

O TEXTO HISTÓRICO COMO ARTEFATO LITERÁRIO*

Uma das maneiras pelas quais uma área de pesquisa erudita faz uma avaliação de si mesma é examinando a sua história. Entretanto, é difícil obter uma história objetiva de uma disciplina erudita porque, se o historiador a pratica ele mesmo, provavelmente será adepto de uma ou outra de suas seitas e, por conseguinte, tendencioso; e, se não a pratica, é improvável que tenha a perícia necessária para distinguir entre os acontecimentos significativos e os não-significativos de sua área. Poder-se-ia pensar que estas dificuldades não surgem no campo da própria história, mas surgem, e não apenas pelas razões acima mencionadas. Para escrever a história de uma dada disciplina erudita, ou mesmo de uma ciência, deve-se estar preparado para for-

* Este ensaio é uma versão revisada de uma conferência dada no Colóquio de Literatura Comparada da Yale University em 24 de janeiro de 1974. Nele, tentei desenvolver alguns dos temas que originariamente analisei num artigo, "A Estrutura da Narrativa Histórica", *Clio* 1 (1972):5-20. Também recorri ao material de meu livro *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* (Baltimore, 1973), principalmente à introdução, intitulada "A Poética da História". O ensaio aproveitou-se de conversas com Michael Holquist e Geoffrey Hartman, ambos da Yale University e especialistas na teoria da narrativa. As citações de Claude Lévi-Strauss foram extraídas da sua obra, *The Savage Mind* (London, 1966) e de "Overture to *Le Cru et le Cuit*", em *Structuralism*, ed. Jacques Ehrmann (New York, 1966). Para as observações sobre a natureza icônica da metáfora, recorri a Paul Henle, *Language, Thought, and Culture* (Ann Arbor, 1966). As noções de natureza tropológica do estilo desenvolvidas por Jakobson aparecem em "Linguistics and Poetics", em *Style and Language*, ed. Thomas A. Sebeok (New York e London, 1960). Além de *Anatomy of Criticism* de Northrop Frye (Princeton, 1957), ver também o seu ensaio sobre a filosofia da história, "New Directions from Old", em *Fables of Identity* (New York, 1963). Sobre estória e enredo na narrativa histórica segundo o pensamento de R. G. Collingwood, ver, obviamente, *The Idea of History* (Oxford, 1956).

mular *sobre* ela um tipo de pergunta que não deve ser formulado no exercício *dela*. Deve-se tentar manter-se atrás dos pressupostos que conferem sustentação a um dado tipo de investigação (ou pelo menos manter-se sob a sua influência) e formular as perguntas que sua prática pode requerer, no interesse de determinar por que este tipo de investigação foi projetado para dar solução aos problemas que ele caracteristicamente procura resolver. É isto o que a meta-história tenta fazer. Ela se volta para questões como: Qual é a estrutura de uma consciência peculiarmente *histórica*? Qual é o *status* epistemológico das *explicações* históricas, quando comparadas a outros tipos de explicações que poderiam ser oferecidos para esclarecer a matéria de que se ocupam comumente os historiadores? Quais são as *formas* possíveis de representação histórica e quais as suas bases? Que autoridade podem os relatos históricos reivindicar como contribuições a um conhecimento seguro da realidade em geral e às ciências humanas em particular?

Ora, muitas dessas questões foram tratadas com bastante competência durante o último quarto de século por filósofos empenhados em definir as relações da história com outras disciplinas, principalmente as ciências físicas e sociais, e por historiadores interessados em avaliar o êxito de sua disciplina no levantamento do passado e na determinação da relação desse passado com o presente. Há, porém, um problema que nem os filósofos nem os historiadores encararam com muita seriedade e ao qual os teóricos da literatura só têm concedido uma atenção momentânea. Essa questão diz respeito ao *status* da narrativa histórica, considerada exclusivamente como um artefato verbal que pretende ser um modelo de estruturas e processos há muito decorridos e, portanto, não-sujeitos a controles experimentais ou observacionais. Isso não quer dizer que historiadores e filósofos da história não observaram a natureza essencialmente provisória e contingente das representações históricas e sua suscetibilidade a uma revisão infinita dos problemas à luz de novos testemunhos ou de uma conceituação mais elaborada. Uma das marcas do bom historiador profissional é a firmeza com que ele lembra a seus leitores a natureza puramente provisória das suas caracterizações dos acontecimentos, dos agentes e das atividades encontrados no registro histórico sempre incompleto. E tampouco quer dizer que os teóricos da literatura *nunca* estudaram a estrutura das narrativas históricas. Mas de um modo geral houve uma relutância em considerar as narrativas históricas como aquilo que elas manifestamente são: ficções verbais cujos conteúdos são tanto *inventados* quanto *descobertos* e cujas formas têm mais em comum com os seus equivalentes na literatura do que com os seus correspondentes nas ciências.

Ora, é óbvio que esta fusão da consciência mítica e da histórica ofenderá alguns historiadores e perturbará aqueles teóricos literários cuja concepção de literatura pressupõe uma oposição radical da história à ficção ou do fato à fantasia. Como observou Northrop Frye, "em certo sentido, o histórico é o oposto do mítico, e dizer ao historiador que aquilo que dá forma ao seu livro é um mito lhe pareceria vagamente acintoso". No entanto, o

próprio Frye admite que, “quando o projeto de um historiador alcança certo nível de abrangência, ele se torna mítico na forma e, assim, se aproxima do poético na estrutura”. Frye se refere inclusive a diferentes tipos de mitos históricos: mitos românticos, “baseados numa busca (ou peregrinação) de uma Cidade de Deus ou de uma sociedade sem classes”; mitos cômicos, “mitos do progresso mediante evolução ou revolução”; mitos trágicos, de “declínio e queda, como as obras de Gibbon e Spengler”; e mitos irônicos, “de recorrência ou de catástrofe casual”. Mas Frye parece acreditar que estes mitos só são operativos nas vítimas do que se poderia chamar “falácia poética”, como Hegel, Marx, Nietzsche, Spengler, Toynbee e Sartre – historiadores cujo fascínio pela capacidade “construtiva” do pensamento humano lhes atenuou a responsabilidade pelos dados “descobertos”. “O historiador trabalha indutivamente”, diz ele, “coletando seus fatos e tentando evitar quaisquer padrões de formação, exceto aqueles que ele vê, ou tem a honesta convicção de ver, nos próprios fatos”. Ele não trabalha “a partir” de uma “forma unificadora”, como faz o poeta, mas “com vistas” a ela; segue-se, portanto, que o historiador, como qualquer um que escreva prosa discursiva, deve ser julgado “pela verdade do que diz, ou pela adequação da sua reprodução verbal de seu modelo exterior”, quer esse modelo se componha das ações dos homens no passado, quer do próprio pensamento do historiador acerca de tais ações.

