cena — a maior parte da cor, das sombras e da textura.

Quando lemos histórias, este esforço criativo maciço ocorre constantemente, arrastando-se sob a nossa consciência. Conhecemos um personagem que é «bonito», com «olhos ferozes» e maçãs do rosto «como lâminas». E, a partir destes pequenos indícios, criamos um ser humano que não tem apenas esses olhos (escuros ou claros?), ou essas maçãs do rosto (coradas ou pálidas?), mas também um certo tipo de nariz e boca. Sei, por ter lido *Guerra e Paz*, que a princesa Lisa Bolkonskaya é pequena e tem uma vivacidade infantil, com um lábio superior «fino» que lhe deixa os incisivos graciosamente expostos. Mas a princesa existe com uma espécie de realidade física na minha mente que excede em muito a informação que Tolstói me dá.

Sei também, por *Guerra e Paz*, que, quando o jovem Petya é morto em combate, o capitão Denisov fica muito triste. Mas como é que sei? Tolstói nunca mo diz. Nunca me mostra as lágrimas de Denisov. Tudo o que vejo é Denisov a afastar-se lentamente do cadáver quente de Petya. Denisov coloca a mão sobre uma cerca. Aperta os varões.

O escritor não é, portanto, um arquiteto todo-poderoso da nossa experiência de leitura. O escritor guia a forma como imaginamos, mas não a determina. Um filme começa quando um escritor produz um guião. Mas é o realizador quem dá vida ao guião, preenchendo a maioria dos pormenores. É o que acontece com todas as histórias. O escritor dispõe as palavras, mas estas ficam inertes. Precisam de um catalisador para ganharem vida. O catalisador é a sua imaginação.

PERDIDOS NA TERRA DO NUNCA

É óbvio que as crianças pequenas são criaturas de histórias. As minhas próprias filhas têm 4 e 7 anos enquanto escrevo este livro, e as suas vidas estão imersas no faz de conta. Passam a maior parte das suas horas acordadas a perambular alegremente pela Terra do Nunca. Ou estão a divertir-se com histórias dos seus livros ou vídeos, ou a criar, nas suas brincadeiras de faz de conta, maravilhosos mundos de mamãs e bebés, príncipes e princesas, bons e maus. As histórias são, para as minhas meninas, psicologicamente compulsivas. É algo de que parecem precisar como nós precisamos de pão e amor. Proibir-lhes a Terra do Nunca seria um ato de violência.

Quanto a isto, as minhas filhas não são especiais. Crianças de todo o mundo deliciam-se com histórias e começam a moldar os seus próprios mundos fingidos ainda muito pequenas. A história é tão central nas suas vidas de crianças que praticamente define a sua existência. O que é que as crianças fazem? Sobretudo fazem histórias.

Annabel e Abigail Gottschall a brincarem.

Londrinos percorrem as estantes da biblioteca da Holland House depois de um bombardeamento aéreo durante o *Blitz*[*]. Ao contrário de outras atividades de entretenimento — como a costura, o jogo ou os desportos — todos *fazem* história, de uma ou de outra maneira. Fazemos história mesmo nas piores condições, mesmo durante a guerra.

Claro que é consideravelmente diferente com os adultos. Temos de trabalhar. Não podemos passar os dias a brincar. Na peça da autoria de James Barrie, *Peter Pan* (1904), as crianças Darling aventuram-se na Terra do Nunca, mas acabam por ficar com saudades de casa e regressam ao mundo real. A peça sugere que as crianças têm de crescer, e esse crescer implica deixar para trás o espaço a fingir chamado Terra do Nunca.

Mas Peter Pan fica na Terra do Nunca. Ele não quer crescer. E, a este respeito, todos somos mais parecidos com o Peter Pan do que pensamos. Podemos deixar a creche, com os camiões de brincar e as roupas de fantasia, mas nunca deixamos de fingir. Só mudamos a forma como o fazemos. Os romances, os sonhos, os filmes e as fantasias são províncias da Terra do Nunca.

