

## HISTÓRIA E LITERATURA: QUESTÕES PARA UM MÉTODO CRÍTICO<sup>1</sup>

4

Marcos Rogério Cordeiro<sup>2</sup>

**RESUMO:** Estudo sobre as relações entre história e literatura a partir da problematização do método de análise. As indagações críticas partem das conquistas das escolas dos *Annales* e percorrem um rol de autores que procuram desenvolver um método de análise baseado na justaposição e no paralelismo dos elementos estéticos e históricos, estabelecendo, assim, o vínculo entre arte e sociedade. Entre esses autores podemos destacar historiadores como Lucien Febvre, François Dosse e Raymond Williams e críticos como Gerard Lanson e Roland Barthes. Dentro dessa perspectiva, ainda podemos destacar os teóricos que enfatizam a

homologia discursiva existente entre a historiografia e a literatura, como Carlo Guizburg, Pierre Bourdieu, Dominick LaCapra, Michel de Certeau e Hayden White. Para comparação e contraste, serão analisadas as teorias e os métodos de críticos que inter-relacionam história social e literatura a partir de uma preocupação formal. Neste caso, as análises se concentram mais na elaboração e desenvolvimento de uma episteme da mediação. Entre os teóricos analisados, destacam-se Georg Lukács, Walter Benjamin, Theodor W. Adorno e Erich Auerbach. Ao final, será desenvolvida uma comparação entre as duas tendências crítico-metodológicas analisadas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura. História. Sociedade.

### 1. INTRODUÇÃO

Parece que os estudos interdisciplinares rotinizaram as pesquisas no campo da cultura social e humanística voltadas para a análise entre história e literatura. Na verdade, e ao contrário, o que vem ocorrendo é uma diversificação crescente de métodos. Neste ensaio, procurarei apresentar algumas tendências críticas e seus resultados. Primeiramente, tratarei de um conjunto de teóricos de escolas diferentes, mas que apresentam um perfil semelhante, primando pela análise que apreende as

<sup>1</sup> Este trabalho é parte do Projeto de Pesquisa “Forma e estilo na obra de Euclides da Cunha (*Os sertões*)”, desenvolvido com o apoio do “Programa de Auxílio à Pesquisa de Professores Doutores Recém-Contratados” da Pró-Reitoria de Pesquisa (PRPq) da Universidade Federal de Minas Gerais.

<sup>2</sup> Professor Adjunto de Literatura Brasileira da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

obras literárias como produtos culturais, historicamente situados – neste caso, o paralelismo entre arte e sociedade é meticulosa e convincentemente construído, demonstrando o quanto a análise de uma resulta na compreensão de ambas. Como desdobramento disso, alguns teóricos enfatizam os termos da relação no campo discursivo: história e literatura apresentariam certas homologias no campo da linguagem. Depois tratarei de uma vertente um pouco mais coesa, com formação ideológica mais consoante e compartilhando de maneira desigual, mas segura, pressupostos teóricos e críticos que se voltam para a análise das mediações como força de estruturação da inter-relação arte e sociedade. Meu objetivo é extrair das duas tendências algumas observações sobre o método crítico respectivamente empregado, acompanhar como esse método se estrutura e como funciona. Apresentarei argumentos que demonstrem como a primeira tendência atua privilegiando a análise dos resultados produzidos a partir da justaposição problematizada de história e literatura, enquanto a segunda atua privilegiando a estruturação dessa justaposição. As diferenças entre essas duas tendências metodológicas serão desenvolvidas na última parte deste ensaio.

## **2. A RELAÇÃO HISTÓRIA-LITERATURA COMO PARALELISMO**

O interesse por estudos relacionados com literatura foi crescendo e se diversificando aos poucos entre os historiadores. Embora possamos encontrar exemplos dispersos através da história da historiografia (Giambattista Vico e Wilhelm Dilthey, por exemplo), essa tendência se tornou constante e foi se consolidando a partir da década de 1930 com a contribuição da escola dos *Annales* (DOSSE, 1994, 2001). Seus membros procuraram se antepor à tendência dominante nos estudos históricos de inspiração metódica e base positivista, que visavam a uma análise segura, excessivamente objetiva, apegada a conceitos pouco flexíveis, manipulados com muito rigor a fim garantir o sentido de cientificidade da disciplina. Contra isso, a escola dos *Annales* procurou construir uma concepção e uma prática de pesquisa distinta. Vou destacar um desses aspectos e suas consequências: os historiadores dos *Annales* procuraram aproximar e imiscuir os estudos históricos aos de outras áreas do conhecimento, como a geografia, a sociologia, a psicologia, a arte e a literatura. Essa novidade trará desdobramentos. Em primeiro lugar, eles passaram a manipular conceitos e métodos de pesquisa diversificados, diversificando assim o modo de compreender a história; em segundo lugar, exploraram o sentido histórico depositado na cultura material (vestuário, mobiliário e alimentação, assim como linguagem, imaginário e crença) constituindo um campo novo chamado genericamente de “mentalidades”; por fim, começaram a desconstruir a cientificidade do dispositivo factual e deram início a um trabalho que parte do princípio de que a compreensão dos fatos depende mais da interpretação sobre eles do que deles mesmos. Somando tudo, os historiadores dos *Annales* desenvolveram a hipótese de que a história é uma forma de representação e que seu efetivo entendimento precisa levar esse pressuposto em consideração. Todos esses aspectos estão mutuamente implicados: a multiplicação

de objetos equivale à multiplicação de métodos e ambos correspondem à flexibilidade da epistemologia histórica.

O interesse pela literatura e sua relação com a história advêm diretamente desse *tour de force* teórico e metodológico. Se os estudos históricos não mais dependem de documentos *stricto sensu* (uma vez que tudo o que é produzido historicamente é história), se não mais dependem da análise de fatos e se a representação passa a ser vista como algo historicamente construído e compreensível, então a arte e a literatura podem ser alçadas a objetos privilegiados de interpretação histórica e as teorias que delas se ocupam podem ser tomadas como princípios epistemologicamente viáveis para os estudos históricos. Dentro dessa visão, a literatura é incorporada como um recurso novo e original de análise que aparece amplo e aberto como modo de representação de uma prática social formada historicamente. A concepção teórica que orienta esse tipo de investigação é muito bem apresentada por Lucien Febvre:

Uma história histórica da literatura quer dizer ou deveria querer dizer história de uma literatura, em dada época, em suas relações com a vida social dessa época. Para escrevê-la, seria preciso reconstituir o meio, perguntar-se quem escrevia e para quem; quem lia e para quê. (FEBVRE, 1989, p. 274)

