

**SOBRE A HISTÓRIA NARRATIVA:
(n)a promoção da escrita criativa**

Francisco Moraes Paes*

As convicções são ingênuas e secretamente assassinas.
(Paul Valéry, 1932)

I

Em seu “Discurso sobre a história”, pronunciado no Lycée Janson-de-Sailly, em 1932, Paul Valéry lembra seus ouvintes das armadilhas da história.¹ Para além dos pressupostos da ciência, a história é vista como “a ciência das coisas que não se repetem”, ao contrário da física ou da biologia. Da mesma forma, não comporta previsões muito precisas. Somente sugere ao homem que se previna contra o imprevisto. As lições apreendidas na “cronologia” e no “fato” apresentam-se como inevitáveis convenções. O passado coloca-se como algo inteiramente mental, moldado nas crenças e nas imagens.

Isto tudo resulta no comprometimento das noções antes consideradas sólidas. E, na negação de Valéry sobre as convicções - inclusive as históricas - dado que, além de ingênuas, se lhe parecem assassinas.

* Professor do Departamento de História da Universidade Federal do Paraná.

¹ VALÉRY, Paul. Discurso sobre a história. In: ———. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1992. p. 115-121.

Passadas tantas décadas, surpreendemo-nos com o vigor e a atualidade deste Discurso. Não que o tomemos enquanto uma ante-visão do “fim da história”, tal como foi fukuyamamente posto na década de 1980. Pensamos num certo espírito intelectual do pós-1968, incompatível com as certezas históricas elaboradas a partir dos grandes modelos explicativos. Isto é, remetemo-nos ao declínio intelectual de um dado marxismo e a desilusão para com a mudança via ação política. Temos presente, sobretudo, as recentes “revoluções” da história, o deslocamento de seus princípios constitutivos e a redefinição dos campos disciplinares de diálogo - notadamente a antropologia, a psicologia e a literatura.

O termo *revolução*, para alguns, apresenta-se demasiadamente enfático, distanciando-se inclusive dos propósitos ou limites das atuais tendências historiográficas. Porém, o empregamos no sentido de destacar as inflexões recentes do pensamento histórico, menos preso aos paradigmas da ciência e mais voltado às possibilidades da crônica (histórica). Descrente dos “projetos” coletivos, ele caracteriza-se pela ascensão dos interesses personalizados, pela promoção do indivíduo e da cotidianidade.

Vejamos, antes, o que são estes grandes modelos explicativos. Conforme Lawrence Stone, no século XX temos o peso de três grandes tradições.² Primeiramente, a *tradição* marxista dos anos 30-50, marcada pelo método dialético, pela compreensão da luta de classes enquanto motor da história e pelos determinismos econômico e social. Certamente não incluímos aqui as correntes “neo-marxistas” responsáveis, sobretudo, pelo revigoramento desta linhagem intelectual. Em segundo lugar, temos a *tradição francesa*, entendida como a Escola (ou grupo) dos *Annales*, característica dos anos 50-70. Nela presenciamos a ênfase na geografia e na demografia, a promoção de estudos das permanências e transformações e o triunfo da metodologia quantitativa. Finalmente, a *tradição norte-americana* dos anos 70, definida como modelo cliométrico. Ela é marcada pelo emprego da matemática, pela ênfase na economia e pela generalização das quantificações - inclusive da política.

Buscando identificar possíveis traços comuns dessas três tradições,

² STONE, Lawrence. The revival of narrative: reflections on a new old history. *Past and Present*, 85(1979): 3-24. Traduzido em *Revista de História*, Campinas, 2/3(1991): 13-37, para o dossiê “História-Narrativa”, com artigos de H. White, D. Lacapra, E. Hobsbawm e outros.

observamos uma certa crença na solução dos grandes problemas históricos. Enquanto modelos analíticos, prendem-se às determinações econômicas e demográficas. E, por extensão, fazem da política, da cultura e da religião fenômenos periféricos. Ao mesmo tempo, reforçam a visão hierárquica e compartimentalizada da história - o econômico, o social e, por último, o político, cultural e mental.

A desilusão para com o determinismo econômico de explicação histórica, na virada dos anos 60, faz-se acompanhar da crescente preocupação com as formas de viver. A cultura do grupo e a vontade do indivíduo, desde então, são tomadas como questões tão importantes quanto a produção material ou o crescimento demográfico. A compreensão dos limites das quantificações, posto que dizem "o que" e não "porque", igualmente contribui para a redefinição dos propósitos da história.

Nesse clima antecipado de *fin-de-siècle*, o historiador busca compreender as formas como antes as pessoas pensavam e viviam. Também, recuperar os eventos como expansão de um sistema social, de um conjunto de valores. Eles são tomados fundamentalmente em seus conteúdos culturais. Entendemos, assim, a natureza de tantos estudos sobre comportamentos sociais, protesto popular, crime/punição ou relações religião/ciência/magia.

O crescente distanciamento dos modelos paradigmáticos revela uma dada superação do tratamento acadêmico, devolvendo o saber à história. O historiador, como um artista, parece estar produzindo um quadro pós-impressionista, ou seja, uma obra que é percebida por inteiro somente quando vista à distância. Simultaneamente, o estilo volta a aliar-se ao conteúdo, tal como na obra dos mestres oitocentistas, Jules Michelet ou Jacob Burckhardt.

Ao dizer da recuperação do estilo na história, do desejo de contar uma boa história, chegamos ao debate contemporâneo sobre o ressurgimento da narrativa. Para outros, é o próprio princípio constitutivo da história, exigindo organização, composição e planejamento.

Situemos tais questões.

II

As reflexões sobre narrativa remetem-nos, de imediato, a Heródoto - o narrador por excelência. Em História (Livro III, XIV) encontramos a conhecida passagem da conquista do Egito pelos persas. Cambises,

filho de Ciro, movido por velhos ódios, reúne um grande exército, atravessa o deserto da Arábia e chega ao delta do Nilo. Psaménito, filho de Amásis, reúne as tropas egípcias para deter o invasor. Vencidos na primeira batalha, entrincheiram-se em Mênfis. Cambises, então, envia emissários que, ao se aproximarem da cidadela, são massacrados. Irados, os persas cercam Mênfis e forçam a rendição egípcia. A humilhação do faraó é o passo seguinte da vingança persa.