[*] Campanha de bombardeamentos estratégicos realizados pela aviação alemã, na Segunda Guerra Mundial, contra o Reino Unido. [*N. T.*]

Um dos enigmas de que este livro trata não é apenas a existência das histórias — já de si suficientemente estranha — mas a centralidade das histórias. O papel das histórias na vida humana estende-se muito para lá dos romances ou filmes convencionais. As histórias, e uma variedade de atividades relacionadas com a transmissão das histórias, dominam a vida humana. Poderá suspeitar de que o meu entusiasmo faz com que exagere — que lhe estou a impingir tudo isto cedo demais. Talvez assim seja. Mas vejamos os números.

Mesmo numa era de ansiedade quanto à morte do livro, publicar livros continua a ser um grande negócio. E é vendida mais ficção juvenil e adulta todos os anos do que todas as categorias de não-ficção combinadas. Algumas das concorrentes da ficção mostram-se sob disfarce. Por exemplo, o New Journalism, que surgiu na década de 1960 — e que influenciou fortemente todos os géneros de não-ficção —, consistia em contar histórias verdadeiras usando uma técnica ficcional. De modo semelhante, gostamos de biografias em parte pela mesma razão pela qual gostamos de romances: ambos seguem personagens principais ricamente caracterizadas através das lutas das suas vidas. E a forma mais popular de biografia — a autobiografia — é conhecida pelo modo como distorce os factos a favor da excitação da ficção.

Ainda assim, é lamentável que, apesar de mais de 50 por cento dos norte-americanos ainda lerem ficção, já não a leiamos muito. De acordo com um inquérito de 2009 conduzido pelo Bureau of Labor Statistics, o norte-americano médio lê pouco mais de 20 minutos por dia, e esse número inclui tudo, desde romances a jornais.

Lemos menos do que antigamente. Mas não é por termos abandonado a ficção. Não, a página de papel foi simplesmente suplantada pelo ecrã. Passamos uma espantosa quantidade de tempo a ver ficção no ecrã. De acordo com uma série de inquéritos, o norte-americano médio gasta várias horas todos os dias a ver programas de televisão. Na altura em que as crianças americanas atingirem a idade adulta, terão passado mais tempo na terra da televisão do que

em qualquer outra parte, incluindo a escola. E estes números não têm em consideração o tempo que passamos nos cinemas ou a ver filmes em casa. Quando se somam esses números, os norte-americanos passam cerca de 1700 horas por ano submersos no brilho do ecrã. *São 5 horas por dia.*

Claro que nem todo este tempo de ecrã é passado a ver comédias, dramas e filmes de ação. As pessoas também veem noticiários, documentários, desporto, e um género híbrido chamado «reality show», que pode não ser bem ficção, mas que também não é não-ficção. Mesmo assim, quase todo o nosso tempo passado nos cinemas e em frente a ecrãs é tempo de histórias, e a televisão continua a ser sobretudo uma tecnologia de fornecimento de ficção.

Depois, há a música. O musicólogo e neurocientista Daniel Levitin calcula que ouvimos cerca de cinco horas de música por dia. Parece impossível, mas Levitin contabiliza tudo: música de elevador, música dos filmes, música de anúncios e todo o tipo de coisas que injetamos nos nossos cérebros através dos auscultadores nos ouvidos. Claro que nem todas as músicas contam uma história. Há também sinfonias, fugas e paisagens sonoras vanguardistas

que misturam sininhos de vento com gritos de coelhos. Mas o género musical mais popular conta histórias sobre protagonistas que lutam por aquilo que querem — na maior parte das vezes, um rapaz ou uma rapariga. Os cantores têm de trabalhar na métrica e na rima, e juntamente com os guitarristas e os bateristas, mas isso não altera o facto de estarem a contar uma história — apenas está disfarçada.