Febvre queria fazer no âmbito da literatura aquilo que fizera no âmbito das mentalidades (como mostram seus estudos sobre Lutero e Rabelais, por exemplo): analisar uma rede de significações simbólicas historicamente constituídas através de um “objeto” particular, salvando-as de distorções anacrônicas e de apropriações subjetivas. Na verdade, como mostrou François Dosse, essa novidade já havia sido apresentada por Gerard Lanson, de quem, aparentemente, Febvre apanhou a ideia (DOSSE, 2001, p. 88). Mas não há como negar que foi a partir de Febvre e sua turma dos *Annales* que ela adquiriu consistência e foi introduzida definitivamente nos planos dos estudos históricos. Se pensarmos nas possibilidades teóricas que essa concepção abriu aos estudos históricos, veremos que ela se mostra muito esclarecida e se justifica por sua anteposição às correntes metódicas e positivistas que se queria combater. Mas é preciso atentar para o fato de que a literatura é incorporada no campo da análise histórica menos pelo significado social implícito de uma obra e mais pelo modo como ela se insere numa teia intrincada de sociabilidade. Portanto, para efeito de um entendimento da obra literária propriamente dita ou de sua inter-relação com a história, essa perspectiva teórica se mostra bastante limitada. A crítica direta vem de Gerard Genette, um crítico literário que reage a esse tipo de instrumentalização, advogando em favor de “uma história da literatura tomada em si mesma (e não em suas circunstâncias exteriores) e por si mesma (e não como documento histórico)” (GENETTE, 1974, p. 21). É preciso ressaltar que as ideias dos historiadores dos *Annales* seduziram e convenceram muitos críticos literários. Roland Barthes, por exemplo, depois de lembrar que “não podemos exigir da história aquilo que ela não pode dar”, faz uma referência direta ao método de Lucien Febvre e o

utiliza para avaliar a recepção da obra de Racine e a composição de seu público, afirmando que “a história literária só será possível se for sociológica” (BARTHES, 1993, p. 1093). Mas o mesmo Barthes vai contra essa concepção quando defende uma análise voltada para a mecânica do texto, como se pode ver em *O prazer do texto* e *O grau zero da escritura* (BARTHES, 1974 e 1977). Essa ambiguidade revela algo da personalidade crítica de Roland Barthes, que ao longo da sua carreira descartava determinada moda para aderir à seguinte, depois à seguinte e assim sucessivamente, mas revela também – e aqui isso é mais importante – a influência epidérmica dessa concepção teórica nos estudos que procuram relacionar história e literatura. A superficialidade não é por causa da influência – esse tipo de análise ainda conquista corações e mentes nos meios de pesquisa – mas por causa do proveito da análise propriamente dita. Por outro lado, exagerando na avaliação e na denúncia das falhas do método de Lucien Febvre, Gerard Genette acaba incorrendo em outra falha, inversa, mas igualmente grave. Em outras palavras, na busca por relações, Febvre não consegue conceber a autonomia da obra literária, enquanto Genette, querendo demarcar o valor dessa autonomia e aprofundar sua análise, não consegue reconhecer as relações. Faltam aos dois um senso de mediação fundamental em estudos deste tipo, algo que – abrindo parênteses com um exemplo fora, mas não longe, desse contexto – Antônio Cândido superou com folga, quando definiu o que chamou de “redução estrutural”:

Processo por cujo intermédio a realidade do mundo e do ser se torna componente de uma estrutura literária, permitindo que esta seja estudada em si mesma, como algo autônomo. O meu propósito é fazer uma crítica integradora, capaz de mostrar (não apenas enunciar teoricamente, como é hábito) de que maneira a [literatura] se constitui a partir de materiais não literários, manipulados a fim de tornarem aspectos de uma organização estética regida por suas próprias leis. (CANDIDO, 1993, p. 9)

O método de Antônio Cândido se volta menos para os paralelismos e as analogias que existem (ou possam existir) entre processo social e linguagem literária, e mais para as mediações que os articulam. Voltarei a esse ponto na segunda parte deste ensaio, por ora, continuo a exposição sobre os estudos históricos.

Outra contribuição importante foi dada pelos historiadores ingleses reunidos em torno da *New Left Review* em meados da década de 1940 e que acabaram lançando as bases para o que ficou conhecido como “estudos culturais”. Assim como no caso dos *Annales*, o objetivo era promover uma renovação nos estudos históricos contra uma visão positivista, mas também contra uma tendência marxista dominante, de inspiração soviética e orientada pelas determinações ideológicas das III e IV Internacionais. Mas aqui reside um paradoxo, por que, ao mesmo tempo, os membros da *New Left* – como o próprio nome indica – tinham forte orientação ideológica e política de esquerda. Assim, os historiadores pertencentes a essa corrente se empenharam em superar o marxismo no sentido de refiná-lo, não de negá-lo *in totum*, e isso

contribuiu para um debate teórico mais ideologizado do que aquele que existiu entre os historiadores dos *Annales*.

Tal como seus colegas franceses, os historiadores da *New Left* buscaram construir um *corpus* teórico e metodológico com envergadura multidisciplinar para melhor reconhecer uma rede de significações no *corpus* cultural e simbólico e analisar como ela surge, se estabelece, se desenvolve e se transforma historicamente. Os livros de Edward Thompson sobre costumes e leis e sobre a formação ideológica, política e cultural de classes sociais, de Christopher Hill sobre semelhanças e diferenças de ideologias política e religiosa e sobre a atividade intelectual boêmia e as bases da revolução na Inglaterra, ou de Eric Hobsbawm sobre as práticas de vida, a economia, a política, a ideologia etc., num processo de transformações contínuas e desiguais, são provas do empenho dos historiadores vinculados à *New Left*.<sup>3</sup>

Mas os estudos mais consistentes no âmbito aqui analisado são da lavra de Raymond Williams. Foi ele quem mais se dedicou a construir um quadro teórico e metodológico próprio para pensar a relação entre o processo histórico e as manifestações artísticas e culturais. Para levar adiante seus propósitos, ele procurou aliar duas tendências teóricas opostas corrigindo os excessos de uma através da outra e vice-versa: de um lado, inspirou-se no *close reading*, uma técnica de análise literária criada por I. A. Richards e desenvolvida por Frank R. Leavis, e que se orientava por uma interpretação cerrada do texto e pela abstração das condições extra-textuais, ou seja, do processo histórico-social; de outro lado, foi influenciado pelo marxismo que insistia na relação entre os dados históricos e os artísticos e culturais, partindo de uma visão mais arejada que vinha do chamado “marxismo ocidental”. Essa dívida é reconhecida pelo próprio Williams:

Quando cheguei a Cambridge, duas influências marcantes causaram uma impressão profunda em minha maneira de pensar. A primeira foi o marxismo e a segunda os ensinamentos de Leavis. Mesmo depois, quando começaram a aparecer minhas divergências com essas posições, nunca deixei de respeitá-las.