Cambises manda conduzir o faraó e outros egípcios a um arrabalde da cidade, onde a princesa e as filhas das mais nobres famílias, como escravas, passam em busca de água. Com exceção de Psaménito, os demais pais choram a sorte de suas filhas. Após, os vencidos assistem a um desfile de dois mil jovens que dirigem-se ao sacrifício pela vingança ao massacre dos emissários reais. Entre eles, o filho do Faraó. Novamente todos os pais choram a morte de seus filhos. Somente Psaménito não revela sua tristeza. Este controle de sentimentos, contudo, é rompido quando vê um velho auxiliar, outrora rico, mendigando pelas ruas. Neste momento as suas lágrimas afloram.

Informando do ocorrido, Cambises manda perguntar ao ex-soberano a razão daquelas lágrimas, ausentes no infortúnio de seus filhos e presentes na desgraça de um amigo. A resposta de Psaménito - *“Ide e dizei ao vosso soberano que as desgraças de minha família são muito grandes para que eu as possa chorar; mas a triste sorte de um amigo que, já na velhice, cai na indignação depois de haver possuído tantas riquezas, merece indubitavelmente minhas lágrimas sinceras.”* -, em verdade, não revela seus sentimentos. Montaigne, no século XVI, sugere uma explicação - o faraó atingira o limite de suas resistências. Benjamin apresenta-nos outra - *“o destino da família real não afeta o rei, porque é o seu próprio destino.”*³

Heródoto nada explica. Sua forma aberta de narrar cria um vasto campo de possibilidades, reacendendo a curiosidade do leitor. Assim procedendo, mantém viva essa história do antigo Egito que, para Benjamin, *“se assemelha a essas sementes de trigo que durante milhares de anos ficaram fechadas hermeticamente nas câmaras das pirâmides e que conservam até hoje suas forças germinativas.”*⁴

³ BENJAMIN, Walter. O narrador; considerações sobre a obra de Nicolau Leskov. In: ———. *Mágica e Técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 197-221. p. 204. Ver prefácio de GAGNEBIN, J.-M. Walter Benjamin ou a história aberta. p. 7-19.

⁴ BENJAMIN... O narrador..., p. 204.

A abertura da narrativa devolve-nos a possibilidades das diferentes interpretações e de outra experiência com o passado. Sim, porque lembrando as “Teses...” benjaminianas, “*o cronista que se põe a contar os acontecimentos sem distinguir pequenos e grandes, presta tributo à verdade de que nada do que alguma vez tenha acontecido pode ser considerado perdido para a história.*”⁵

Essa referência à verdade remete-nos a um parêntese. Na antigüidade, o homem convivera com a idéia de “verdade revelada” - pelos deuses, pelos oráculos. Nos tempos modernos, com a “verdade real”, entendida como verdade possível, como reconhecimento da verossimilhança. No século XIX, assistimos ao triunfo de uma nova concepção - a da “verdade científica”. Sua origem pode ser situada nos desdobramentos da Revolução Francesa. A negação da sociedade dos privilégios - o Antigo Regime - e a promoção da sociedade dos iguais, baseada na tríade Liberdade/Igualdade/Fraternidade, requer uma verdade que não seja a dos jacobinos ou dos girondinos, nem a dos aristocratas ou dos burgueses. Ela deve ser, antes de tudo, universal. Porém, os reverses da Revolução e a “crise” da liberdade conduzem o homem do oitocentos ao campo da subjetividade. Isto é, como a liberdade não fora alcançada coletiva e revolucionariamente, ela passa a ser buscada individualmente. Trata-se de uma liberdade a ser desenvolvida pelo indivíduo em seu contato com a natureza. Encontramos aqui as raízes do Romantismo.

Mas voltemos a Walter Benjamin. Filósofo alemão, de ascendência judaica, dentre os pensadores frankfurtianos é provavelmente o mais referido pelos historiadores.⁶ Desenvolve sua formação universitária em Berlim, Freiburg e Berna. Em 1919, conclui seu doutorado com a tese sobre o *Conceito de crítica de arte no romantismo alemão*; em 1925 teve rejeitada sua tese de livre docência sobre a *Origem do drama barroco*. Seu pensamento é marcado pelas amizades com E. Bloch, G. Scholem, B. Brecht, H. Arendt, T. Adorno e M. Horkheimer. Após seu “fracasso” acadêmico, permanece exilado em Paris, contando com a ajuda financeira do Instituto de Pesquisa Social (Escola de Frankfurt). Em 1940, comete suicídio sem ter concluído aquela que seria sua

⁵ BENJAMIN... Teses sobre filosofia da História. In: KOTH, Flávio, org. Walter Benjamin. São Paulo: Ática, 1985. p. 153-164. p. 155.

⁶ Sobre a Escola de Frankfurt ver VICENT, J. -M. *La théorie critique de l'École de Francfort*. Paris: Galilée, 1974; ASSOUN, P. -L. *A escola de Frankfurt*. São Paulo: Ática, 1991; SLATER, P. *Origem e significado da escola de Frankfurt*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978; FREITAG, B. *A teoria crítica: ontem e hoje*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

grande obra - *Trabalho das passagens*. Nos anos 20, traduz Baudelaire para o alemão; nos anos 30, discute a modernidade a partir de Baudelaire, escrevendo “A Paris do Segundo Império em Baudelaire” e “Sobre alguns motivos em Baudelaire”.

Em o *Conceito de Crítica de Arte...*, ao avaliar a dialética do pensar e a crítica literária, Benjamin chega à questão da consciência da obra e alerta sobre o significado de ultrapassar o seu limite. A literatura se lhe apresenta como história inconsciente. E, ao tratar da crise da poesia, destaca a sensibilidade baudelairiana na percepção das multidões. Tal questão está mais presente ainda naqueles textos dos anos 30. A boêmia é tida como o espaço da conspiração; o *flâneur*, como o observador por excelência das ruas e cenas parisienses; e a modernidade - embalada nos pressupostos do trabalho e do progresso -, como um ponto de inflexão da experiência humana.