O que Frye diz é bastante verdadeiro enquanto afirmação do *ideal* que inspirou a escrita histórica desde a época dos gregos, mas esse ideal pressupõe uma oposição entre mito e história que é tão problemática quanto venerável. Ela serve muito bem aos propósitos de Frye, visto que lhe permite localizar o especificamente “fictício” no espaço entre os dois conceitos de “mítico” e “histórico”. Como não de lembrar-se os leitores da *Anatomy of Criticism*, Frye concebe que as ficções consistem parcialmente em sublimados de estruturas míticas arquetípicas. Estas estruturas foram deslocadas para o interior de artefatos verbais de modo a servir de sentidos latentes deles. Os sentidos fundamentais de todas as ficções, o seu conteúdo temático, consistem, segundo Frye, nas “estruturas de enredo pré-genéricas”, ou *mythoi*, derivadas dos *corpora* da literatura religiosa clássica e judaico-cristã. De acordo com essa teoria, compreendemos *por que* uma estória particular “se revelou” como fez quando identificamos o mito arquetípico, ou estrutura de enredo pré-genérica, do qual a estória é uma exemplificação. E vemos o “ponto” de uma estória quando lhe identificamos o tema (a tradução de Frye para *dianoia*), que a transforma numa “parábola ou fábula ilustrativa”. “Toda obra de literatura”, insiste Frye, “tem ao mesmo tempo um aspecto ficcional e um aspecto temático”, mas quando nos movemos da “projeção ficcional” para a articulação aberta do tema, a escrita tende a assumir o aspecto de “comunicação direta, ou escrita discursiva imediata, e deixa de ser literatura”. E para Frye, como vimos, a história (ou pelo menos a “história convencional”) pertence à categoria da “escrita discursiva”, de

modo que, quando o elemento ficcional – ou a estrutura mítica do enredo – está presente nela *de maneira óbvia*, deixa de ser inteiramente história para tornar-se um gênero bastardo, produto de uma união profana, embora inatural, entre a história e a poesia.

Entretanto, eu diria que as histórias conseguem parte do seu efeito explicativo graças ao êxito em criar estórias de *simples* crônicas; e as estórias, por sua vez, são criadas das crônicas graças a uma operação que chamei, em outro lugar, de “urdidura de enredo”. E por urdidura de enredo entendo simplesmente a codificação dos fatos contidos na crônica em forma de componentes de *tipos* específicos de estruturas de enredo, precisamente da maneira como Frye sugeriu ser o caso das “ficções” em geral.

O falecido R. G. Collingwood insistia em dizer que o historiador era sobretudo um contador de estórias e afirmava que a sensibilidade histórica se manifestava na capacidade de criar uma estória plausível a partir de uma congêrie de “fatos” que, na sua forma não-processada, carecia absolutamente de sentido. No seu empenho em compreender o registro histórico, que é fragmentário e sempre incompleto, os historiadores precisam fazer uso do que Collingwood chamava “imaginação construtiva”, que dizia ao historiador – como o faz ao detetive competente – qual “deve ter sido o caso”, dados o testemunho disponível e as propriedades formais que ela revelou à consciência capaz de formular a questão certa com relação a ela. Esta imaginação construtiva funciona mais ou menos como funcionaria, segundo Kant, a imaginação *apriorística* quando ela nos diz que, embora não possamos perceber simultaneamente ambos os lados do tampo de uma mesa, podemos estar certos de que ela tem *dois* lados, já que tem um lado, porque o próprio conceito de *um lado* implica pelo menos *um outro*. Collingwood postulava que os historiadores abordavam o seu testemunho dotados de um senso das formas *possíveis* que os diferentes tipos de situação reconhecidamente humana *podem* assumir. A esse sentido ele denominava *faro* para a “estória” contida no testemunho ou para a “verdadeira” estória que jazia sob a estória “aparente” ou oculta por trás dela. E concluía que os historiadores fornecem explicações plausíveis para corpos de testemunhos históricos quando conseguem descobrir a estória ou o conjunto de estórias contidas implicitamente dentro delas.

O que Collingwood não logrou perceber é que nenhum conjunto dado de acontecimentos históricos casualmente registrados pode por si só constituir uma estória; o máximo que pode oferecer ao historiador são os *elementos* de estória. Os acontecimentos são *convertidos* em estória pela supressão ou subordinação de alguns deles e pelo realce de outros, por caracterização, repetição do motivo, variação do tom e do ponto de vista, estratégias descritivas alternativas e assim por diante – em suma, por todas as técnicas que normalmente se espera encontrar na urdidura do enredo de um romance ou de uma peça. Por exemplo, nenhum acontecimento histórico é *intrinsecamente trágico*; só pode ser concebido como tal de um ponto de vista particu-

lar ou de dentro do contexto de um conjunto estruturado de eventos do qual ele é um elemento que goza de um lugar privilegiado. Pois na história o que é trágico de uma perspectiva é cômico de outra, exatamente da mesma forma que na sociedade o que parece ser trágico do ponto de vista de uma classe pode ser, como Marx pretendeu demonstrar com *O 18 Brumário de Luís Bonaparte*, apenas uma farsa do ponto de vista de outra classe. Considerados como elementos potenciais de uma estória, os acontecimentos históricos são de valor neutro. Se acabam encontrando o seu lugar numa estória que é trágica, cômica, romântica ou irônica – para fazer uso das categorias de Frye –, isso vai depender da decisão do historiador em configurá-los de acordo com os imperativos de uma estrutura de enredo ou *mythos*, em vez de outra. O mesmo conjunto de eventos pode servir como componentes de uma estória que é trágica ou cômica, conforme o caso, dependendo da escolha, por parte do historiador, da estrutura de enredo que lhe parece mais apropriada para ordenar os eventos desse tipo de modo a transformá-los numa estória inteligível.

Isto sugere que aquilo que o historiador traz à sua consideração do registro histórico é uma noção dos *tipos* de configuração dos eventos que podem ser reconhecidos como estórias pelo público para o qual ele está escrevendo. Na verdade, ele pode falhar. Não creio que alguém aceitasse a urdidura de enredo da vida do presidente Kennedy como comédia, porém se deve ser contada à maneira romântica, trágica ou satírica é uma questão em aberto. O importante é que a maioria das seqüências históricas pode ser contada de inúmeras maneiras diferentes, de modo a fornecer interpretações diferentes daqueles eventos e a dotá-los de sentidos diferentes. Assim, por exemplo, o que Michelet, na sua grande história da Revolução Francesa, construiu no modo de um drama de transcendência romântica, seu contemporâneo Tocqueville contou na forma de uma tragédia irônica. Não se pode dizer que um tenha tido mais conhecimento que o outro dos “fatos” contidos no registro; apenas tinham concepções diferentes do tipo de estória que quadra melhor aos fatos que conheciam. Tampouco se deve imaginar que contaram estórias diferentes da Revolução porque haviam descoberto *tipos* diferentes de fatos, políticos, de um lado, sociais, de outro. Eles perseguiram tipos diferentes de fatos porque tinham tipos diferentes de estórias para contar. Mas por que estas representações alternativas, para não dizer mutuamente exclusivas, do que era substancialmente o mesmo conjunto de eventos parecem igualmente plausíveis aos seus respectivos públicos? Apenas porque os historiadores partilhavam com os seus públicos certas concepções sobre o modo como a Revolução poderia ser contada, em resposta aos imperativos que eram de um modo geral extra-históricos, ideológicos, estéticos ou míticos.