A produção teórica e crítica de Raymond Williams é uma tentativa de compreensão da cultura a partir da história e da história a partir da cultura, sem, no entanto, sucumbir às armadilhas da teoria do reflexo. Para isso desenvolve dois conceitos que ajudarão a consolidar sua teoria: “materialismo cultural” e “estrutura de sentimentos”.

O primeiro conceito vem de uma aceção livre e invertida do marxismo dogmático: no lugar de pensar a relação entre infraestrutura (meios e relações de produção) e superestrutura (ideias, arte, cultura) de maneira que essa se mostrasse um resultado direto daquela, estabelecendo assim uma hierarquia de valores e uma pressuposição da função, Williams defende a ideia de que o nervo da explicação

<sup>3</sup> Ver THOMPSON, 2002 e 1987; HILL, 1988 e 1992; HOBBSAWN, 1988, 1991 e 1994.

desse esquema se encontra na noção de produção e infere que cultura não é mera reprodução dos meios e das relações de produção, mas é – ela mesma – produtora de valores que intermedeiam as relações estabelecidas na infraestrutura.

Se “produção” em uma sociedade capitalista é a produção de mercadorias, então termos diferentes e capciosos acabam sendo usados para qualquer outro tipo de produção ou de força produtiva. (...) [as superestruturas] nunca são atividades superestruturais. São as produções materiais necessárias que possibilitam a continuação de um modo de produção autossustentado apenas na aparência. (WILLIAMS, 1979, p. 94)

Williams trabalha livremente com as categorias marxianas, diversificando sua aplicação, mas conservando o seu sentido. O materialismo cultural<sup>4</sup> se mostra um meio de pensar as relações entre história e literatura como forças produtoras por si mesmas e não como se a primeira produzisse a segunda, ou como se essa não tivesse nenhuma autonomia diante daquela.

O segundo conceito desenvolvido por Raymond Williams – estrutura de sentimento – se mostra mais adequado para a análise literária propriamente dita, o que, como o historiador mesmo assume, se mostra uma tarefa mais complexa e mais difícil de realizar.

A parte mais interessante e mais difícil de uma análise cultural é a procura por compreender os processos ativos e formativos, mas transformacionais. As obras de arte, por seu caráter substancial e generalizado, são especialmente importantes como fontes dessas evidências complexas. (WILLIAMS, 1979, p. 161)

A partir dessa constatação, Williams empreende uma análise que busca realçar os perfis de personagens de obras literárias e teatrais para empreender uma análise das relações históricas. Ou seja, o objetivo é compreender como as relações sociais historicamente constituídas são configuradas nas obras.

Quando as obras estavam sendo feitas, seus autores muitas vezes pareciam estar sozinhos, isolados. No entanto, muitas vezes, quando essa estrutura de sentimento tiver sido absorvida, são as conexões, as correspondências e as semelhanças de época que mais saltam à vista. O que era uma estrutura vivida, é agora uma estrutura registrada, que pode ser examinada, identificada e generalizada. (WILLIAMS, 1964, p. 18)

O objetivo de Williams é bastante interessante, mas apresenta uma limita-

<sup>4</sup> Segundo Raymond Williams, “uma teoria das especificidades da produção cultural e literária material, dentro do materialismo histórico”. (WILLIAMS, 1979, p. 12)

ção intrínseca: o modo como instrumentaliza sua própria teoria o leva a esquematizar os elementos internos da obra artística a partir de prefigurações extra-artísticas. Assim, em sua análise, os personagens surgem como tipos sociais e não como construções estéticas.

As limitações das conquistas da *New Left* se revelam mais claramente nos desdobramentos que criou: os estudos culturais. Perry Anderson e Terry Eagleton, dois notáveis membros dessa corrente historiográfica, apontam para isso. Para o primeiro, as conquistas da *New Left* concederam tal autonomia à esfera cultural que a apartou da esfera da vida social (ANDERSON, 1997, p. 31 e 2004); para o segundo – apontando para uma questão que aqui interessa mais de perto – essas conquistas levaram a teoria a se isolar e se afastar de seu objeto (a obra literária) (EAGLETON, 1005, p. 41-65 e 109-144).

Outra corrente importante, e que acrescenta conquistas para o debate teórico aqui analisado, é a escola italiana que desenvolveu uma teoria conhecida como “micro-história”. Duas características devem ser destacadas: a inclinação para o estudo de casos menores e o uso de um estilo de escrita semelhante à narrativa ficcional.

A primeira característica nos remete às conquistas da escola dos *Annales*: adesão à recusa antimetódica e antipositivista de construir uma historiografia guiada pela noção de cientificidade e veracidade, e esforço de pensar historicamente – mediante metodologia interdisciplinar – as representações simbólicas, o cotidiano, o imaginário, a arte e as relações que conservam com a cultura, a sociedade, a política e a economia. Mas, como adverte Ronaldo Vainfas, não se deve entender a micro-história como um prolongamento da concepção de história das mentalidades, mas como uma herdeira que questiona alguns aspectos dessa herança (VAINFAS, 2002, p. 13-51). Carlo Ginzburg, um dos mais destacados historiadores desta corrente, chama atenção para isso quando questiona o fato de Lucien Febvre tratar com destaque as ideias, os costumes e as práticas sociais cotidianas de personagens proeminentes da história, mas se mostrar obtuso quando trata dos anônimos.

Um dos maiores historiadores deste século, Lucien Febvre, caiu numa armadilha. Num livro inexato, mas fascinante, tentou, através da investigação sobre um indivíduo – ainda que excepcional, como Rabelais – identificar as coordenadas mentais de toda uma era. (...) Os camponeses, isto é, a grande maioria da população daquela época são vislumbrados no livro de Febvre só para serem apressadamente liquidados como “massa semisselvagem, vítima das superstições”. (GUINZBURG, 2002, p. 29)

Os historiadores italianos se voltam justamente para a biografia desses anônimos: em *O queijo e os vermes*, por exemplo, Ginzburg estuda a vida de um moleiro italiano do século 16 acusado de heresia, e, a partir daí, reconstrói todo o seu cotidiano inserido no ambiente ideológico e político da contrarreforma. Essa

proposição metodológica revela o vínculo paradoxal com a escola dos *Annales*: essa aproxima a ponto de assemelhar e nivelar a forma mental de membros da elite e do populacho<sup>5</sup>, enquanto a micro-história defende as particularidades que cabe a cada um, reconhecendo que uma formação social se mostra bastante complexa em um recorte sincrônico – neste ponto, a historiografia italiana se mostrou mais politizada do que a francesa.