Como os judeus de sua geração, Benjamin tem diante de si as possibilidades do sionismo ou as do marxismo. Sua postura crítica diante das duas correntes de pensamento acaba por produzir um certo isolamento. Seu sonho maior fora o de elaborar uma obra composta unicamente de citações. A par dessas irreverências intelectuais e de sua identificação como crítico de arte, os textos benjaminianos revelam o mal-estar frente à modernidade. Seu pensar poético contém, sobretudo, a busca de outra temporalidade e de outra narratividade.

Nas “Teses sobre filosofia da história” elabora uma delicada reflexão acerca do discurso sobre a história. Critica tanto a historiografia burguesa - o historicismo -, quanto a historiografia progressista da social-democracia alemã. A primeira, pela identificação afetiva do historiador com o passado; a segunda, face à crença no progresso inevitável e cientificamente possível. Ou seja, indigna-se com as elaborações de um tempo vazio e homogêneo. Sua busca de outro conceito de tempo - “tempo do agora”, resultado de uma dada experiência com o passado -, revela as influências da tradição messiânica e da mística judaica no autor. Da mesma forma, diz do confronto da *Erfahrung*, a experiência coletiva, com a *Erlebnis*, a experiência individual, na modernidade.

Quando, em sua Tese III, aponta que “*certamente só uma humanidade redimida há de assumir todo seu passado*”, diz do significado de uma história aberta. E, empresta-nos o sabor de pensar em Aquiles como o herói que não questiona o sentido da vida, aberto a todas as experiências. Já na Tese XVI, ao lembrar que “*o historicismo pretende*

apresentar a imagem eterna do passado; o materialismo histórico, uma dele que se coloca como única”, expõe o atual fracasso da experiência coletiva e, por extensão, o fim da arte de contar.

Esta questão, já há alguns anos, faz-se presente no pensamento benjaminiano. Em “O narrador” temos o elogio àqueles que sabem narrar uma história por inteiro - espécie em extinção - e a frustração face à perda contemporânea da “*faculdade de intercambiar experiências*”. Isto se coloca, de forma trágica, no silêncio dos soldados que voltaram da Primeira Guerra. A “guerra de trincheiras” produziu a pobreza das experiências comunicáveis. Indo além, identifica a modernidade como o limite real da transmissão das experiências. Nela assistimos ao estabelecimento de um abismo entre as gerações e o fim da dimensão prática da narrativa.

Logo, ao pensar na promoção de uma nova narratividade, Benjamin pensa na reconstrução da *Erfahrung*. Ao contrapor-se à crise da tradição e memória comuns, antecipa a “teoria da obra aberta”, pensada em conformidade com o movimento incalculável da memória, da recuperação do infinito em nossas existências individuais. O acontecimento lembrado corresponde ao acontecimento sem limites, pois soma-se, infinitamente, a outros. Tal dimensão é dada por Scherazade que, em mil e uma noites, conta “mil e uma” histórias ao seu marido, devolvendo-lhe a confiança na fidelidade feminina e pondo fim ao trágico hábito de executar suas esposas após a consumação do casamento, forma cruel de evitar a traição matrimonial. As histórias são narradas de forma que o final da primeira antecipa a segunda e, assim, sucessivamente os contos populares são encadeados pela memória da narradora, refletindo a própria tradição popular de contar.

Já o moderno narrador tem suas origens no marinheiro comerciante, que traz notícias de terras distantes, e no camponês sedentário, que conta histórias a seus companheiros. Mas é o artesão, por excelência, o modelo mais completo. Nele, voz e palavra cruzam-se com mão e gesto: aquele que narra, narra enquanto fia. Seus pares ouvem também enquanto fiam para, depois, repetir a outros aquilo que lhes foi narrado. Assim, esta forma artesanal de comunicação passa a conter a marca do narrador. Este, ao transmitir novamente a mesma história, relata as condições em que ela foi contada...

À medida que a narrativa é destituída de explicação psicológica, suscita reflexão e possibilita a incorporação de todas as experiências. Sem aquelas explicações, acaba assimilada pelo ouvinte que depois,

tomado por irresistível desejo, vai recontá-la. Tal assimilação exige um profundo estado de distensão, segundo Benjamin, cada vez mais raro. "Se o sono é o ponto mais alto de distensão física - afirma -, o tédio é o ponto mais alto da distensão psíquica. O tédio é o passado do sonho que choca os ovos da experiência."⁷ No entanto, a ausência das condições e do dom de ouvir representam o fim da arte de contar.

A narratividade é, de forma particular, expressão de uma cultura popular marcada pela tradição oral. Tal como nos contos de fadas, fornece um conselho, uma estratégia de sobrevivência. O conto constitui-se numa forma de proteção do mito e de associação do homem à natureza. E, simultaneamente, revela as atitudes dos homens diante da vida, da natureza e dos animais. Seu senso prático reforça as formas sutis de que o fraco lança mão para defender-se do forte e, numa outra perspectiva moral, elogia a esperteza, o senso de oportunidade e a astúcia. É como se o tolo se fizesse de mais tolo para, redimido na tolice, enfrentar o mito.⁸

O fim da arte de contar decorre, além daquela falta de identificação entre narrador e ouvinte, da perda contemporânea da relação gesto/palavra, face à substituição das formas artesanais de produção pela grande indústria. Tal qual a modernidade, ela prescinde das experiências coletivas. Decorre, da mesma forma, da promoção do "herói solitário" tão característico do romance moderno. Aliás, Benjamin aponta o romance como prenúncio do esgotamento da narrativa.

O romance - por excelência o gênero literário burguês - reflete a substituição da tradição oral pela tradição escrita. Ao recordar um fato, ele estabelece o sentido da vida. Isto é, ao apropriar-se do fato, passa a buscar o seu significado. E, mesmo quando trata do fato improvável - como é o caso do suicídio de Ema Bovary, em *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert -, empresta um sentido à vida ou uma atitude diante da vida - como é o bovarismo.⁹

⁷ BENJAMIN... O narrador..., p. 204.