Até aqui, considerámos as ficções criadas por artistas. E então as histórias que contamos a nós próprios? É à noite que somos mais criativos. Quando dormimos, o nosso incansável cérebro sonha copiosa, desenfreada e constantemente. A consciência é alterada nos sonhos, mas não extinta. Só que temos uma capacidade limitada de recordarmos as aventuras que experimentamos conscientemente ao longo da noite. (Há variações na capacidade que as pessoas têm de recordar os sonhos, mas os estudos laboratoriais sobre o sono mostram que virtualmente toda a gente sonha.) Nos sonhos, os nossos cérebros — como cônjuges traidores — levam uma existência completamente separada que ocultam da mente vígil.

Antes, os cientistas achavam que os humanos sonhavam com histórias intensas apenas durante os seus ciclos de sono REM (*rapid eye movement*). Se isso fosse verdade, as pessoas passariam cerca de duas horas por noite — e seis anos durante a vida — a encenar e visualizar espontaneamente histórias noturnas nos teatros das suas mentes. É espantoso que mesmo as pessoas que são enfadonhas durante o dia sejam tão criativas de noite. E é ainda mais espantoso que os investigadores do sonho saibam agora que as histórias oníricas ocorrem na verdade de forma independente do REM e durante todo o ciclo do sono. Alguns investigadores pensam que sonhamos quase durante toda a noite.

E não paramos de sonhar quando estamos acordados. Muitas, talvez a maioria, das nossas horas de vigília são também passadas a sonhar. Os sonhos acordados são difíceis de estudar cientificamente, mas, se atentar no seu fluxo de consciência, descobrirá que o devaneio

é o modo padrão da mente. Devaneamos quando conduzimos, quando passeamos, quando fazemos o jantar, quando nos vestimos de manhã, quando ficamos a olhar para o ar no emprego. Em resumo, sempre que a mente não está absorvida numa tarefa mentalmente exigente — por exemplo, escrever um parágrafo como este, ou fazer uma conta de cabeça difícil — fica irrequieta e parte para a terra da fantasia.

Estudos científicos engenhosos que envolvem *beepers* e diários sugerem que um sonho acordado médio dura cerca de 14 segundos e que temos cerca de 2 mil por dia. Por outras palavras, passamos cerca de metade das nossas horas de vigília — um terço das nossas vidas na terra — a tecer fantasias. Sonhamos acordados sobre o passado: coisas que deveríamos ter dito ou feito, percorrendo as nossas vitórias e fracassos. Sonhamos acordados sobre coisas mundanas, como imaginar várias maneiras de gerir um conflito no trabalho. Mas também sonhamos acordados de forma muito mais intensa, como se fosse uma história. Visualizamos filmes com finais felizes nas nossas mentes, em que todos os nossos desejos — vaidosos, agressivos, sujos — se tornam verdadeiros. E também visualizamos pequenos filmes de horror, em que os nossos piores receios se concretizam.

Algumas pessoas desprezam esses Walter Mittys* que constroem castelos no ar. Mas a imaginação é uma ferramenta mental maravilhosa. Enquanto os nossos corpos estão encerrados num aqui e agora específico, a nossa imaginação liberta-nos para que deambulemos no espaço-tempo. Como poderosos feiticeiros, todos os humanos podem ver o futuro — não um futuro claro e determinado, mas enevoado e probabilístico.

O que acontecerá, pergunta, se ceder à sua poderosa ânsia de dar um pontapé nos testículos do seu chefe? Incendeia a sua imaginação

* Designação popular nos Estados Unidos para alguém que, acordado, sonha que é um herói. A referência é à personagem Walter Jackson Mitty de um conto de 1939 do escritor James Thurber, mais recentemente popularizada no filme de Ben Stiller, *A Vida Secreta de Walter Mitty* (2013). [*N. T.*]