Voltando ao principal, os historiadores italianos se centraram mais no cotidiano e de uma maneira mais íntima e discreta, evitando os grandes personagens históricos. Eles tomaram nas mãos a vida dos cidadãos comuns e a acompanharam de perto. Como mostram Giovanni Levi (um nome vinculado à micro-história) e Pierre Bourdieu, surge um interesse especial pela biografia, que permite que o historiador, partindo da análise da vida de uma pessoa, possa, através dela, compreender melhor o contexto histórico no qual ela viveu. Ambos chamam atenção para os perigos dessa abordagem, mas concluem em favor de seu papel renovador no plano dos estudos históricos e das vantagens alcançadas (LEVI, 2002, p. 167-182 e BOURDIEU, 2002, p. 183-191).

Torcendo um pouco o debate, o caráter miúdo dos estudos biográficos e a forma de enunciação levam à percepção da homologia entre o discurso histórico e o ficcional.

Livre dos entraves documentais, a literatura comporta uma infinidade de modelos e esquemas biográficos que influenciaram amplamente os historiadores. Essa influência, em geral mais indireta do que direta, suscitou problemas, questões, esquemas psicológicos e comportamentais que puseram o historiador diante de obstáculos documentais muitas vezes intransponíveis: a propósito, por exemplo, dos atos e dos pensamentos da vida cotidiana, das dúvidas e das incertezas, do caráter fragmentário e dinâmico da identidade e dos momentos contraditórios de sua constituição. (LEVI, 2002, p. 168)

Antes de mais nada, note-se aqui o mesmo tipo de impasse com o qual Raymond Williams se deparou, denunciando as dificuldades de o historiador conciliar seus objetivos com um tipo de análise menos instrumentalista da obra literária. Apesar disso – na verdade uma limitação sobre a qual o historiador não reflete – o tratamento do recurso biográfico é visto como similar ao recurso narrativo e o personagem histórico passa a ser encarado como personagem literário. Os procedimentos discursivos de *O queijo* e *os vermes* revelam claramente a base dessa teoria historiográfica: todo o desenvolvimento do livro repousa sobre uma estrutura semelhante à do romance, na qual podemos identificar uma trama que organiza a compo-

<sup>5</sup> Jacques Le Goff afirma que “a mentalidade de um grande homem é comum a outros homens de seu tempo” e que aquilo que é revelador em um, também o é nos outros: “César e o último soldado de suas legiões, São Luís e o camponês de seus domínios, Cristóvão Colombo e os marinheiros de suas caravelas”. (LE GOFF, 1976, p.71)



sição de personagens, tempo e espaço. Deste modo, os personagens históricos são construídos meticulosamente e a trajetória de suas vidas é apresentada segundo certas regras de narração, que integram os fatos da vida de um indivíduo (suas ideias e seus sentimentos) aos da sociedade. No final, Mennochio, o herege do livro de Ginzburg, aparece como um personagem de papel, assim como toda a sociedade em que viveu.

Podemos dizer que a micro-história se encontra *nel mezzo del cammin* entre a escola dos *Annales* – com sua inclinação para o universo das práticas cotidianas e suas simbologias complexas – e a tendência historiográfica que tende a aproximar a história e a literatura por meio das afinidades discursivas. Não existe propriamente uma escola que trate disso, mas uma série de autores – a maioria deles historiadores – que refletiram sobre o tema. Vou destacar alguns nomes e tentar resumir o máximo possível a contribuição de cada um.

Paul Veyne, que atribuiu à escrita historiográfica a necessidade de integrar os fatos por meio de recursos narrativos semelhantes à intriga romanesca (VEYNE, 1987, p. 43-59 e 107-137), e neste ponto se aproxima das conquistas dos historiadores italianos, parecendo justificá-las; Michel de Certeau, para quem a história não deve ser pensada como referência puramente objetiva, mas como uma construção discursiva, uma realidade construída mediante a linguagem (CERTEAU, 2006, p. 45-46 e 107-137); Paul Ricoeur, que procurou superar a dicotomia entre história e linguagem defendendo a ideia de que qualquer modo de compreensão da primeira se realiza por intermédio da segunda, ou seja, qualquer relato histórico, por mais analítico ou estrutural que seja, recorre aos expedientes da narração (RICOEUR, 1997, vol. III, p. 173-415); e Dominick LaCapra, que entendeu a história como um texto, o qual a todo historiador é dado ler (LaCAPRA, 1985, p. 15-44 e 115-134).

Dentro desta linha de interpretação, merece destaque – e por isso vou escrever mais sobre ele – o historiador inglês Hayden White. Seu livro *Metahistória* é o melhor e mais bem acabado exemplo que mostra a síntese entre discurso historiográfico e linguagem literária, não tanto pelas ideias apresentadas em forma de teoria na introdução (“A poética da história”), mas pelo desdobramento que se segue no corpo do livro. As ideias expostas teoricamente variam, mas não inovam o que já vinha sendo discutido antes da publicação de seu livro, nem o que passou a ser defendido após: o debate sobre a cientificidade da história, a marca de um estilo pessoal de escrita por parte de cada historiador, o recurso narrativo utilizado no ato da escrita e sua função hermenêutica, a tendência natural da historiografia se inclinar à força organizadora da narração, o apego à trama e à intriga como forma de composição textual etc. O historiador resume sua tese com as seguintes palavras:

Em todos os casos a tensão dialética evolui dentro de um contexto de uma visão coerente ou imagem governante da forma do campo histórico completo. Isso dá à concepção desse campo particular do pensador o aspecto de uma totalidade autoconsciente, e essa coerência e consistência dão à sua obra seus atributos estilísticos distin-

tivos. O problema aqui consiste em determinar a base dessa coerência e consistência. Em minha opinião, essa base é de natureza poética, e especialmente linguística. (WHITE, 1992, p. 39)

A parte mais interessante e inovadora de seu estudo está no corpo do trabalho, dividido em três partes e dez capítulos, cada um deles dedicado a um historiador ou filósofo da história, nos quais White identifica e interpreta um estilo particular, dividindo e classificando os autores estudados (Hegel, Michelet, Ranke, Tocqueville, Burckhardt, Marx, Nietzsche e Croce) em esquemas e modelos estabelecidos pela tradição retórico-poética (comédia, drama, tragédia, poesia, romance), figurativa (ironia, metáfora, metonímia, sátira) explicativa (formista, mecanicista, contextualista, organicista) e ideológica (anarquista, radical, conservadora, liberal). Ele finaliza sua obra explicando que

o estilo de determinado historiógrafo pode se caracterizar em termos do protocolo linguístico que utiliza para prefigurar o campo histórico antes de lhe aplicar as várias estratégias explicativas que utiliza para modelar um relato (WHITE, 1992, p. 405).