Collingwood observou certa vez que jamais poderíamos explicar uma tragédia a quem quer que já não estivesse familiarizado com os tipos de situação que são considerados “trágicos” em nossa cultura. Quem quer que te-

nha ministrado ou freqüentado um desses cursos de múltiplo teor, intitulados comumente Civilização Ocidental ou Introdução aos Clássicos da Literatura Ocidental, saberá o que Collingwood tinha em mente. A menos que tenhamos alguma idéia dos atributos genéricos da situação trágica, cômica, romântica ou irônica, não seremos capazes de reconhecê-las como tais quando deparamos com elas num texto literário. Mas as situações históricas não configuraram nelas sentidos intrínsecos, como ocorre com os textos literários. As situações históricas não são *inerentemente* trágicas, cômicas ou românticas. Podem ser todas inerentemente irônicas, porém não precisam ser urdidadas dessa forma. Tudo o que o historiador necessita fazer para transformar uma situação trágica numa cômica é alterar o seu ponto de vista ou mudar o escopo das suas percepções. Em todo caso, só pensamos nas situações como trágicas ou cômicas porque tais conceitos fazem parte de nossa herança cultural em geral e literária em particular. O modo como uma determinada situação histórica deve ser configurada depende da sutileza com que o historiador harmoniza a estrutura específica de enredo com o conjunto de acontecimentos históricos aos quais deseja conferir um sentido particular. Trata-se essencialmente de uma operação literária, vale dizer, criadora de ficção. E chamá-la assim não deprecia de forma alguma o *status* das narrativas históricas como fornecedoras de um tipo de conhecimento. Pois não só as estruturas de enredo pré-genéricas, mediante as quais os conjuntos de eventos se podem constituir em estórias de um tipo particular, são limitadas em número, como Frye e outros críticos arquetípicos sugerem; como também a codificação dos eventos em função de tais estruturas de enredo é uma das maneiras de que a cultura dispõe para tornar inteligíveis tanto o passado pessoal quanto o passado público.

Podemos conferir sentido a um conjunto de acontecimentos de muitas formas diferentes. Uma delas é subordinar os eventos às leis causais que podem ter regido a sua concatenação a fim de produzir a configuração particular que os eventos parecem assumir quando considerados como “efeitos” de forças mecânicas. É o modo da explicação científica. Outra maneira de conferir sentido a um conjunto de acontecimentos que parece estranho, enigmático ou misterioso em suas manifestações imediatas é codificar o conjunto em função de categorias culturalmente fornecidas, tais como conceitos metafísicos, crenças religiosas ou formas de estória. O efeito dessas codificações é tornar familiar o não-familiar; e em geral esse é o modo da historiografia, cujos “dados” sempre são imediatamente estranhos, para não dizer exóticos, simplesmente em virtude de estarem distantes de nós no tempo e de se originarem num modo de vida diferente do nosso.

O historiador partilha com seu público *noções gerais* das formas que as situações humanas significativas *devem* assumir em virtude de sua participação nos processos específicos da criação de sentido que o identificam como membro de uma dotação cultural e não de outra. No processo de estudar um dado complexo de eventos, ele começa por perceber a *possível* for-

ma de estória que tais eventos *podem* configurar. Em seu relato narrativo do modo como este conjunto de eventos assumiu a forma que percebe ser inerente a esse relato, ele urde o seu relato na forma de uma estória de um tipo particular. O leitor, no processo de acompanhar o relato desses eventos pelo historiador, chega pouco a pouco a compreender que a estória que está lendo é de um tipo, e não de outro: romance, tragédia, comédia, sátira, epopéia ou o que quer que seja. E, depois de perceber a classe ou tipo a que pertence a estória que está lendo, ele experimenta o efeito de ter os eventos da estória explicados para ele. A essa altura, ele não apenas *acompanhou* com êxito a estória; ele captou o seu ponto principal, *entendeu-a*. A estranheza, mistério ou exotismo original dos eventos se dispersa e eles assumem um aspecto familiar, não em seus detalhes, mas em suas funções de elementos de um tipo familiar de configuração. Tornaram-se abrangentes ao serem submetidos às categorias da estrutura de enredo em que são codificados como uma estória de um tipo particular. Tornam-se familiares, não só porque o leitor tem agora mais *informações* sobre os eventos, mas também porque lhe foi mostrado como os dados se harmonizam com um *ícone* de um processo finito abrangente, uma estrutura de enredo com a qual ele está familiarizado como parte da sua dotação cultural.

Isso não difere do que acontece, ou se supõe acontecer, na psicoterapia. Os conjuntos de acontecimentos do passado do paciente que são a causa presumida do seu sofrimento, manifestados na síndrome neurótica, deixaram de ser familiares, tornaram-se estranhos, misteriosos e ameaçadores e assumiram um sentido que ele não pode aceitar nem rejeitar efetivamente. Não é que o paciente não *sabe* quais eram aqueles acontecimentos, não é que não conhece os fatos; pois, se não conhecesse de algum modo os fatos, seria incapaz de reconhecê-los e recalá-los sempre que aflorassem à sua consciência. Ao contrário, ele os conhece muito bem. Conhece-os tão bem, com efeito, que convive com eles constantemente e de tal modo que se lhe torna impossível ver quaisquer outros fatos exceto através da coloração que o conjunto de acontecimentos em questão confere à sua percepção do mundo. Poderíamos dizer que, de acordo com a teoria da psicanálise, o paciente supertramou esses acontecimentos, carregou-os de um sentido tão intenso que, sejam reais ou apenas imaginários, eles continuam a moldar tanto as suas percepções como as suas respostas ao mundo muito tempo depois que deveriam ter-se tornado “história passada”. O problema do terapeuta, então, não é exibir diante do paciente os “fatos reais” da questão, a “verdade” em oposição à “fantasia” que o obceca. Tampouco é ministrar-lhe um curso rápido sobre a teoria psicanalítica para esclarecê-lo quanto à verdadeira natureza do seu sofrimento, catalogando-o como manifestação de algum “complexo”. Isto é o que o analista poderia fazer ao relatar o caso do paciente a uma terceira pessoa, principalmente a outro analista. Mas a teoria psicanalítica reconhece que o paciente resistirá a estas duas táticas da mesma forma que resistirá à intrusão, na consciência, dos vestígios de memória traumati-

zada na *forma* como os evoca obsessivamente. O problema é levar o paciente a “retramar” toda a história da sua vida, de maneira a mudar o *sentido* para ele daqueles acontecimentos e a sua *significação* para a economia de todo o conjunto de acontecimentos que compõem a sua vida. Encarado dessa forma, o processo terapêutico é um exercício no processo de refamiliarizar os acontecimentos que deixaram de ser familiares, que se alienaram da história de vida do paciente em virtude de sua sobredeterminação como forças causais. E poderíamos dizer que os acontecimentos perdem seu caráter traumático ao serem removidos da estrutura de enredo em que ocupam um lugar predominante e inseridos em outra na qual tenham uma função subordinada ou simplesmente banal como elementos de um vida partilhada com os demais seres humanos.

Ora, não me interessa forçar a analogia entre psicoterapia e historiografia; utilizo o exemplo apenas para ilustrar um aspecto importante do componente fictício das narrativas históricas. Os historiadores procuram nos refamiliarizar com os acontecimentos que foram esquecidos por acidente, desatenção ou recalque. Ademais, os maiores historiadores sempre se ocuparam daqueles acontecimentos nas histórias de suas culturas que são “traumáticos” por natureza e cujo sentido é problemático ou sobredeterminado na significação que ainda encerram para a vida atual, acontecimentos como revoluções, guerras civis, processos em grande escala como a industrialização e a urbanização, ou instituições que perderam sua função original numa sociedade mas continuam a desempenhar um papel importante no cenário social contemporâneo. Ao examinar os modos como essas estruturas tomaram forma ou evoluíram, os historiadores as *refamiliarizam*, não só fornecendo mais informações sobre elas, mas também mostrando como o seu desenvolvimento se conformou a um ou outro dos tipos de estória a que convencionalmente recorremos para dar um sentido às nossas próprias histórias de vida.