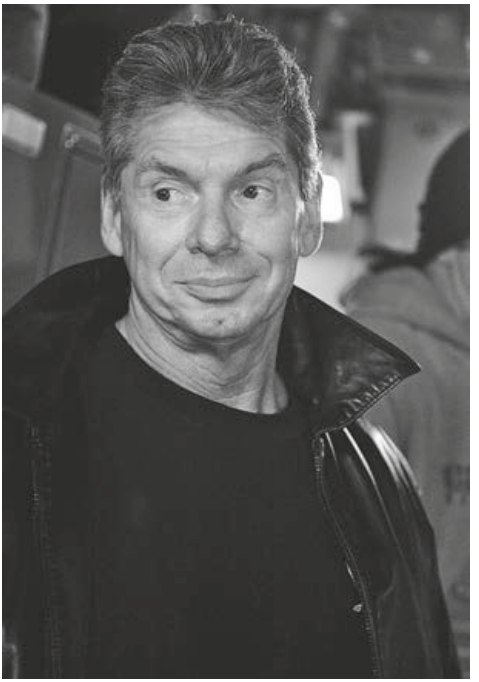
para descobrir. Dispara em frente no tempo. *Vê* o rosto convencido do seu chefe. *Ouve* o seu sapato a zumbir no ar. *Sente* o contacto — primeiro esponjoso, depois duro. E a simulação convence-o de que, se der um pontapé no seu chefe, ele poderá retribuir o favor. Irá despedi-lo (ou chamar a polícia). Por isso, mantém o pé engatilhado; continua a transpirar na secretária.

Mas a nossa imersão nas histórias vai para lá de sonhos e fantasias, canções, romances e filmes. Há muito, muito mais na vida humana que é completamente infiltrado pela ficção.

NÃO É FICÇÃO, É FICTÍCIO

A luta livre é mais uma encenação do que um desporto. O espetáculo, todo antecipadamente coreografado, conta-nos elaborados trechos de histórias com heróis para amar e vilões para odiar: o magnata pomposo, o popular rapaz norte-americano, o perverso comunista, o efeminado narcisista. Dá-nos toda a grandiosa pompa e escala — todos os bramidos destemidos e excessos de representação — da ópera. A falsa violência da luta livre é empolgante. Mas cada bomba atómica, cada golpe mongol e cada aperto do camelo faz também avançar o enredo do burlesco melodrama acerca de quem dormiu com a mulher de quem, quem traiu quem, quem realmente ama a América e quem apenas finge fazê-lo.

Os verdadeiros desportos de combate obedecem a convenções semelhantes na arquitetura da história. Os promotores do boxe há muito que compreenderam que as lutas não atraem o interesse dos fãs (e os dólares) a menos que apresentem personalidades e histórias dos seus passados que sejam entusiasmantes. A propaganda anterior aos combates é evidentemente ficcionada — homens que são amigos com as câmaras desligadas fingem odiar-se para proporcionar um drama. Sem uma história de fundo forte, o combate tende a ser aborrecido, por muita ação que haja. É como assistir ao clímax de um grande filme sem ter antes visto o crescendo que transmite ao clímax a sua tensão.



Vince McMahon, CEO do World Wrestling Entertainment (WWE). Ao reformular a luta livre como «entretenimento desportivo», McMahon rompeu com a «kayfabe» — a longa recusa da luta livre em admitir que as suas histórias de violência eram falsas. McMahon descreve uma temporada de luta livre como uma novela televisiva, cujo enredo culmina no espetáculo anual WrestleMania. No documentário de Barry Blaustein, *Beyond the Mat,* é pedido a McMahon que descreva o produto da WWE. Este sorri atrevidamente e responde: «Fazemos filmes.»

A luta livre é pura ficção, mas apenas exagera aquilo que encontramos na transmissão desportiva, em que um locutor — um habilidoso fabricante de narrativas — tenta elevar um jogo ao nível do alto drama. A cobertura olímpica, por exemplo, está cheia de dramas delicodoces acerca das dificuldades dos atletas. Por isso, quando finalmente se ouve o disparo para a corrida, podemos torcer pelos competidores como heróis que se confrontam numa luta épica — conseguimos sentir mais profundamente a emoção da vitória e a agonia da derrota. Um recente artigo da *New York Times Magazine*,

de Katie Baker, transmite uma opinião semelhante. Números crescentes de mulheres assistem ao desporto na televisão precisamente porque as estações televisivas aprenderam a apresentá-lo como «drama interpessoal». Para as fãs femininas, argumenta Baker, a atração da NFL* sobrepõe-se à da *Anatomia de Grey*: «personagens, histórias, rivalidades e Desgostos de Amor». (Não tenho bem a certeza se será diferente com os homens. A ESPN Radio é claramente dirigida aos homens, mas, na realidade, transmite relativamente poucos acontecimentos desportivos. Em vez disso, a principal atração do canal televisivo são programas animados e, por vezes, maldosos sobre personalidades do desporto. Será LeBron James um idiota por abandonar Cleveland? Será «Big Ben» Roethlisberger um criminoso sexual? Brett Favre irá reformar-se e as fotos do *penisgate* são uma montagem?)