Embora toda sua exposição seja feita com inteligência e rigor, Hayden White incorre, a meu ver, em dois equívocos graves. Primeiro, o de partir de modelos estabelecidos *a priori* e aplicá-los a autores que – se analisados deste ponto de vista – são mais complexos do que ele os apresenta. Assim, por exemplo, Nietzsche não é somente metafórico, como White afirma, mas também irônico, metonímico, dramático, trágico, iliberal, radical etc.; Marx não é somente metonímico, mas irônico, romântico, realista, radical... e por aí vai. White cai na armadilha de partir de “formas” estilísticas ao invés de ver o estilo se formar. O aspecto esquemático e classificatório fica registrado em outro texto: “a questão que se coloca para os historiadores contemporâneos não é a de saber se vão utilizar ou não um modelo linguístico que os ajude em seu trabalho, mas que tipo de modelo linguístico vão usar” (WHITE, 1987, p. 189).<sup>6</sup> Como se vê, o uso sistemático de modelos constituídos de antemão persiste, denunciando o lado duro da tese de White.

Outro equívoco seu, agora diretamente ligado ao problema de que me ocupo, reside no fato de que ele não tratou exatamente da inter-relação história e literatura, e sim da relação entre historiografia e literatura, ou seja, ele tratou das afinidades estilísticas entre dois tipos de discursos. Neste ponto, ele se assemelha muito aos outros autores que trabalharam o mesmo tema: nenhum deles analisou o problema da história propriamente dita, isto é, das relações sociais objetivas que se formam no decorrer do tempo sob pressão de fatos e acontecimentos, de vivências concretas ou simbólicas; o que eles fizeram foi elaborar uma série de reflexões sobre

<sup>6</sup> Ver também o capítulo I. “The value of narrativity in the representation of reality” (WHITE, 1982, p. 1-25).

a inter-relação de modos e estilos de construção textual. Entre parênteses, lembre-se da crítica que White sofreu da parte de diversos historiadores que o acusaram de tornar a história uma abstração impalpável.<sup>7</sup>

Vistas em conjunto, com olhar retrospectivo, as diversas tendências teóricas aqui apresentadas, embora diferentes entre si, possuem em comum o fato de procurar desenvolver uma metodologia de análise cujo objetivo é esclarecer a relação entre história e literatura. Esse conjunto apresenta um processo de acumulação paulatina de conquistas que vão se corrigindo e aprimorando no próprio movimento que o produz. No entanto, penso que todas capitulam diante da difícil tarefa de integrar numa síntese mutuamente esclarecedora as implicações com que a literatura internaliza a história e essa a conforma por dentro.

### 3. A RELAÇÃO HISTÓRIA-LITERATURA COMO MEDIAÇÃO

Correndo em outra raia, alguns autores – a maioria com formação filosófica – se voltaram para o mesmo problema. Apesar de cada um possuir biografia intelectual própria – alguns deles se aproximam por uma questão de geração ou amizade, militância ideológica ou filiação teórica – existe um ponto em comum que parece uni-los: todos eles procuraram compreender a relação entre história e literatura fugindo do falso problema de analisar os nexos óbvios, as associações diretas e se concentraram na interpretação das mediações. Para tanto, dedicaram-se em apurar a noção de *forma*.

Lembremos primeiramente de Georg Lukács, que tratou dessa relação durante toda a vida e sempre o submeteu a um rigoroso escrutínio filosófico. Toda sua produção teórica gira em torno desse problema e, levando em conta as mudanças que seu pensamento sofreu ao longo dos anos, observamos que seu sentido foi substancialmente alterado e depurado, mas não deixou de ser central em seus trabalhos. Para resumir, vou destacar dois momentos nitidamente distintos desta trajetória.

O primeiro vem impresso em dois livros de juventude que denunciam a influência da metafísica de Kant, do idealismo de Hegel, da sociologia de Weber e do historicismo de Dilthey e Simmel.<sup>8</sup> Em *A alma e as formas*, Lukács atribui um valor fundamental ao conceito de forma, tornando-o o eixo em torno do qual todos os ensaios ali reunidos giram: apresenta aspectos e funções diferentes do conceito, mas aponta sempre para a tendência que ele tem de estruturar uma totalidade heterogênea: “as formas delimitam uma matéria que, se não fossem por elas, seria como o ar e se dissolveria no todo” (LUKÁCS, 1975, p. 24). Em *A teoria do romance*, ele procura aplicar mais precisamente esta concepção à análise do gênero que considera – ao mesmo tempo – uma força desagregadora dos gêneros anteriores (que apresenta-

<sup>7</sup> Roger Chartier apresenta um resumo das críticas dirigidas a Hayden White, acrescentando as suas próprias restrições ao método e às conclusões do historiador inglês. (CHARTIER, 2002, p. 81-100 e 101-116.)

<sup>8</sup> O próprio Lukács esclarece essas influências. (Cf. LUKÁCS, 1969, 1999 e 2000, p. 7-19)

vam uma forma mais coesa) e a estruturação ordenadora dos fragmentos desses mesmos gêneros (que foram incorporados pelo processo de transformações históricas). Ou seja, a forma literária apresenta a organização estruturada de transformações ocorridas na linguagem e também na história.

Toda forma artística é definida pela dissonância metafísica da vida que ela afirma e configura como fundamento de uma totalidade perfeita em si mesma; o caráter de estado de ânimo do mundo assim resultante, a atmosfera envolvendo homens e acontecimentos é determinada pelo perigo que, ameaçando a forma, brota da dissonância não absolutamente resolvida. (LUKÁCS, 2000, p. 71)

Note-se neste fragmento a dívida metafísica e idealista de Lukács: primeiro, na linguagem que evita terminologias materialistas, definindo seu campo de análise com conceitos mais abstratos e difusos como “vida” e “mundo” no lugar de “história”, e “atmosfera” no lugar de “relações sociais”; segundo, ao determinar que é a forma artística que configura e conforma a história, imprimindo-lhe uma forma, tornando-a uma forma. Nem por isso, ele deixou de perceber que qualquer alteração ou variação da forma interna da obra literária é uma manifestação (em nível estético) de características precisas (embora apanhadas em sua forma abstrata) das transformações históricas.