Ora, se isso é plausível como caracterização do efeito explicativo da narrativa histórica, também nos diz algo importante sobre o aspecto *mimético* das narrativas históricas. Admite-se em geral – como disse Frye – que a história é um modelo verbal de um conjunto de acontecimentos exteriores à mente do historiador. Mas é errôneo considerar que uma história é um modelo semelhante a uma maquete em escala de um avião ou navio, a um mapa ou a uma fotografia. Pois podemos verificar a adequação deste último tipo de modelo olhando para o original e aplicando as regras necessárias de tradução, vendo sob que aspecto o modelo logrou reproduzir efetivamente as características do original. Mas os processos e estruturas históricos não são como esses originais; não podemos olhar para eles a fim de verificar se o historiador os reproduziu com propriedade na sua narrativa. Nem deveríamos querer tal coisa, mesmo que pudéssemos fazê-lo; pois, apesar de tudo, foi a própria singularidade do original, tal como apareceu nos documentos, que inspirou o empenho do historiador em criar um modelo dele no primei-

ro lugar. Se o historiador o fizesse apenas para nós, ficaríamos na mesma situação do paciente cujo analista apenas lhe disse, com base em entrevistas com os seus pais, parentes e amigos de infância, quais foram os “verdadeiros fatos” do começo da vida do paciente. Não teríamos qualquer razão para pensar que alguma coisa nos fora de modo algum *explicada*.

É isso que me leva a pensar que as narrativas históricas são não apenas modelos de acontecimentos e processos passados, mas também afirmações metafóricas que sugerem uma relação de similitude entre esses acontecimentos e processos e os tipos de estória que convencionalmente utilizamos para conferir aos acontecimentos de nossas vidas significados culturalmente sancionados. Vista de um modo puramente formal, uma narrativa histórica é não só uma *reprodução* dos acontecimentos nela relatados, mas também um *complexo de símbolos* que nos fornece direções para encontrar um *ícone* da estrutura desses acontecimentos em nossa tradição literária.

Aqui, obviamente, estou recorrendo às distinções entre signo, símbolo e ícone que C. S. Pierce desenvolveu na sua filosofia da linguagem. Acho que estas distinções nos ajudarão a compreender o que é ficção em todas as representações supostamente realistas do mundo e o que é realista em todas as representações manifestamente fictícias. Elas nos ajudam, em resumo, a responder à pergunta: As representações históricas são *representações de quê?* Quero crer que devemos dizer das histórias o que Frye parece pensar que vale apenas para a poesia ou para as filosofias da história, a saber, que, considerada como um sistema de signos, a narrativa histórica aponta simultaneamente para duas direções: *para* os acontecimentos descritos na narrativa e *para* o tipo de estória ou *mythos* que o historiador escolheu para servir como ícone da estrutura dos acontecimentos. A narrativa em si não é o ícone; o que ela faz é *descrever* os acontecimentos contidos no registro histórico de modo a informar ao leitor *o que deve ser tomado como ícone* dos acontecimentos a fim de torná-los “familiares” a ele. Assim, a narrativa histórica serve de mediadora entre, de um lado, os acontecimentos nela relatados e, de outro, a estrutura de enredo pré-genérica, convencionalmente usada em nossa cultura para dotar de sentido os acontecimentos e situações não-familiares.

A evasão das implicações da natureza fictícia da narrativa histórica decorre em parte da utilidade do conceito de “história” para a definição de outros tipos de discurso. Pode-se comparar a “história” à “ciência” pela sua falta de rigor conceitual e por seu malogro em criar os tipos de leis universais que as ciências caracteristicamente procuram criar. De modo semelhante, pode-se comparar a “história” à “literatura” em razão do seu interesse mais no “real” que no “possível”, o que é supostamente o objeto de representação das obras “literárias”. Desta forma, numa longa e ilustre tradição crítica que tentou determinar o que é “real” e o que é “imaginado” no romance, a história serviu como um tipo de arquétipo do pólo “realista” de representação. Tenho em mente Frye, Auerbach, Booth, Scholes, Kellogg e

outros. Tampouco é incomum para os teóricos da literatura, quando se referem ao “contexto” de uma obra literária, supor que este contexto – o “meio histórico” – tem uma concretude e uma acessibilidade que a obra em si nunca pode ter, como se fosse mais fácil perceber a realidade de um mundo passado constituído com base em milhares de documentos históricos do que sondar as profundezas de uma única obra literária que se apresenta aos olhos do crítico que a estuda. Mas a suposta concretude e acessibilidade dos meios históricos, estes contextos dos textos examinados por estudiosos da literatura, são elas próprias produtos da capacidade fictícia dos historiadores que estudaram estes contextos. Os documentos históricos não são menos opacos do que os textos estudados pelo crítico literário. Tampouco é mais acessível o mundo figurado por esses documentos. Um não é mais “dado” do que o outro. De fato, a opacidade do mundo figurada nos documentos históricos é, se é lícito falar de opacidade, aumentada pela produção das narrativas históricas. Cada nova obra histórica apenas se soma ao número de textos possíveis que têm de ser interpretados se se quiser traçar fielmente um retrato completo e exato de um determinado meio histórico. A relação entre o passado a analisar e as obras históricas produzidas pela análise dos documentos é paradoxal; quanto *mais* conhecemos sobre o passado, tanto mais difícil se torna fazer generalizações sobre ele.

Mas, se a ampliação do conhecimento que temos do passado torna mais difícil fazer generalizações sobre ele, deveria ser mais fácil generalizar em torno das formas em que esse conhecimento nos é transmitido. Nosso conhecimento do passado pode aumentar de maneira crescente, mas não a compreensão que temos dele. Tampouco a compreensão que temos do passado se desenvolve mediante o tipo de brechas revolucionárias que associamos ao desenvolvimento das ciências físicas. Tal como a literatura, a história se desenvolve por meio da produção de clássicos, cuja natureza é tal que não podemos invalidá-los nem negá-los, a exemplo dos principais esquemas conceituais das ciências. E é o seu caráter de não-invalidação que atesta a natureza essencialmente *literária* dos clássicos históricos. Há algo numa obra-prima da história que não se pode negar, e esse elemento não-negável é a sua forma, a forma que é a sua ficção.