Contar histórias é a espinha dorsal dos desportos televisionados. Isto impressionou-me vivamente durante o Torneio de Golfe dos Masters de 2010. Era o primeiro grande torneio de Tiger Woods depois de um longo e sensacionalista escândalo sexual. Mesmo as pessoas que não gostavam de golfe não queriam perder este novo capítulo da saga de Tiger: o gigante caído lutaria para se reerguer, ou iria ser perseguido pelo *karma* do seu mau comportamento? O subenredo da transmissão focava-se no principal rival de Tiger, Phil Mickelson, cuja mãe e mulher lutavam ambas contra o cancro. Os comentadores construíram uma narrativa em que cada *putt* falhado ou tacada esmagadora adquiria um significado intenso graças a estas histórias de maior dimensão.

Mickelson venceu. Percorrendo vitoriosamente o décimo oitavo *green*, parou para abraçar a mulher atingida pelo cancro. A câmara captou a lágrima solitária a descer pelo rosto de Mickelson. Não era bem um final de um livro de histórias. Era um bocadinho descarado demais para um livro de histórias.

* National Football League (Liga Nacional de Futebol Americano). [*N. T.*]

As séries televisivas como *Lei e Ordem* e *Sobreviventes* contam-nos uma história. E são liberalmente pontuadas por intervalos em que nos são contadas mais histórias. Os cientistas sociais definem os anúncios televisivos como «conteúdos ficcionais de ecrã»; são contos de meio minuto.

Um anúncio raramente *diz* apenas que um detergente de roupa é bom; *mostra* que é bom através de uma história sobre uma mãe cheia de trabalho, miúdos malcomportados e um triunfo na cozinha. Os ADT Security Services aterrorizam-nos para que compremos alarmes domésticos, mostrando-nos curtos filmes em que mulheres e crianças indefesas em casa são salvas de assaltantes de olhos esbugalhados. As ourivesarias conseguem que os homens comprem pedrazinhas brilhantes transmitindo histórias em que pretendentes apaixonados determinam com precisão o preço exato do amor de uma mulher: dois meses de salário. Algumas campanhas publicitárias são concebidas em torno de personagens recorrentes em histórias com vários capítulos, como os anúncios do divertido «homem das cavernas» da companhia de seguros Geico, ou os inspirados anúncios «não se metam com o Sasquatch»*, do Beef Jerky da Jack Link. A propósito: estes últimos nada dizem sobre o produto. Contam apenas histórias sobre sujeitos que adoram carne desidratada e que incautamente assediam um inocente Sasquatch, que reage com violência.

Os humanos são criaturas de histórias, por isso as histórias tocam praticamente todos os aspetos das nossas vidas. Os arqueólogos desenterram indícios nas pedras e nos ossos e juntam-nos numa saga acerca do passado. Os historiadores também são contadores de histórias. Há quem defenda que muitos dos relatos dos manuais escolares, como a história oficial da descoberta da América por Colombo, estão tão repletos de distorções e omissões que se aproximam mais do mito do que da história. Cada vez dizem mais aos executivos

* Mais conhecido como Bigfoot, ou Pé-Grande. [*N. T.*]

empresariais que devem ser contadores de histórias criativos: têm de transmitir narrativas atraentes acerca dos seus produtos e marcas que transportem emocionalmente os consumidores. Os comentadores políticos veem uma eleição presidencial não apenas como uma disputa entre políticos carismáticos e as suas ideias, mas também como uma competição entre histórias conflituantes acerca do passado e do futuro da nação. Os académicos jurídicos também veem um julgamento como uma história de disputa, em que os advogados adversários constroem narrativas de culpa e inocência — altercando sobre quem é o verdadeiro protagonista.