A estrutura descontínua do mundo exterior repousa em última instância no fato de que o sistema de ideias exerce somente um poder regulativo sobre a realidade. A incapacidade de as ideias penetrarem no seio da realidade faz dessa última um descontínuo heterogêneo e, a partir dessa mesma proporção, cria para os elementos da realidade uma carência de vínculo.

O processo segundo o qual foi concebida a forma interna do romance é a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo, o caminho desde o opaco cativo na realidade simplesmente existente, em si heterogênea e vazia de sentido para o indivíduo, rumo ao claro autoconhecimento. (LUKÁCS, 2000, p. 81-82)

O mundo histórico apresenta, portanto, uma forma que se mostra heterogênea e cuja lógica só poderá ser compreendida mediante a ação da consciência do indivíduo. Mas esse indivíduo é, por sua vez, carente de unidade, o que torna fragmentado e abissal todo o universo interior e exterior à consciência. O romance, não sendo capaz de superar essa fragmentação heterogênea, a incorpora e a torna *forma interior*. Vemos que a concepção idealista se confirma nessa citação, mas apresenta de maneira inequívoca o nível superior e abstrato do vínculo indissolúvel entre o mundo externo e o mundo interno à forma do romance.

Essa última limitação do pensamento do jovem Lukács será superada aos poucos e o motivo da mudança será a construção de um pensamento materialista por

parte do filósofo. Em *História e consciência de classe*, Lukács apreende a ideia marxista de que a história – ela mesma – é forma. Para Karl Marx, as relações sociais historicamente constituídas se orientam pela *forma da contradição*, que se manifesta nos vários estratos que a história conforma: nos modos de produção, nas relações que daí advêm, no aparelho ideológico, nas manifestações artísticas e culturais etc.<sup>9</sup> Uma das características facultativas desta noção materialista de forma é que sua contradição se mostra interior a ela mesma, e, logo, sua transformação é ativada por forças que a constituem. Outra característica é que a forma – no ato de se formar e se transformar – oculta o processo que a constitui, daí ela se apresentar como um fetiche.<sup>10</sup> Entendendo a história como forma nesses termos, Lukács procurará então analisar uma de suas formações fetichizadas: a obra de arte.

A partir daqui, podemos identificar duas tendências no pensamento lukacsiano. Uma delas é aquela que traça conceitos e métodos de análise mecanicistas, que procuram estabelecer uma relação direta e causal entre processo histórico-social e obra literária e, ao mesmo tempo, apresentar uma série de prescrições artístico-filosóficas que deveriam ser adotadas pelos escritores para que eles não reproduzissem, como forma literária, a forma fechizada da alienação das sociedades modernas. Segundo Helga Gallas, essa concepção não surge em Lukács por causa do marxismo propriamente dito, mas por causa do contato que o filósofo estabeleceu com a Federação de Escritores Proletários-Revolucionários de Moscou nos anos trinta: juntamente com a Ferp, Lukács ajudou a elaborar as diretrizes do “realismo-socialista”, a partir das quais escreveu uma série de artigos de análise e julgamento de obras literárias (GALLAS, 1977, p. 15-24 e 90-96). Esses artigos se encontram reunidos em diversos livros, como *Ensaio sobre literatura, Marxismo e teoria da literatura e Realismo crítico hoje*. A outra tendência aparece no velho Lukács, quando ele diminui um pouco a voltagem dogmática dos ideais marxistas, misturando-os com a flexibilidade de uma reflexão mais arejada, menos ideologizada, que tinha na juventude. Essa concepção aparece em livros como *Goethe e sua época, Introdução a uma estética marxista* e, principalmente, *Estética: a peculiaridade do estético*, a obra que vai coroar sua trajetória intelectual.<sup>11</sup> Nos quatro volumes dessa obra – um deles voltado inteiramente à literatura – Lukács apresenta uma investigação minuciosa a respeito de como a obra de arte literária internaliza a forma histórica, isto é, a forma das relações sociais historicamente produzidas: “o caráter elementar da *mimesis*, anterior a toda atividade artística, se encontra entre os fatos da vida” (LUKÁCS, 1972, vol. 2, p. 30). Para ele, a forma literária apreende e organiza uma forma que já existe, criando um

<sup>9</sup> Uma análise resumida e inteligente desta concepção é desenvolvida por Kosik (1976, p. 9-20, 33-58 e 139-168).

<sup>10</sup> Marx desenvolve essa teoria em *O capital*, quando analisa a metamorfose do trabalho em mercadoria, da mercadoria em dinheiro e de tudo em forma simbólica. A análise chega ao ponto mais decantado no capítulo “O fetichismo da mercadoria: seu segredo” (MARX, 1996, p. 79-93). Lukács se inspira nesses textos para desenvolver sua própria teoria em “A reificação e a consciência do proletariado.” (LUKÁCS, 1981, p. 97-231).

<sup>11</sup> Ver, respectivamente, LUKÁCS, 1968, 1978 e 1972.

reflexo, não entre a história e a literatura, mas entre as afinidades e dissonâncias inscritas na essência e na aparência dessas duas esferas.

Outro filósofo que se dedicou ao tema foi Walter Benjamin, que, embora trilhando um caminho diferente, chegou a conclusões semelhantes às de Lukács. O problema da forma aparece amadurecido em Benjamin também em um texto de juventude, *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, sua tese de doutoramento. Ele parte do idealismo crítico de Fichte segundo o qual a forma aparece e se efetiva no ato de conhecimento orientado pela reflexão: “[Fichte] determina a reflexão como reflexão de uma forma, demonstrando, desta maneira, a imediatez do conhecimento dado nela” (BENJAMIN, 1993, p. 31). Ou seja, a reflexão sobre a forma nasce nela e dela, pois a forma apresenta em ato a possibilidade de pensá-la.