É esquecido muitas vezes ou, quando é lembrado, é negado que nenhum conjunto de eventos atestados pelo registro histórico compreende uma *estória* manifestamente acabada e completa. Isso é tão verdadeiro no caso de acontecimentos que abrangem a vida de um indivíduo quanto no caso de uma instituição, uma nação ou todo um povo. Não *vivemos* estórias, mesmo que confirmamos sentido à nossa vida moldando-a retrospectivamente na forma de estórias. E o mesmo ocorre com nações ou com culturas inteiras. Num ensaio sobre a natureza “mítica” da historiografia, Lévi-Strauss faz observações sobre o espanto que sentiria um visitante de outro planeta se se defrontasse com os milhares de histórias escritas sobre a Revolução Francesa. Pois nessas obras os “autores nem sempre fazem uso dos mesmos incidentes;

quando o fazem, os incidentes são revelados sob luzes diferentes. E, no entanto, estas são variações relacionadas com o mesmo país, o mesmo período e os mesmos acontecimentos – acontecimentos cuja realidade se dispersa por cada nível de uma estrutura multiestratificada”. E Lévi-Strauss prossegue para sugerir que o critério de validade pelo qual se poderia avaliar os relatos históricos não pode depender de seus “elementos” – equivale a dizer – de seu suposto conteúdo factual. Pelo contrário, observa ele, “procurado isoladamente, cada elemento mostra estar fora de alcance. Mas alguns deles derivam a sua consistência do fato de poderem ser integrados num sistema cujos termos são mais ou menos críveis quando opostos à coerência global da série”. Mas a sua “coerência da série” não pode ser a coerência da série *cronológica*, essa seqüência de “fatos” organizados na ordem temporal da sua ocorrência original. Pois a “crônica” dos eventos com que o historiador forma a sua estória do “que realmente aconteceu” já nos chega pré-codificada. Há cronologias “quentes” e “frias”, cronologias em que mais datas ou menos datas parecem demandar inclusão numa crônica total do que aconteceu. Além disso, as próprias datas chegam até nós já agrupadas em classes de datas, classes que constituem os supostos domínios do campo histórico, os quais aparecem como problemas para o historiador resolver se pretender fornecer um relato completo e culturalmente responsável do passado.

Tudo isto sugere a Lévi-Strauss que, quando se trata de elaborar um relato abrangente dos vários domínios do registro histórico na forma de uma estória, as “pretensas continuidades históricas” que o historiador parece achar no registro só são “asseguradas por meio de esquemas fraudulentos” impostos ao registro pelo historiador. Estes “esquemas fraudulentos” são, segundo ele, um produto de “abstração” e um meio de escapar à “ameaça de uma regressão ao infinito” que sempre se oculta no interior de cada conjunto complexo de “fatos” históricos. Só podemos construir uma estória compreensível do passado, insiste Lévi-Strauss, mediante uma decisão de “abandonar” um ou mais dos domínios de fatos que se oferecem para inclusão em nossos relatos. Assim, nossas *explicações* das estruturas e dos processos históricos são determinadas mais pelo que deixamos de fora das nossas representações do que pelo que nela incluímos. Pois é nessa brutal capacidade de excluir certos fatos no interesse de constituir outros em componentes de histórias compreensíveis que o historiador exhibe seu tato e sua compreensão. A “coerência total” de qualquer “série” determinada de fatos históricos é a coerência da história, mas essa coerência só é alcançada mediante uma adaptação dos “fatos” às exigências da forma da estória. E assim Lévi-Strauss conclui: “A despeito dos esforços meritórios e indispensáveis para dar vida a um momento da história e para apropriar-se dele, uma história clarividente deveria admitir que ele jamais escapa completamente à natureza do mito”.

É esta função mediadora que nos permite falar de uma narrativa histórica como de uma metáfora de longo alcance. Como estrutura simbólica, a

narrativa histórica não *reproduz* os eventos que descreve; ela nos diz a direção em que devemos pensar acerca dos acontecimentos e carrega o nosso pensamento sobre os eventos de valências emocionais diferentes. A narrativa histórica não *imagina* as coisas que indica: ela *traz à mente* imagens das coisas que indica, tal como o faz a metáfora. Quando um dado curso de eventos é narrado no modo da “tragédia”, isto significa apenas que o historiador descreveu dessa forma os eventos para *nos lembrar* aquela forma de ficção que associamos ao conceito de “trágico”. Corretamente entendidas, as histórias nunca devem ser lidas como signos inequívocos dos acontecimentos que relatam, mas antes como estruturas simbólicas, metáforas de longo alcance, que “comparam” os acontecimentos nelas expostos a alguma forma com que já estamos familiarizados em nossa cultura literária.

Talvez eu devesse indicar rapidamente o que se entende por aspecto *simbólico* e aspecto *icônico* de uma metáfora. A frase banal: “Meu amor, uma rosa” não pretende, obviamente, dar a entender que a pessoa amada é *realmente* uma rosa. Tampouco tenciona sugerir que a pessoa amada tem os atributos específicos de uma rosa – ou seja, que a pessoa amada é vermelha, amarela, laranja ou escura, que é uma planta, tem espinhos, necessita da luz do sol, deveria ser borrifada regularmente com inseticidas e assim por diante. Ela pretende indicar que a pessoa querida partilha as *qualidades* que a rosa veio a *simbolizar* nos usos lingüísticos corriqueiros da cultura ocidental. Ou seja, considerada como uma mensagem, a metáfora fornece diretrizes que permitem encontrar uma entidade que evocará as imagens associados *aos entes queridos e às rosas* em nossa cultura. A metáfora não *imagina* a coisa que ela procura caracterizar; ela *fornece diretrizes* que facultam encontrar o conjunto de imagens que se pretende associar àquela coisa. Funciona como um símbolo, e não como um signo: vale dizer, ela não nos fornece uma *descrição* ou um *ícone* da coisa que representa, porém *nos diz* que imagens procurar em nossa experiência culturalmente codificada a fim de determinar de que modo *nos devemos sentir* em relação à coisa representada.

O mesmo se dá com as narrativas históricas. Elas conseguem dar sentido a conjuntos de acontecimentos passados, além e acima de qualquer compreensão que forneçam, recorrendo a supostas leis causais, mediante a exploração das similaridades metafóricas entre os conjuntos de acontecimentos reais e as estruturas convencionais das nossas ficções. Pela própria constituição de um conjunto de eventos com vistas a criar com eles uma estória compreensível, o historiador impõe a esses eventos o significado simbólico de uma estrutura de enredo compreensível. Os historiadores talvez não gostem de pensar que suas obras são traduções do fato em ficções; mas este é um dos efeitos das suas obras. Ao sugerir enredos alternativos de uma dada seqüência de eventos históricos, os historiadores fornecem aos eventos históricos todos os possíveis significados de que a arte da literatura da sua cultura é capaz de dotá-los. A verdadeira controvérsia entre o historiador tradicional e o filósofo da história diz respeito à insistência do último em di-

zer que os eventos podem ser urdidos numa e apenas numa forma de estória. A escrita da história prospera com a descoberta de todas as possíveis estruturas de enredo que poderiam ser invocadas para conferir sentidos diferentes aos conjuntos de eventos. E a nossa compreensão do passado aumenta precisamente no grau com que logramos determinar até que ponto esse passado se adapta às estratégias de dotação de sentido que estão contidas, em suas formas mais puras, na arte literária.

Conceber as narrativas históricas dessa maneira pode lançar alguma luz na crise do pensamento histórico que se vem agravando desde o começo do nosso século. Imaginemos que o problema do historiador seja dar sentido a um hipotético conjunto de eventos e os arranje numa *série* a um só tempo cronológica e sintaticamente estruturada, de modo que seja estruturado todo discurso, desde uma frase até um romance completo. Podemos ver imediatamente que os imperativos do arranjo cronológico dos eventos que constituem o conjunto devem estar em tensão com os imperativos das estratégias sintáticas já aludidas, quer as últimas sejam concebidas como as da lógica (o silogismo) quer como as da narrativa (a estrutura de enredo).