⁸ Sobre os contos populares, ver também, DARNTON, Robert. Histórias que os camponeses contam: o significado de Mamã Ganso. In: ———. *O grande massacre de gatos: e outros episódios da história cultural francesa*. Rio de Janeiro: Graal, 1986. p. 21-101.

⁹ Sobre esta questão, ver BAUDELAIRE, Charles. *Madame Bovary*. In: ———. *Reflexões sobre meus contemporâneos*. São Paulo: EDUC. Imaginário, 1992. p. 43-56. Segundo Baudelaire, "vários críticos tinham dito: essa obra verdadeiramente bela pela minúcia e vivacidade das descrições, não contém sequer um personagem que represente a moral, que expresse a consciência do autor. (...) Absurdo! (...) Uma verdadeira obra de arte não necessita de requisito. A lógica da obra é suficiente a todas as postulações da moral, e cabe ao leitor tirar as conclusões da conclusão." p. 50.

Igualmente, o romance promove o herói solitário, personagem com o qual - face à mediocridade da moderna existência do homem comum, distante do mito ou do maravilhoso - passamos a nos identificar. Ao viver as aventuras do outro, esquecemos nossas próprias desventuras. O herói solitário, contudo, vive suas experiências individuais, pouco ou nada acrescentando das coletivas. Tal como Dom Quixote, de Miguel de Cervantes, o herói vive aventuras sem somar experiências e passa seu tempo a lutar contra os mesmos moinhos, parecendo jamais compreender o caráter inglório da sua cruzada. Ou então, como Robson Crusoe, de Daniel Defoe, diz somente da superioridade, domina o bárbaro e os trópicos, recria seu mundo - mesmo limitado -, enquanto aguarda o reencontro com a civilização.

Enfim, na estrutura fechada do romance, as experiências não se somam. Da mesma forma que a modernidade, ele promove o indivíduo e, em suas sutilezas psicológicas, limita a assimilação. As aventuras que ele contém serão sempre as de outro e jamais poderão ser intercambiadas com as nossas. A história concluída num solene "fim" não se permite somar-se a outras, não se presta a uma possível continuação. Saberemos, no máximo, que os heróis viverão felizes para sempre, enquanto o homem moderno permanece preso às suas infelicidades.

Contrariando em certa medida essas considerações, temos *A comédia humana* de H. de Balzac. Em seu amplo inventário da sociedade burguesa, Balzac não chega propriamente a buscar o sentido da vida. Ao mesmo tempo, a obra tem uma forma singular, pois, quando vista no conjunto, observamos que suas partes - isto é, suas histórias - estão interligadas e que os personagens se repetem, reaparecendo em diversos momentos. Assim fica o ritmo de uma novela onde as histórias se sucedem, acrescentando uma nova perspectiva ao enredo.

Ao avaliar as modernas formas de comunicação, Benjamin pensa ainda nos próprios limites da imprensa. Ao aproximar a informação jornalística do romance, tem presente que o primeiro se baseia no real e o segundo na ficção, porém ambos se identificam pela busca da explicação do acontecimento. A imprensa, em suas feições contemporâneas, ao contrário da narrativa, informa os acontecimentos próximos e aspira à verificação imediata. Anula, enfim, os relatos surpreendentes e promove as informações abreviadas. O jornal se mantém pela reposição diária dos acontecimentos, não pela permanência da notícia em si.

Finalmente, o fim da arte de narrar aparece associado ao gradual distanciamento entre o mundo dos vivos e dos mortos. "A morte - diz

Benjamin - *é a sanção de tudo o que o narrador pode contar. É da morte que ele deriva sua autoridade.*” A morte pública era uma ritual que conferia autoridade à narrativa. Em todos os cômodos de uma casa permanecia a lembrança de uma sabedoria que fora transmitida às gerações seguintes. A contemporânea exclusão ou confinamento da morte desfaz aquela autoridade, anulando a aura do narrador.

Isto posto, chegamos à questão do cronista como narrador da história. Em Benjamin, o historiador é aquele que explica os episódios com os quais lida, enquanto o cronista representa-os como modelos da história do mundo; isto é, o historiador explica e o cronista narra. Embora o primeiro nos pareça mais “completo”, cumpre pensar sobre os limites da explicação, da decifração. Elas nem sempre são úteis, basta observar que a ampliação do conhecimento da natureza fez-se acompanhar de um outro tipo de silêncio.

Hoje, conhecemos melhor os astros, plantas, minerais e animais. Porém, não sabemos mais “falar” com eles. Ou seja, agindo como um romancista, o historiador busca o sentido da vida esquecendo-se, como sugeria o narrador, da moral da história. A promoção da narrativa parece querer dizer da própria promoção das experiências individuais, contidas em simples relatos de homens igualmente simples.

III

A arte de narrar, tal como fora posta por Benjamin, está(va) em vias de extinção. A busca de um novo conceito de história reflete seu distanciamento para com as correntes de pensamento dos anos 30. Ao colocar-se criticamente diante do historicismo e do marxismo, como nas Teses, diz de sua discordância em relação às noções de “cronologia”, “evolução” e “sujeito da história”. Isto é, critica respectivamente as noções historicistas de “fato”, “progresso” e “classe dominante”. E, as noções marxistas de “devir”, “luta de classes” e “história como processo sem sujeito”.

Ao buscar um novo conceito de história, Benjamin discute o significado das determinações da lógica burguesa - presentes no historicismo - e da lógica inerente ao capital - presentes no marxismo. Busca, sobretudo, promover outro encontro com o passado, onde todas as experiências possam aflorar por inteiro. A natureza e o sentido dessas inquietações estão postas no debate atual sobre o ressurgimento da narrativa, na recuperação presente da narratividade.