A partir daí, Benjamin procura mostrar que os pressupostos gnosiológicos da filosofia fichteana inspiraram a ideia de forma poética desenvolvida pela primeira geração romântica na Alemanha, como foi explicitado por um dos mais importantes representantes dessa escola: “Seria bem possível que Fichte fosse o inventor de uma espécie nova de pensar. Podem nascer aqui prodigiosas obras de arte, se um dia se começar a praticar artisticamente o fichtizar” (NOVALIS, 1988, p. 111). Voltando às ideias de Benjamin, a forma possui uma estrutura intrincada cujos passos revelam o ato contínuo da reflexão, ato esse que se desdobra e se completa no de autorreflexão:

O Eu põe-se (A), contrapõe-se na imaginação um Não-Eu (B). A razão intervém e a determina a acolher B no A determinado: mas então A, posto como determinado, tem de ser mais uma vez delimitado por um B infinito, com o qual a imaginação procede exatamente como acima; e assim prossegue até a determinação completa da razão por si mesma, quando não é preciso mais nenhum B delimitante fora da razão, isto é, até a representação do representante. (BENJAMIN, 1993, p. 33)

Transposta para o domínio da arte, essa concepção de forma consiste em construir dois movimentos distintos e complementares: a forma literária consiste numa unidade tensa, mas indissolúvel, na qual expressão e reflexão sobre a expressão se efetua incessantemente. A forma artística, portanto, apresenta, segundo Walter Benjamin, a unidade da contradição, que se constitui num movimento de reflexão contínua e infinita. Nos termos de hoje, seria o que a crítica literária se acostumou chamar de “metalinguagem”, mas esse termo não representa bem o que essa noção significa para os românticos, nem para Benjamin. Ele recorre a Friedrich Schlegel, principal ideólogo do romantismo alemão, para quem a forma artística representa a reunião de todas as formas e, ao mesmo tempo, reflete sobre si mesma como tal:

A poesia romântica é uma poesia universal progressiva. Sua determinação não é apenas a de reunificar todos os gêneros separados da poesia e estabelecer um contato da poesia com a filosofia e a retórica. Ela também quer, e deve, fundir às vezes, às vezes misturar

poesia e prosa, genialidade e crítica, poesia artística e poesia natural, tornar a poesia sociável e viva, fazer poéticas a vida e a sociedade, poetizar a espiritualidade, preencher e saturar as formas da arte com toda espécie de cultura maciça, animando-as com vibrações do humor. (SCHLEGEL, 1997, p. 64)

Por isso, Benjamin fala em autorreflexão da forma, e não em metalinguagem, porque a forma que a forma literária “reflete” (no duplo sentido de representação de algo e meditação sobre a representação de algo) é a forma do mundo. Por isso, podemos dizer que Benjamin atribui à obra literária uma interioridade complexa: ela apresenta uma contradição formal que garante a inteligibilidade de sua autonomia, mas também – e ao contrário – ela decanta a forma da contradição do mundo, demonstrando possuir uma relação intrínseca (ou melhor, uma relação formal) com ele.

Reconhecer a interioridade complexa (dialeticamente contraditória e relativamente autônoma) da forma literária é fundamental para entendermos as ideias estéticas de Benjamin, mas não esgota o problema aqui investigado. Em *Origem do drama barroco alemão*, ele reaparece e ajusta melhor os termos de comparação que aqui interessam especificar. Nessa tese, Benjamin procura analisar o problema da interioridade complexa da forma a partir da noção de alegoria: “a dialética da convenção e da expressão é o correlato formal da dialética do conteúdo. A alegoria são as duas coisas, convenção e expressão, e ambas são por natureza antagonísticas” (BENJAMIN, 1984, 197). A forma da contradição é a forma alegórica do barroco – isso é fácil constatar – mas a questão elevada do problema não está aí, mas em saber o que produz essa forma:

A história filosófica é a forma que permite a emergência, a partir dos extremos mais distantes e dos aparentes excessos do processo de desenvolvimento, da configuração da ideia, enquanto Todo caracterizado pela possibilidade de uma coexistência significativa desses contrastes.” (BENJAMIN, 1984, p. 69)

A forma do barroco, baseada no arranjo de contrastes, contradições e antíteses, é o extrato da forma histórica. Logo, o processo que inter-relaciona história e literatura não é um paralelismo entre os acontecimentos e a sua configuração no âmbito da arte, mas um processo que internaliza uma forma (histórica) na outra (estética). A virtualidade dessa construção é revelada por Benjamin com um engenho muito sutil, cuja compreensão exige uma educação no estilo de pensamento do filósofo. Para analisar as implicações e as metamorfoses da forma alegórica, Benjamin desenvolve um método alegórico de exposição, isto é, ele não desenvolve seu pensamento de maneira conceitual, mas por meio de alusões e imagens. Um dos momentos mais intrincados de sua análise – e que se refere às relações profundas entre forma histórica e a forma artística – é apresentado assim: “As alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas” (BENJAMIN, 1984, p. 200).

Segundo essa ideia, a ruína possui uma importância maior para o historiador porque ela não só presentifica o passado como mostra o que o presentifica: o tempo. Mas ao fazê-lo, ao presentificar o passado, o tempo o corrói, o transforma em restos, e são esses restos que são presentificados. Mas Benjamin vai mais longe, pois compara a ruína à alegoria, o que mostra que seu objetivo não era somente refletir sobre a história, mas também refletir sobre a arte. Assim – e se não há engano de minha parte – ao inferir que a alegoria representa no reino da arte o que a ruína representa no reino da história, Benjamin deu dois passos: primeiro, no terreno específico da estética, mostra que o sentido artístico não está evidente na obra, mas oculto, porque sua expressão – aquilo que é desentranhado dos interstícios da linguagem e se manifesta à consciência crítica – passou por um processo de rasura, um processo de corrosão, por isso a alegoria nunca é evidente; segundo, no terreno filosófico, mostra que a forma artística se assemelha à forma histórica porque ambas ativam um processo homólogo de corrosão e ocultamento do sentido pleno. Deste modo, podemos dizer que Benjamin encaminha e aprofunda o sentido de fetichização do mundo extra e intra-artístico vislumbrado por Lukács.

Se observarmos a produção teórica e crítica de Walter Benjamin, poderemos notar como ele desdobra essa noção ao mesmo tempo materialista e alegórica de forma em outras tantas situações: na estrutura narrativa que internaliza a desagregação da unidade da consciência e das relações sociais; no processo infinito de produção imagética no momento de reorganização dos meios de produção capitalista; no realinhamento da notação lírica no contexto de transformações econômicas e sociais etc.<sup>12</sup>

Esses questionamentos perpassam o pensamento de Theodor W. Adorno, para quem a forma é uma determinação própria do mundo, a qual o pensamento só consegue apreender e refletir se assumi-la como forma do próprio ato de pensar. A internalização da forma histórica pela forma do pensamento deve se manifestar em ato, reproduzindo-a. Daí que Adorno renega a dialética hegeliano-marxista<sup>13</sup> e advoga em favor de uma dialética negativa, “que procura desfazer a rígida estrutura dicotômica e determinar cada polo como componente de sua própria antítese” (ADORNO, 1984, p. 143). A forma da contradição sem síntese (a forma própria do mundo objetivo, forma produzida pelas relações histórico-sociais) deve ser incorporada pelo pensamento, de tal modo que se estruture como forma própria do pensar. Essa mesma determinação é transposta para o âmbito da arte:

A forma [artística] funciona como um magneto que ordena os elementos da realidade empírica de um modo que provoca estranhamento às conexões de sua existência extraestética e só através

<sup>12</sup> Ver BENJAMIN, 1987, p. 114-119, 197-221 e 165-196; 1988, p. 21-120 e 123-170, respectivamente.