Temos, assim, um conjunto de eventos

(1) a, b, c, d, e, \dots, n

ordenados cronologicamente, mas que requerem descrição e caracterização como elementos do enredo ou argumento pelos quais se pode dar-lhes sentido. Ora, a série pode ser estruturada de inúmeros modos diferentes e, portanto, dotada de sentidos diferentes sem violar de modo algum os imperativos do arranjo cronológico. Podemos caracterizar rapidamente algumas dessas elaborações de enredo nos seguintes modos:

(2) A, b, c, d, e, \dots, n

(3) a, B, c, d, e, \dots, n

(4) a, b, C, d, e, \dots, n

(5) a, b, c, D, e, \dots, n

e assim por diante.

As letras maiúsculas indicam o *status* privilegiado dado a certos eventos ou conjuntos de eventos na série pelo qual são dotados de força explicativa, como causas que explicam a estrutura da série toda ou como símbolos da estrutura de enredo da série considerada como uma estória de um tipo específico. Poderíamos dizer que qualquer história que dote qualquer evento supostamente original (*a*) do *status* de um fator decisivo (*A*) na estruturação da série toda de eventos que os sucedem é “determinista”. As urdiduras de enredo da história da “sociedade” por Rousseau no seu *Segundo Discurso*, por Marx no seu *Manifesto* e por Freud em *Totem e Tabu* se incluíam nessa categoria. Do mesmo modo, uma história que confere ao último evento da série (*e*), seja real, seja apenas projetado especulativamente, a força do poder explicativo total (*E*) é do tipo de todas as histórias escatológicas ou apo-

calípticas. *A Cidade de Deus* de Santo Agostinho e as várias versões da noção joaquita do advento do milênio, a *Filosofia da História* de Hegel e, em geral, todas as histórias idealistas são desse tipo. No intervalo entre elas teríamos as várias formas de historiografia que recorrem às estruturas de enredo de um tipo distintamente “ficcional” (romance, comédia, tragédia e sátira) por meio das quais se dota a série de uma forma perceptível e de um “sentido” concebível.

Se a série fosse simplesmente registrada na ordem em que os eventos ocorreram originariamente, supondo-se que a ordenação dos eventos na sua própria seqüência temporal tivesse fornecido um tipo de explicação do motivo pelo qual eles ocorreram e de onde ocorreram, teríamos a forma pura da *crônica*. Entretanto, esta seria uma forma “ingênuo” de crônica, porquanto as categorias de tempo e espaço serviram apenas de princípios interpretativos inspiradores. Em contraste com a forma ingênuo da crônica, poderíamos postular como uma possibilidade lógica o seu equivalente “sentimental”, a negação irônica de que as séries históricas apresentam algum tipo de significação mais ampla ou descrevem alguma estrutura de enredo imaginável ou mesmo de que são construídas como uma estória com começo, meio e fim discerníveis. Poderíamos imaginar que esses relatos da história pretendem servir de antídotos para os seus equivalentes falsos ou excessivamente elaborados (nº 2, 3, 4 e 5 acima) e poderíamos representá-los como um irônico retorno a mera crônica que constituiria o único sentido que qualquer história cognitivamente responsável poderia assumir. Poderíamos caracterizar essas histórias como segue:

(6) “ a, b, c, d, e, \dots, n ”

onde as aspas indicam que a interpretação consciente dos eventos não têm outro sentido senão o da seriação.

Este esquema, é claro, é altamente abstrato e não faz justiça às possíveis misturas dos tipos que se pretende distinguir nem às variações que ocorrem dentro deles. Mas, a meu ver, nos ajuda a conceber o modo como os eventos poderiam ser urdidos de maneira diferente sem violar os imperativos da ordem cronológica dos acontecimentos (por mais construídos que sejam), de modo a permitir interpretações alternativas, mutuamente exclusivas e, no entanto, igualmente plausíveis do conjunto. Tentei mostrar em *Metahistory* o modo como essas misturas e variações ocorrem na escrita dos principais historiadores do século XIX; e sugeri que os relatos históricos clássicos sempre representam tentativas de urdir o enredo das séries históricas adequada e implicitamente para se chegar a um acordo com outras urdiduras plausíveis. É essa tensão dialética entre duas ou mais urdiduras de enredo possíveis que assinala o elemento da autoconsciência crítica presente em qualquer historiador de estatura reconhecidamente clássica.

As histórias, portanto, não são apenas sobre os eventos, mas também sobre os conjuntos de relações possíveis que esses eventos figuram de ma-

neira passível de demonstração. Esses conjuntos de relações, contudo, não são imanentes aos próprios eventos; existem apenas na mente do historiador que reflete sobre eles. Aqui, eles estão presentes como modos de relações conceitualizados no mito, na fábula e no folclore, no conhecimento científico, na religião e na arte literária, da própria cultura do historiador. Mais importante, porém: parece-me que eles são imanentes à própria linguagem que o historiador deve usar para *descrever* os eventos anteriores a uma análise científica ou a uma urdidura fictícia desses mesmos eventos. Pois, se o objetivo do historiador é familiarizar-nos com o não-familiar, ele deve lançar mão da linguagem figurativa, em vez da linguagem técnica. As linguagens técnicas são familiarizadoras apenas *para* aqueles que foram instruídos em seu uso e apenas *quanto* àqueles conjuntos de eventos que os profissionais de uma disciplina concordaram em descrever numa terminologia uniforme. A história não possui tal terminologia técnica comumente aceita e, na verdade, nenhum acordo sobre o tipo de eventos que constituem seu tema específico. O instrumento característico de codificação, comunicação e intercâmbio de que o historiador dispõe é a linguagem culta habitual. Isso quer dizer que os únicos instrumentos que ele tem para dar sentido aos seus dados, tornar familiar o estranho e tornar compreensível o passado misterioso são as técnicas de linguagem *figurativa*. Todas as narrativas históricas pressupõem caracterizações figurativas dos eventos que pretendem representar e explicar. E isso significa que as narrativas históricas, consideradas meros artefatos verbais, podem ser caracterizadas pelo modo do discurso figurativo em que são moldadas.

Se for este o caso, então é bem possível que o tipo de urdidura de enredo que o historiador decide usar para dar sentido a um conjunto de eventos históricos é ditado pelo modo figurativo predominante da linguagem que ele usou para *descrever* os elementos do seu relato *antes* de compor a sua narrativa. Geoffrey Hartman observou-me certa vez, durante uma conferência que proferi sobre história literária, que não estava certo de saber o que os historiadores da literatura poderiam querer fazer, mas sabia que escrever uma história significava colocar um evento dentro de um contexto, relacionando-o como uma parte a algum todo concebível. E sugeriu que, até onde sabia, havia apenas duas maneiras de relacionar as partes ao todo, a saber, mediante a metonímia e mediante a sinédoque. Tendo estado ocupado por algum tempo com o estudo do pensamento de Giambattista Vico, senti-me muito atraído por essa idéia, porque ela quadrava à noção, defendida por Vico, de que a “lógica” de toda “sabedoria poética” estava contida nas relações que a própria linguagem fornecia nos quatro modos principais de representação figurativa: metáfora, metonímia, sinédoque e ironia. Meu palpite pessoal – e trata-se de um palpite que vejo confirmado nas reflexões de Hegel sobre a natureza do discurso não-científico – é que, em qualquer área de estudo que, como a história, ainda não se “disciplinizou” a ponto de construir um sistema terminológico-formal para descrever os seus objetos,