Em verdade, hoje narrativa quer dizer muitas coisas. Para alguns trata-se de uma forma de exposição; para outros, do princípio constitutivo da história. Aqui, procuramos situá-la nos propósitos atuais de recuperação das idéias do passado, de promoção do evento enquanto expressão de um sistema social, de um conjunto de valores. É neste ponto que nos deparamos com a questão da natureza do evento - sua normalidade ou excentricidade -, de modo a investigar aquele que produz luz ao passado.

Conforme Lawrence Stone, vemos que a promoção atual da narrativa não significa a recuperação das antigas formas históricas de exposição, nas quais buscava-se o nexos causal dos acontecimentos.¹⁰ Ela evidencia a atenção com as multidões, alia a análise com a descrição e revela o emprego de novas fontes. A busca do significado simbólico, por sua vez, promove o episódio a um sintoma do social, do cultural. Tal combinação busca encaminhar o historiador para o terreno da "descrição densa", assim como propõe Clifford Geertz.¹¹

A narrativa, em Stone, corresponde "à organização do material numa seqüência cronológica e à focalização do conteúdo numa única e coerente história mas, não obstante, com subtramas."¹² Seu arranjo é descritivo - ao contrário do arranjo analítico da história estrutural; seu foco central é o homem.

A busca de um "princípio significativo" - um tema e uma discussão - esta identificada na obra de historiadores como Jean Delumeau (*A história do medo*, 1979), Carlos Ginzburg (*O queijo e os vermes*, 1976), Eric Hobsbawm (*Bandidos*, 1969), Edward Thompson (*Senhores e Caçadores*, 1975), Keith Thomas (*Religião e Declínio da Magia*, 1975), Natalie Z. Davis (*Le Charivari*, 1979), Robert Darnton (*The Business of the Enlightenment*, 1979) e do próprio Stone (*The family, sex and marriage in England*, 1979). No conjunto, buscaram também a elegância

¹⁰ STONE..

¹¹ Ver, GEERTZ, Clifford. *A interpenetração das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978. Ao referir-se ao trabalho do etnógrafo, Geertz lembra da necessária observação das múltiplas estruturas conceituais complexas, ora sobrepostas, ora amarradas e, simultaneamente, irregulares e estranhas. Cumpre apreendê-las para, depois, apresentá-las. E completa: "O pecado obstrutor das abordagens interpretativas de qualquer coisa - literatura, sonhos, sintomas, culturas - é que elas tendem a resistir, ou lhes é permitido resistir, à articulação conceptual e, assim, escapar a modos de avaliação sistemáticos" (p. 34). Quanto aos textos dos antropólogos, define-os como interpretações, como ficções - "ficções no sentido de que são 'algo construído', algo modelado - o sentido original, de fictício - não que sejam falsas, não-factuais ou apenas experimento do pensamento" (p. 26).

¹² STONE..., p. 3

e o estilo, posto que “*não se contentam em atirar palavras sobre uma página e abandoná-las, com a visão de que, já que a história é uma ciência, ela não precisa de nenhuma ajuda da arte.*”¹³

Ao analisar as correntes historiográficas e, em particular, o ressurgimento da narrativa, Stone considera que seu ensaio não dá conta da grande parte dos historiadores. Embora a mudança de conteúdo, método e estilo diga respeito a uma pequena parcela de historiadores, ela é desproporcionalmente destacada. Passados quase quinze anos, vemos que o grupo apontado permanece em evidência, somado agora a tantos outros intelectuais. Basta lembrar a exemplaridade de Anne Vincent-Buffault (*História das lágrimas*, 1986), Alain Corbin (*Saberes e odores*, 1982), Jean-Claude Bologne (*História do pudor*, 1986), Alan Macfarlane (*História do casamento e do amor*, 1986), James Casey (*História da família*, 1989) ou Robert Muchembled (*L' invention de l' homme moderne*, 1988).

Tamanha ampliação remete-nos, mais uma vez, às inquietações de Stone. Hoje, narrativa significa muita coisa e talvez tenhamos dúvidas sobre o significado de tantas mudanças de conteúdo, método e estilo. Por ora, diz o autor, “narrativa terá que servir como um código de taquigrafia para tudo o que está acontecendo.”¹⁴

Em resposta ao artigo de Stone, no ano seguinte Eric Hobsbawm publica sua réplica na mesma *Past and Present*. Dentre as questões levantadas, considera que a opção entre o micro e o macrocosmo é apenas uma escolha técnica; e que a busca atual de estilo na história não é uma rejeição das formas do passado...¹⁵ Desde então, multiplica-se o debate. Para exemplificá-lo, temos as contribuições do alemão Jürgen Kocka e do norte-americano Hayden White.

Jürgen Kocka, ao discutir o retorno à narração, distancia-se das paixões e elabora sua avaliação dos atuais encaminhamentos da pesquisa histórica.¹⁶ Inicialmente considera as dificuldades de produção de um texto de história acessível ao grande público, a produção de textos altamente especializados e a difusão da “história do cotidiano” - termo

¹³ STONE..., p. 4

¹⁴ STONE..., p. 24. Ao que Eric Hobsbawm completa em sua réplica: “*Se eu fosse você, não começaria daqui.*” HOBBSAWM, E. The Revival of narrative: some comments. *Past and Present*, 86(1980): 3-8.

¹⁵ HOBBSAWM ...

¹⁶ KOCKA, Jürgen. Um retorno à narração? Em defesa de uma argumentação histórica. *Geschichte und Gesellschaft*, 10(3):395-408, 1984 (trad. René E. Geertz).

no geral pouco preciso. Suas observações encaminham-se, então, ao reconhecimento dos limites de uma ciência excessivamente estrutural e do renovado prestígio da narração histórica. O conceito de narração é visto, para além do nível expositivo, como forma de investigação. O retorno à narração deve-se sobretudo à reação de jovens historiadores (neste caso, alemães) contra um certo domínio da história estrutural, contra a história com orientação teórico-analítica.