Um artigo recente da *The New Yorker* trata do papel da história no tribunal. A autora, Janet Malcolm, descreve um sensacional julgamento por homicídio em que uma mulher e o seu namorado eram acusados de matar o marido de outra mulher. Malcolm diz que o advogado da acusação, Brad Leventhal, começou a sua declaração de abertura «à maneira de um romance policial da velha escola». Diz Laventhal:

> Era uma manhã de outono ensolarada, clara e fria e, nessa fria manhã de outono, um homem, um jovem ortondontista chamado Daniel Malakov, caminhava pela 64th Road na zona de Forest Hills do condado de Queens, apenas a alguns quilómetros de onde nos encontramos agora. Com ele ia a sua pequena filha de 4 anos, Michelle [...] Quando Daniel estava à porta da entrada do Annandale Playground, apenas a alguns centímetros da entrada desse parque, apenas a alguns centímetros do sítio onde a sua filhinha estava, o acusado, Mikhail Mallayev, apareceu, vindo não se sabe de onde. Na sua mão tinha uma pistola carregada e pronta a disparar.

Leventhal conseguiu a sua condenação em grande parte por ser capaz de criar uma história melhor, a partir dos factos instáveis do caso, do que o advogado adversário, que não era um contador de histórias tão dotado.

Como o artigo de Malcolm na *The New Yorker*, muito bom jornalismo é formulado como uma história intensa — isso faz parte daquilo a que chamamos «bom» jornalismo. Malcolm não transmite um relato neutro daquilo que aconteceu. Em vez disso, pega nos acontecimentos caóticos de um homicídio e de um longo julgamento e entretece-os numa narrativa cheia de *suspense* conduzida pelas personagens, com todo o apelo de uma ficção em que não resistimos a ler até ao fim. Veja a forma como ela transforma Leventhal numa personagem da sua história: «Brad Leventhal [...] é um advogado de defesa excecionalmente impressionante. É um homem baixo,

Tradução artística do Big Bang. A ciência, supostamente, ajuda-nos a dar sentido às histórias que contamos. Mas há quem diga que a ciência é uma grande história (embora com hipóteses testadas) que emerge da nossa necessidade de dar sentido ao mundo. O facto de a ciência nos contar histórias é mais evidente quando trata das origens: do Universo, da vida, da própria narração de histórias. À medida que regredimos no tempo, as ligações entre as histórias explicativas da ciência e os factos estabelecidos vão-se tornando mais escassas e débeis. A imaginação do cientista torna-se mais atrevida e fecunda quando é obrigada a inferir cada vez mais a partir de cada vez menos.

gordo e de bigode, que caminha com os movimentos abruptos de um galo de combate e que possui uma voz espantosamente aguda, quase de mulher, que em momentos de entusiasmo sobe até um *falsetto* de um disco de fonógrafo tocado com velocidade a mais.»

Contamos algumas das melhores histórias a nós mesmos. Os cientistas descobriram que as memórias que usamos para formar as nossas próprias histórias de vida são ousadamente ficcionadas. E os psicólogos sociais observam que, quando encontramos um amigo, a nossa conversa consiste sobretudo numa troca de histórias de mexericos. Perguntamos ao nosso amigo: «Então?» ou «Novidades?»; e começamos a narrar as nossas vidas um ao outro, trocando historietas com uns cafés ou umas garrafas de cerveja, moldando-as e embelezando-as inconscientemente para que soem bem. E, todas as noites, voltamos à mesa do jantar com os nossos entes queridos para partilhar as pequenas comédias e tragédias dos nossos dias.

Depois, há as histórias ricas nos alicerces de todas as tradições religiosas. Há as anedotas e as lendas urbanas sobre as loucuras em Las Vegas e de se acordar com um rim a menos. E então os espetáculos de poesia e *standup*, ou a rápida ascensão dos videojogos cada vez mais parecidos com histórias, em que um jogador pode *ser* uma personagem num drama de realidade virtual? E a forma como muitos de nós apresentamos os episódios das nossas autobiografias em publicações no Facebook ou no Twitter (agora X)?