ao contrário do que sucedeu com a física e a química, são os tipos de discurso figurativo que ditam as formas fundamentais dos dados a serem estudados. Isso significa que a *forma* das *relações* que parecerão ser inerentes aos objetos que habitam o campo na realidade foi imposta ao campo pelo investigador no próprio *ato de identificar e descrever* os objetos que aí descobre. Daí que os historiadores *constituam* os seus temas como possíveis objetos de representação narrativa por meio da própria linguagem que utilizam para *descrevê-los*. E, a ser esse o caso, isso significa que os diferentes tipos de interpretação histórica que temos do mesmo conjunto de eventos, como a Revolução Francesa que foi interpretada por Michelet, Tocqueville, Taine e outros, são pouco mais que projeções dos protocolos lingüísticos utilizados por esses historiadores para *prefigurar* esse conjunto de eventos antes de escrever as suas narrativas. Trata-se apenas de uma hipótese, mas parece possível que a convicção do historiador de ter “encontrado” a forma da sua narrativa nos próprios eventos, em vez de tê-la imposto a eles, tal como faz o poeta, seja uma consequência de certa falta de autoconsciência lingüística que obscurece a extensão em que as descrições dos eventos *já* constituem interpretações de sua natureza. Encarada desse modo, a diferença entre os relatos que Michelet e Tocqueville fazem da Revolução não reside apenas no fato de o primeiro ter narrado a sua história na modalidade do romance e o segundo na modalidade da tragédia; ela reside igualmente no modo tropológico – metafórico e metonímico, respectivamente – de que cada um se serviu na sua apreensão dos fatos à proporção que apareciam nos documentos.

Falta-me espaço para tentar demonstrar a plausibilidade dessa hipótese, que é o princípio inspirador do meu livro *Metahistory*. Mas espero que este ensaio possa servir como sugestão para uma abordagem do estudo das formas de prosa discursiva como a historiografia, abordagem que é tão velha quanto o estudo da retórica e tão nova quanto a lingüística moderna. Semelhante estudo se faria ao longo das linhas expostas por Roman Jakobson num ensaio intitulado “Lingüística e Poética”, em que ele afirmava que a diferença entre a poesia romântica e as várias formas de prosa realista do século XIX residia na natureza essencialmente metafórica da primeira e na natureza essencialmente metonímica da segunda. Considero por demais limitada esta caracterização da diferença entre a poesia e a prosa, porque ela pressupõe que narrativas macroestruturais complexas, como o romance, são pouco mais que projeções do eixo “seletivo” (isto é, fonêmico) de todos os atos da fala. A poesia, e especialmente a poesia romântica, é então caracterizada por Jakobson como uma projeção do eixo “combinatório” (isto é, morfêmico) da linguagem. Esta teoria binária leva o analista a estabelecer uma oposição dualista entre a poesia e a prosa que parece excluir a possibilidade de uma poesia metonímica e de uma prosa metafórica. Porém a fecundidade da teoria de Jakobson repousa na sua sugestão de que as várias formas de poesia e prosa, das quais todas encontram os seus equivalentes na narrativa em geral e, portanto, também na historiografia, podem ser caracte-

rizadas em função do tropo predominante que lhe serve de paradigma, fornecido pela própria linguagem, de todas as relações significativas que quem quer que deseje representar estas relações na linguagem imagina existirem no mundo.

A narrativa, ou a dispersão sintagmática dos acontecimentos através de uma série temporal apresentada como um discurso em prosa, de modo a mostrar sua progressiva elaboração como uma forma compreensível, representaria a “reviravolta interior” que o discurso realiza quando tenta *mostrar* ao leitor a verdadeira forma das coisas que subjazem a uma informidade meramente aparente. O *estilo* narrativo, na história como no romance, seria pois construído como a modalidade do movimento que parte da representação de algum estado de coisas original para chegar a algum estado subsequente. O *sentido* básico de uma narrativa consistiria, então, na desestruturação de um conjunto de eventos (reais ou imaginários) originariamente codificados num modo tropológico, e na reestruturação progressiva do conjunto num outro modo tropológico. Vista dessa maneira, a narrativa seria um processo de decodificação e recodificação em que uma percepção original é esclarecida por achar-se vazada num modo figurativo diverso daquele em que veio a ser codificada por convenção, autoridade ou costume. E a força explicativa da narração dependeria, então, do contraste entre a codificação original e a posterior.

Por exemplo, suponhamos que um conjunto de experiências chegue até nós na forma de um conjunto grotesco, isto é, não-classificado e inclassificável. Nosso problema é identificar a modalidade das relações que ligam os elementos discerníveis da totalidade informe de maneira a torná-la um todo de algum tipo. Quando ressaltamos as semelhanças entre os elementos, estamos operando no modo da metáfora; quando ressaltamos as diferenças entre eles, estamos operando no modo da metonímia. Obviamente, para dar sentido a qualquer conjunto de experiências, cumpre-nos identificar tanto as partes de uma coisa que parecem constituí-la quanto a natureza dos aspectos comuns a essas partes e que as tornam identificáveis como uma totalidade. Isso quer dizer que todas as caracterizações originais de alguma coisa devem utilizar *tanto* a metáfora *quanto* a metonímia a fim de “fixá-la” como uma coisa acerca da qual podemos discorrer significativamente.

No caso da historiografia, o empenho dos comentadores em dar um sentido à Revolução Francesa é instrutivo. Burke decodifica os eventos da Revolução que os seus contemporâneos vivenciam como grotescos e recodifica-os no modo da ironia; Michelet recodifica esses eventos no modo da sínodoque; Tocqueville os recodifica no modo da metonímia. Entretanto, em cada caso a passagem de código para recódigo é descrita narrativamente, isto é, planejada numa linha temporal de maneira a fazer da interpretação dos eventos que constituem a “Revolução” um tipo de drama que podemos reconhecer como satírico, romântico e trágico, respectivamente. Esse drama pode ser acompanhado pelo leitor da narrativa de modo a ser vivenciado