Ao falar da reação à história estrutural, Kocka lembra, por exemplo, que o tema da industrialização eclipsou a história da indústria; o da formação de classe, a história da vida camponesa ou operária; o do sistema partidário, o pensamento dos políticos; e, o da hegemonia cultural, a vida do artista. A ênfase nas estruturas e processos determinou quase inteiramente o enfoque aos historiadores da economia, da sociedade, da política ou da cultura. A crítica à história estrutural fez-se acompanhar da promoção de uma história das experiências, das ações, dos acontecimentos e do reconhecimento de que a história não se esgota naquilo que os homens intentam mutuamente. Entre as intenções e as conseqüências, descortina-se outra parte da realidade histórica.

Quanto à orientação teórico-analítica, pondera o autor, ela nem sempre significou a busca de leis nomológicas. Em Norbert Elias ou Barrington Moore temos exemplos da utilização flexível de conceitos, modelos e teorias. A crítica coloca-se àqueles que buscaram, na teoria, a emancipação. Qual seja, à crença numa "história-ciência", de função social e política, comprometida com a superação da tradição e da ideologia.

A partir deste balanço, Kocka aponta algumas razões da atual demanda por mais narrativa. Ao lado da constatação da sobreposição do desenvolvimento teórico ao resultado empírico - contrariando o princípio básico da exposição econômica -, coloca-se a difusão do ceticismo em relação às teorias. No presente clima de *fin-de-siècle*, a busca de experiências não está necessariamente acompanhada do debate conceitual. Em tempos de pós-modernidade não falta quem fale em pós-história, entendendo-a como forma possível de reconhecimento dos múltiplos sentidos da própria história.¹⁷

¹⁷ Sobre esta questão ver, RÜSEN, Jörn. Conscientização histórica frente à pós-modernidade: a história na era da "nova intransparência". *História: questões e debates*, 10(18-19):303-328, jun.-dez. 1989. Ao referir-se a Rüsen, Kocka lembra que para ele "narrar representa um exercício lingüístico elementar e geral, através do qual as experiências temporais são interpretadas, isto é, referidas às perspectivas supremas de organização consciente da prática de vida." (1984:397). Também sobre a questão da

Acrescente-se a essas razões a nova relação do público para com o texto histórico. As exposições teórico-estruturais, áridas no geral, são relevantes apenas para os especialistas. À medida que a história deixa de lado suas anteriores ambições sócio-políticas e enfatiza, por exemplo, a identidade individual ou coletiva, passa a atrair também o interesse do leitor comum. Abre-se, assim, um novo mercado ávido por mais narrativa. Isso porém não significa o total esquecimento das estruturas e dos processos. Exemplos atuais evidenciam a exposição de estruturas através de acontecimentos. Basta lembrar a monumentalidade de *Montaillou*, de E. Le Roy Ladurie.

A crítica sugerida por Jürgen Kocka põe em evidência o empobrecimento da história quando presa unicamente às estruturas, esquecendo-se das experiências. O protesto popular, por exemplo, fora tratado em suas relações com a industrialização ou urbanização. Permaneciam esquecidas as esperanças e temores, as experiências e posturas daqueles que protestaram. Christoph Hill, ao investigar as idéias radicais inglesas do século XVII, e Robert Darnton, ao analisar a formação do clima revolucionário francês do século XVIII, evidenciaram a riqueza deste percurso. O reconhecimento da unilateralidade da história das estruturas fica como aviso contra outra possível unilateralidade - a da história das experiências. O retorno à narração, finaliza Kocka, não é o enterro da teoria. Permanece assim em sua defesa pela argumentação histórica, sem apostar demais na narração.

Semelhante cuidado está nas reflexões de Hayden White, que parte de R. Bartles para lembrar que a narrativa é trans-histórica e transcultural. Logo, por princípio, o atual debate não procede. E completa:

*Porém, exatamente por ser a narrativa uma forma de representação tão presente na consciência do homem, tão ligada à fala diária e ao discurso comum, que seu emprego num campo de conhecimento que pretenda ser ciência deve ser questionado.*¹⁸

O distanciamento da narrativa liga-se ao desenvolvimento das ciên-

história na pós-modernidade, ver PAZ, F. O desafio radical do pensamento. In: ———, org. *Aventuras do pensamento*. Curitiba: Ed. UFPR, 1993. (Apresentação).

¹⁸ HAYDEN, White. The question of narrative in contemporary historical theory. *History and theory*, 22(1): 111-34, 1984.

cias modernas. Desde então, seu emprego passa a ser visto como falha teórico-metodológica do historiador. O recente retorno é acompanhado de uma série de debates, no qual se colocam tanto os filósofos analíticos anglo-americanos - promotores do estatuto epistêmico da narrativa -, quanto alguns historiadores dos *Annales* - para os quais a narrativa consiste numa estratégia representacional não científica. Destacam-se também intelectuais de orientação semiológica - identificando-a como um código discursivo entre outros -, e filósofos de orientação hermenêutica - definindo-a como manifestação no discurso de uma consciência.

Movimentando-se neste complexo mapeamento intelectual, White destaca o grupo dos *Annales* como o mais crítico frente à história narrativa. F. Braudel, F. Furet, J. Le Goff e E. Le Roy Ladurie formam seu quadro de referência. A história narrativa aparece identificada com a história política do passado e é criticada pelo seu caráter dramático e romântico. White considera tal postura mais polêmica que teórica, logo menos relevante. Já para os intelectuais de orientação semiológica - tais como R. Barthes, M. Foucault, T. Todorov, J. Derrida, H. Eco -, o autor tem outra postura. Toma "O discurso da história", de Barthes (1967), para dizer da crítica à representação narrativa dos eventos como forma de distinção entre o discurso histórico e o ficcional. Ou seja, destaca a negação da objetividade da historiografia tradicional. Tanto o "realismo" no romance, quanto a "objetividade" na história vêm do século XIX. E ambos são moldados pelo discurso narrativo, cuja função é produzir espetáculo.

Aliás, esta estreita relação entre história e literatura é vista sem maiores constrangimentos. As diferenças não estão na forma mas sim no conteúdo. Ambas - mais a mitologia - são gêneros que compõem sistemas de produção de sentido nas diversas experiências históricas. Assim, para além da perspectiva mítica ou ideológica da narrativa histórica, segundo White, cumpre entender a capacidade da ficção cultural de produzir eventos reais a partir dos sentidos dados pela literatura. Isto é, ao tomar a condição alegórica da narrativa, ele sobrepõe o "significado" sobre o "dito". A verdade na forma narrativa - como na tragédia ou na farsa - revela-se de forma indireta.