Voltaremos mais tarde a estas variadas formas de narração de histórias. Por agora, acho que a questão está clara: o imperativo humano para produzir e consumir histórias corre ainda mais profundamente do que a literatura, os sonhos e a fantasia. Estamos impregnados de história até aos ossos .

Mas porquê?

O POVO DAS HISTÓRIAS

Para percebermos como esta é uma pergunta difícil, façamos uma sofisticada, mas espero que esclarecedora, experiência idealizada.

O contador de histórias !Kung San, 1947.

Faça recuar a sua mente até à nebulosidade da pré-história. Imagine que apenas existem duas tribos humanas que vivem lado a lado num vale africano. Competem pelos mesmos recursos finitos: uma das tribos perecerá gradualmente e a outra irá herdar a terra. Um dos povos chama-se Povo Prático, e, o outro, Povo das Histórias. As tribos são iguais em todos os aspetos, exceto na forma indicada pelos seus nomes.

A maioria das atividades do Povo das Histórias tem um sentido biológico óbvio. Trabalham. Caçam. Juntam-se. Procuram companheiros de acasalamento, depois guardam-nos ciosamente para si. Estimulam os jovens. Fazem alianças e percorrem o seu caminho para subir nas hierarquias de domínio. Como a maioria dos

caçadores-recoletores, têm uma espantosa quantidade de tempo de ócio, que preenchem com o descanso, os mexericos e as histórias — histórias que os arrepiam e os enchem de prazer.

Como o Povo das Histórias, o Povo Prático trabalha para encher a barriga, conquistar parceiros e criar os filhos. Mas, quando o Povo das Histórias regressa à aldeia para fabricar mentiras exageradas sobre falsas pessoas e falsos acontecimentos, o Povo Prático continua a trabalhar. Caça mais. Junta-se mais. Corteja mais. E, quando já não consegue trabalhar mais, o Povo Prático não perde tempo com histórias: deitam-se e repousam, restaurando as suas energias para uma atividade útil.

Claro que sabemos como acaba a história. O Povo das Histórias vence. O Povo das Histórias somos nós. Se essas pessoas estritamente práticas alguma vez existiram, já não existem. Mas, se não soubéssemos isso desde o princípio, a maioria de nós não teria apostado ao contrário? Não teríamos apostado que o Povo Prático iria suplantar esse frívolo Povo das Histórias?

O facto de não terem suplantado é o enigma da ficção.

«Mesmo quando o corpo vai dormir,
a mente fica acordada toda a noite,
a contar histórias a si própria.»

Vivemos em paisagens de faz-de-conta. Criamos fantasias. Devoramos romances, filmes e peças de teatro. Até os acontecimentos desportivos e os julgamentos criminais se desenrolam como narrativas. No entanto, o mundo das histórias permaneceu durante muito tempo território por descobrir e mapear. Com base em pesquisas em neurociência, psicologia e biologia evolutiva, Jonathan Gottschall apresenta-nos a primeira teoria unificada do *storytelling*, revelando **o que significa ser um animal contador de histórias.**

Sabia que quanto mais absorvidos estivermos por uma história, mais ela altera o nosso comportamento? Que todas as crianças encenam o mesmo tipo de histórias, quer cresçam num bairro de lata ou num subúrbio? E que o nosso instinto de contar histórias tem, também, um lado mais negro, tornando-nos vulneráveis a teorias da conspiração?

As histórias podem mudar o mundo, ensinando-nos a viver e unindo-nos em torno de valores comuns. Sabemos que somos mestres em narrativas, e este livro revela como as histórias nos moldam.

**«Com base em cantos díspares da história e da ciência,
eis um livro que celebra a nossa compulsão
para historiar tudo à nossa volta.»**

The New York Times

Penguin
Random House
Grupo Editorial

www.penguinlivros.pt
penguinlivros

ISBN: 978-989-589-051-4