como uma revelação progressiva daquilo que constitui a *verdadeira* natureza dos eventos. Todavia, a revelação é vivenciada não tanto como uma reestruturação da percepção quanto como uma iluminação de um campo de ocorrência. Mas o que de fato aconteceu é que um conjunto de eventos originariamente codificado está sendo simplesmente decodificado de certo modo para ser recodificado de outro. Os próprios eventos não se alteram substancialmente de um relato para outro. Ou seja, os dados a analisar não apresentam diferença significativa nos diferentes relatos. O que difere são as modalidades das suas relações. Essas modalidades, por seu turno, conquanto *possam* parecer ao leitor baseadas em diferentes teorias da natureza da sociedade, da política e da história, em última análise têm a sua origem nas caracterizações figurativas do conjunto todo de eventos que representariam totalidades de tipos essencialmente diferentes. É por essa razão que, quando se trata de comparar interpretações distintas de um mesmo conjunto de fenômenos históricos numa tentativa de estabelecer qual é o melhor ou mais convincente, muitas vezes somos levados a confusão ou a ambigüidade. Isso não significa que não podemos distinguir entre a boa e a má historiografia, de vez que, para definir essa questão, sempre podemos recorrer a critérios como a responsabilidade perante as regras da evidência, a relativa inteireza do pormenor narrativo, a consistência lógica e assim por diante. Mas significa que o empenho em distinguir entre as boas e as más interpretações de um evento histórico como a Revolução não é tão fácil quanto poderia parecer à primeira vista, quando se trata de lidar com as interpretações alternativas dadas por historiadores de erudição e complexidade conceitual relativamente análogas. Apesar de tudo, um grande clássico da história não pode ser invalidado ou anulado pela descoberta de algum novo dado que pudesse pôr em dúvida uma explicação específica de algum elemento do conjunto do relato, ou pela criação de novos métodos de análise que nos facultassem lidar com questões que os historiadores mais antigos poderiam não ter levado em consideração. E é precisamente pelo fato de os grandes clássicos da história, como as obras de Gibbon, Michelet, Tucídides, Mommsen, Ranke, Burckhardt, Bancroft e outros, não poderem ser definitivamente invalidados que devemos atentar para os aspectos especificamente literários da sua obra como sendo elementos decisivos, e não apenas subsidiários, da sua técnica historiográfica.

O que tudo isso indica é a necessidade de revisar, na discussão de formas narrativas como a historiografia, a distinção convencionalmente estabelecida entre o discurso poético e o discurso em prosa, e de reconhecer que a distinção, tão antiga quanto Aristóteles, entre história e poesia tanto obscurece quanto ilumina as duas áreas. Se há um elemento do histórico em toda poesia, há um elemento da poesia em cada relato histórico do mundo. E isso porque, no relato que fazemos do mundo histórico, somos dependentes, num grau em que talvez não o desejemos nas ciências naturais, de técnicas de *linguagem figurativa*, tanto para a nossa *caracterização* dos objetos de nossas representações narrativas quanto para as *estratégias* por meio das

quais compomos os relatos narrativos das transformações desses objetos no tempo. E isto porque a história não apresenta objeto que se possa estipular como sendo unicamente seu; ela sempre é escrita como parte de uma disputa entre figurações poéticas conflitantes a respeito daquilo em que o passado *poderia* consistir.

A distinção mais antiga entre ficção e história, na qual a ficção é concebida como a representação do imaginável e a história como a representação do verdadeiro, deve dar lugar ao reconhecimento de que só podemos conhecer o *real* comparando-o ou equiparando-o ao *imaginável*. Assim concebidas, as narrativas históricas são estruturas complexas em que se imagina que um mundo da experiência existe pelo menos de dois modos, um dos quais é codificado como “real” e o outro se “revela” como ilusório no decorrer da narrativa. Trata-se, obviamente, de uma ficção do historiador a suposição de que os vários estados de coisas que ele constitui na forma de começo, meio e fim de um curso do desenvolvimento sejam todos “verdadeiros” ou “reais” e que ele simplesmente registrou “o que aconteceu” na transição da fase inaugural para a fase final. Porém tanto o estado inicial de coisas quanto o final são inevitavelmente construções poéticas e, como tais, dependentes da modalidade da linguagem figurativa utilizada para lhes dar o aspecto de coerência. Isto implica que toda narrativa não é simplesmente um registro “do que aconteceu” na transição de um estado de coisas para outro, mas uma *redescrição* progressiva de conjuntos de eventos de maneira a dismantelar uma estrutura codificada num modo verbal no começo, a fim de justificar uma recodificação dele num outro modo no final. Nisto consiste o “ponto médio” de todas as narrativas.

Tudo isso é altamente esquemático, e sei que essa insistência sobre o elemento ficcional de todas as narrativas históricas desperta com certeza a ira dos historiadores que acreditam estar fazendo algo fundamentalmente diferente do romancista, visto se ocuparem dos acontecimentos “reais”, enquanto o romancista se ocupa dos eventos “imaginados”. Contudo, nem a forma nem o poder de explicação da narrativa derivam dos diferentes conteúdos que ela presumivelmente é capaz de conciliar. Na realidade, a história – o mundo real ao longo de sua evolução no tempo – adquire sentido da mesma forma que o poeta ou o romancista tentam provê-lo de sentido, isto é, conferindo ao que originariamente se afigura problemático e obscuro o aspecto de uma forma reconhecível, porque familiar. Não importa se o mundo é concebido como real ou apenas imaginado; a maneira de dar-lhe um sentido é a mesma.

Do mesmo modo, dizer que conferimos sentido ao mundo impondo-lhe a coerência formal que costumamos associar aos produtos dos escritores de ficção não diminui de maneira nenhuma o *status* de conhecimento que atribuímos à historiografia. Só o diminuiria se acreditássemos que a literatura não nos ensinou algo acerca da realidade, por ter sido o produto de uma imaginação que não era deste mundo, mas de outro, de um mundo inumano.

A meu ver, vivenciamos a “ficcionalização” da história como uma “explicação” pelo mesmo motivo que vivenciamos a grande ficção como iluminação de um mundo que habitamos juntamente com o autor. Em ambas reconhecemos as formas pelas quais a consciência constitui e povoa o mundo que ela procura habitar confortavelmente.

Por fim, é possível observar que, se os historiadores quisessem reconhecer o elemento ficcional de suas narrativas, isso não significaria a degradação da historiografia ao *status* de ideologia ou propaganda. Com efeito, tal reconhecimento serviria de antídoto eficaz para a tendência dos historiadores a apegar-se a preconceitos ideológicos que eles não reconhecem como tais mas reverenciam como a forma de percepção “correta” do “modo como as coisas *realmente* são”. Trazendo a historiografia para mais perto das suas origens na sensibilidade literária, deveríamos ser capazes de identificar o elemento ideológico, porque fictício, contido em nosso próprio discurso. Sempre podemos ver o elemento fictício nos historiadores de cujas interpretações de um dado conjunto de eventos discordamos; raramente percebemos esse elemento em nossa própria prosa. Do mesmo modo, se reconhecêssemos o elemento literário ou fictício de todo relato histórico, seríamos capazes de conduzir o ensino da historiografia a um nível de autoconsciência mais elevado do que o que ela ocupa nos dias de hoje.

Que professor não lamentou a sua incapacidade de instruir os principiantes sobre a *escrita* da história? Que bacharelado em história já não desesperou de tentar compreender e imitar o modelo que os seus instrutores *parecem* louvar, mas cujos princípios continuam inexplorados? Se reconhecêssemos a existência de um elemento fictício em toda narrativa histórica, haveríamos de encontrar na própria teoria da linguagem e da narrativa a base para a representação daquilo em que consiste a historiografia, representação mais sutil do que aquela que simplesmente exorta o estudante a ir adiante e a “descobrir os fatos”, lançando-os por escrito de modo a relatar “o que realmente aconteceu”.

A meu ver, a história enquanto disciplina vai mal atualmente porque perdeu de vista as suas origens na imaginação literária. No empenho de *parecer* científica e objetiva, ela reprimiu e negou a si própria sua maior fonte de vigor e renovação. Ao fazer a historiografia recuar uma vez mais até à sua íntima conexão com a sua base literária, não devemos estar apenas nos resguardando contra distorções *simplesmente* ideológicas; devemos fazê-lo no intuito de chegar àquela “teoria” da história sem a qual não se pode de maneira alguma considerá-la “disciplina”.