Finalmente, ao pensar nos "filósofos hermenêuticos", White destaca P. Ricoeur, lembrando que para este filósofo a narrativa conduz mais à compreensão que à explicação dos acontecimentos. Neste sentido, o texto histórico passa a representar acontecimentos sem perder a

perspectiva mais ampla que lhes assegura real sentido. A “apreensão conjunta” produzida pela narrativa deve-se a sua dupla dimensão. Por um lado, ela contém a dimensão episódica - a cronologia dos acontecimentos; por outro, a dimensão configuracional - isto é, o enredo produz significados a partir de diversos acontecimentos. Ainda, sua força provém de uma função imagética própria, de sua função mediadora entre diferentes universos de sentido. White conclui que Ricoeur produziu a mais firme defesa da narrativa, da sua adequação para com os propósitos da história.¹⁹ E, sobretudo, reconhece que o debate sobre o (mais correto) discurso histórico acaba por remeter-se à teoria do verdadeiro conteúdo da história.

Deste longo balanço, ficam-lhe duas constatações. Primeiramente, o debate teórico da produção historiográfica revela a exata tensão entre as diferentes noções de história. Em segundo lugar, a discussão sobre narrativa contém a mesma rede de ambigüidades. A narrativa está presente tanto nas culturas “históricas” quanto nas “não-históricas”, no discurso mítico e no ficcional, na literatura e na história. Ao ultrapassar o debate entre “verdadeiro” e “falso” e incidir na questão da distinção entre “real” e “imaginário”, White deixa-nos com duas questões: como as representações produzem um real e qual a função da imaginação na produção da verdade do homem?

Tomando-os no conjunto, vemos que Lawrence Stone, Jürgen Kocka e Hayden White produzem um certo inventário deste retorno contemporâneo à narração. E, de formas diferenciadas, sinalizam as questões polêmicas do debate. Como traços comuns às exposições, encontramos uma postura crítica em relação aos grandes modelos históricos e aos excessos acadêmicos nos encaminhamentos teórico-analíticos. Ao mesmo tempo, alertam quanto à possível promoção de novas unilateralidades. O ressurgimento da narração não corresponde ao esquecimento ou abandono dos quadros teórico-conceituais. A recuperação do estilo na história, tal como pondera Peter Gay, é também a recuperação do debate sobre a natureza da história.²⁰

Ao percorrer os românticos oitocentistas, Gay lembra-nos que o estilo, antes de ser um ornamento do pensamento, é parte de sua

¹⁹ Os comentários sobre o autor vêm geralmente de *Temps et récit* (Paris: Éditions du Seuil, 1985. 3v.). Ver também RICOEUR, P. On historiography and narrative. *University of Toronto Quarterly*, 53(1983):149-65.

²⁰ GAY, Peter. *O estilo na história*; Gibbon, Ranke, Macaulay, Burckhardt. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. (Ver, especialmente, introdução e conclusão).

essência. As técnicas estilísticas pertencem tantos aos historiadores quanto aos romancistas e poetas. E todos buscam transmitir a verdade em suas obras. A diferença está dada na *Poética* de Aristóteles, ao assinalar que “a poesia é mais filosófica e de um gênero mais nobre que a história, pois que a poesia se eleva até o geral, enquanto a sua história não é senão a ciência do particular.” (1451b, II).

O historiador dizia distanciar-se dos escritores ficcionais pelo compromisso com a verdade. Cobia-lhe, pois, descobrir um velho universo; ao escritor ficava assegurado o direito de inventar um novo universo, o da ficção. Revendo tais premissas, Gay também destaca o ceticismo generalizado sobre a “história objetiva”. Toda percepção é uma interpretação; toda exposição é uma perseguição. A possibilidade maior do historiador, afirma, está em passar da objetividade para a compreensão e em reconhecer que história e poesia têm origem comum, a imaginação.

Para os que resistem aos seus argumentos, Gay guarda mais um. Com frequência a história recebe a tarefa de lembrar fatos que não ocorreram e esquecer outros, pois toda cultura precisa de um passado que possa usar. Esta missão salvadora já fora reconhecida na *História* de Políbio:

Com efeito, um simples relato pode ser correto sem ter nenhuma utilidade; acrescentando-se-lhe em compensação, a exposição da causa, e a prática da história torna-se fecunda. Buscando as analogias para aplicá-las aos nossos problemas atuais, encontramos meios e indicação para prever o futuro: o passado nos protege, bem como nos fornece um modelo, permitindo - nos realizar nossas empresas sempre mais confiantes (I-I, 25b).

De forma impressionante, o método histórico de Políbio manteve-se atual para tantas gerações de historiadores, mesmo para aqueles que ousaram a aventura das ciências...

Isto posto, vemos que o debate narrativa “versus” estrutura parece um tanto equivocado. Sim, porque ele nos remete invariavelmente a duas situações extremas. Resta-nos, como lembra Peter Burke, um conjunto de opções narrativas e não narrativas ao longo de uma série contínua e o necessário questionamento sobre as relações entre aconte-

cimentos e estruturas.²¹ Burke destaca as possibilidades do historiador - como as do romancista - apresentar suas histórias sob diferentes pontos de vista e, ao mesmo tempo, reconhecer que seu trabalho expressa uma perspectiva particular. E, ainda, as possibilidades de um novo tipo de narrativa frente à demanda produzida pelos (limitados) resultados dos historiadores estruturais.

Este novo tipo de narrativa pode ser resumido como o necessário desenvolvimento de técnicas ficcionais para obras (digamos) factuais. Como soluções já encontradas, o autor refere a micro-narrativa, produzida pela micro-história - tal como nos apresenta Natalie Z. Davis (*O retorno de Martin Guerre*, 1973) ou Jonathan Spence (*O palácio da memória de Matteo Ricci*, 1985) - e o reconhecimento antropológico dos diversos territórios da história - como fez Marshall Sahlins (*Ilhas de história*, 1985). Assim sendo, longe do mero renascimento, chegamos à regeneração da narrativa e retomamos o significado maior da promoção de outra narratividade. Retornamos, pois, a Walter Benjamin.

IV

Ousemos, no entanto, um retorno oblíquo. Em “Destino e caráter” encontramos a sentença benjaminiana sobre a impossibilidade do homem fugir ao seu destino.²² Isto significa dizer que ninguém foge ao real, o qual é identificado com o acaso. Portanto, o homem (e a história), para além da previsibilidade está(ão) preso(s) ao acaso. Cumpre, pois, entender o presente, não buscar antecipar o futuro. Desta forma, não existe ciência capaz de controlar o tempo, nem de prever os acontecimentos. A retomada presente do passado como forma de prevenção - contra o novo assustador - configura-se um exercício equivocado.

A experiência com o passado, como enunciam as “Teses” de Benjamin, está fundamentalmente posta na perspectiva da “construção” de um novo presente. Do passado recebemos fragmentos que não permitem reconhecê-lo em toda sua inteligibilidade. A relação estabelecida é de analogia - não de causalidade - e de reconhecimento da origem. Este reconhecimento conduz à rigorosa destinação. Num per-

²¹ BURKE, Peter. A história dos acontecimentos e o renascimento da narrativa. In: ———, org. *A escrita da história; novas perspectivas*. São Paulo: Ed. UNESP, 1992. p. 327-48.

²² BENJAMIN, W. Destino y caracter. In: ———. *Para una critica de la violencia*. México: Premià, 1982. p. 79-91.

curso inverso, o fim da experiência com o passado produz a tragédia moderna - não mais a compulsão edipiana ao conhecimento, mas sim a perda da destinação.

Reabrir o passado significa retomar seus fragmentos, interpretando-os de acordo com o presente. Escrever histórias significa atribuir sentido a documentos igualmente fragmentados. O diálogo com o passado permite-nos a identificação da origem. Ao mesmo tempo - pensando com Hannah Arendt -, permite a invenção de uma tradição, cuja perda resulta no correspondente desenraizamento.²³ Ao refletir sobre Benjamin, a autora tem para si que o passado, ao ser transmitido como tradição, é dotado de autoridade; e que a ruptura da tradição e a perda da autoridade exigem um novo tratamento do passado.

Em tempos de esquecimento das tradições, a figura do colecionador assume feições singulares. Ele reúne fragmentos do passado que passam a ter uma função didática. De forma semelhante, o trapeiro e o poeta, na modernidade, recolhem o “lixo” da sociedade burguesa. A reunião de fragmentos do pensamento permite a construção de um passado, a salvação da memória, o exercício ilimitado da recuperação do tempo perdido.

Na análise de Arendt, Benjamin acaba assumindo as feições de um caçador de pérolas, posto que sugere um mergulho nas profundezas do mar para trazer algo que vai sobreviver numa nova forma.²⁴ Os acontecimentos de seu tempo não lhe permitiram acreditar numa nova era; somente no Juízo Final. Na ausência de um futuro redentor, restaram-lhe as expectativas de outro presente. Na impossibilidade da transmissão do passado, descobriu o sentido das citações, das quais tornou-se também um colecionador!

O reconhecimento benjaminino da perda irremediável das formas artísticas tradicionais manifesta-se em “A obra de arte na era de sua redutibilidade técnica” - onde trata das artes plásticas - e em “O narrador”. Aqui, o autor não busca a harmonia perdida; ele enfatiza o significado da salvação da memória e a importância da superação dos

²³ Ver ARENDT, Hannah. A tradução e a época moderna. In: ———. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 43-68. Ainda, em *O sistema totalitário* (Lisboa: Dom Quixote, 1978) a autora também associa o totalitarismo com a perda da tradição. Isto porque a massa desenraizada substituiu a origem perdida pela figura do ditador (p. 391 e ss.).

²⁴ ARENDT, H. Walter Benjamin: 1892-1940. In: ———. *Homens em tempos sombrios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 133-76.

domínios do esquecimento. Movido por tais exigências, busca a narrativa literária para propor a narrativa histórica. Enquanto discursos abertos, destituídos das explicações-psicológicas, permanecem abertos a todas as possibilidades.

A certeza histórica desaparece, posto que o passado não é tomado unicamente naquilo que ele foi e sim naquilo que ele poderia ter sido. Assim, o narrador vem como a figura secular do justo, dotado de um dom - contar a vida - e de uma dignidade - contá-la por inteiro -, pois "recorre ao acervo de toda uma vida". Portanto, cada vez mais, como a figura necessária e desejável, ainda que improvável.

Isto não significa o triunfo do pessimismo. A perda da origem não é somente sinônimo de decadência; ela pode representar a emancipação produtora de sentido. Este aparente paradoxo nos remete à própria historicidade da história e às tensões políticas contidas no ofício do historiador; tensão entre a classe portadora do social e a classe despojada de sentido, a qual faz da negação dos sentidos uma forma de resistência - ao que tudo indica, eficaz.

A presente inversão de valor entre a história e a cotidianidade vem por valorizar a última. O tempo fraco - o cotidiano - assume a condição de tempo forte, antes ocupado pela história. A teoria pretendeu produzir códigos uniformes de apreensão do social mas acabou por perceber que grupos e indivíduos sobrepõem seus códigos particulares aos dominantes. Para além do conceito de "hegemonia", pensamos na questão das "intermediações" ou dos "filtros" culturais, tal como vem sendo trabalhada por Peter Burke ou Carlo Ginzburg.

Neste presente repensar das teorias, recuperamos a sentença vale-ryana sobre as convicções. Mais uma vez elas se revelam ingênuas e secretamente assassinas. O pensamento benjaminiano, por sua vez, novamente empresta sentido ao debate da teoria da história. Não para discutir meta-história ou pós-história. E sim para pensar, na busca de outra narratividade, o sentido da história num tempo de "agoras".