<sup>13</sup> Nas palavras de Adorno, “uma dialética que reduz tudo o que cai em seu moinho à forma pura da lógica da contradição”. (ADORNO, 1984, p. 14)



disso eles podem se apoderar de sua essência extraestética. (ADORNO, 1988, p. 336)

Em seu estudo sobre as transformações da lírica, Adorno insiste nesta feição ambígua (para um pensador pouco afeito ao modo dialético de pensar, talvez pareça uma feição paradoxal) da forma literária e adverte contra aquilo que Lucien Febvre, por exemplo, afirmava ser o objetivo de uma análise histórico-social da literatura, e que Raymond Williams praticava em suas análises, escapando também da contra-argumentação de Gerard Genette: “o procedimento [de análise] deve ser, conforme a linguagem da filosofia, imanente. Conceitos sociais não devem ser trazidos de fora para dentro das formações líricas, mas absorvidos na intuição delas mesmas” (ADORNO, 1993, p. 39). Assim, a configuração histórico-social presente na literatura deve se manifestar como instância interior, ou seja, propriamente literária – lembre-se da citação de Antônio Cândido feita anteriormente. Mais ainda, Adorno atribui à inter-relação história e literatura uma especificidade que só pode se efetivar por inferência de certas mediações que estruturam a obra por dentro – esse papel cabe à linguagem:

A linguagem é algo duplo. Através de suas configurações, ela se molda às emoções subjetivas, fazendo-as brotar e amadurecer. Mas, por outro lado, ela continua sendo o meio dos conceitos, restabelecendo a referência irrenunciável ao universal e à sociedade. (ADORNO, 1993, p. 43.)

A linguagem, portanto, estrutura internamente a obra e torna os fatores extra-artísticos imanentes nela. A inter-relação história e literatura se realiza tão plenamente na medida em que a linguagem cumpre esse papel de mediação. Neste ponto, Adorno se aproxima dos outros pensadores aqui lembrados, todos procurando avaliar as vibrações no plano da organização estética como uma estratégia que internaliza a essência de uma formação histórico-social.

Alguns estudiosos da obra de Adorno comungam a opinião de que sua concepção de forma atinge o grau máximo de validade nos estudos sobre música.<sup>14</sup> Segundo Adorno, a forma musical configura de maneira mais abstrata – ou seja, de uma maneira que a linguagem assume um caráter essencialmente artístico – a forma histórica. É o que ele defende ao mostrar que a sofisticação da composição dodecafônica levou a música a uma aporia, pois ela não encontraria mais espaço para a fruição num ambiente dominado pela secularização dos bens artísticos tal como foi perpetrado pela indústria cultural. Assim, a música ficou encurralada entre dois impasses: de um lado, a fragmentação da estrutura musical (tal como criada por Schoenberg) parece decalcar a fragmentação e a alienação da consciência crítica no

<sup>14</sup> A esse respeito, ver, por exemplo, Duarte (1997, p. 85-107), Gómex (1998, p. 61-80) e Paddison (1993, p. 121-162).

auge do capitalismo; de outro lado, a restauração dessa estrutura (tal como aparece nas composições de Stravinski) leva a um estreitamento que facilita a fruição para as consciências alienadas. Afora o pessimismo adorniano (uma marca de seu pensamento), chamo atenção para o seu método de análise (outra marca): “Trata-se de um procedimento imanente: a exatidão do fenômeno num sentido que se desenvolve somente no exame do próprio fenômeno” (ADORNO, 1989, p. 31).

Antes de terminar, volto à ideia de *imitação* mencionada anteriormente. Para melhor compreendê-la – ou para compreendê-la de outro modo – recorro aos escritos do filólogo Erich Auerbach, um crítico que não se filiava a nenhuma vertente marxista, como os outros, mas que conservava a mesma noção materialista de forma estética. Sua noção de forma se mistura com as de mimese e estilo, mas isso serve para apreender melhor o processo pelo qual a realidade extra-artística é transfigurada para se tornar realidade artística. É preciso enfatizar dois pontos. Primeiro que mimese e estilo correspondem a uma adequação entre a escrita e a história, numa inter-relação na qual ocorre a apuração dos dados escolhidos (portanto, não é a realidade como um todo que entra na fatura da obra, mas alguns aspectos determinados que são internalizados de modo a se constituírem um todo organizado). Segundo, que não existe um único modo de mimetizar ou estilizar a realidade e cada modo corresponde a uma disciplina de escrita particular. Na junção desses dois aspectos, está a vantagem da concepção de Auerbach a respeito da relação entre processo social e constituição estética da literatura:

A vida política, econômica e social entrou na literatura, em toda sua extensão e com todos os seus problemas; trata-se da vida contemporânea e atual não na forma generalizadora e estática, mas como um conjunto de fenômenos apresentados com suas causas profundas, sua interdependência, seu dinamismo. [Foi] portanto [assim] que se realizou a mistura dos gêneros na sua forma moderna. Essa mistura me parece a forma mais importante da literatura moderna, acompanhando de perto as rápidas transformações de nossa vida, abrangendo cada vez mais a totalidade da vida dos homens sobre a Terra. (AUERBACH, 1972, p. 243)

Essa citação sintetiza aqueles dois aspectos apontados anteriormente: a realidade histórica é compreendida como ampla, heterogênea e complexa, sua internalização na obra exige ser disciplinada (ela é internalizada, portanto, como forma), mas a complexidade e a heterogeneidade da história são *forma*, e, assim, o processo de internalização resulta na construção de um estilo mesclado (a fatura também se mostra forma: forma híbrida). Em outras palavras, assim como a história se constitui a partir de elementos díspares, assim o estilo de uma obra os reproduz como tal. Neste ponto, Auerbach se aproxima muito das conclusões do jovem Lukács, embora sem o pendor metafísico e idealista que marcou o pensamento desse último.

Na verdade, todos esses autores, embora partindo de princípios distintos, chegaram a conclusões mais ou menos parecidas. Isso assim ocorreu porque

eles perseguiram um objetivo semelhante: compreender as relações intrínsecas entre formação histórica e estilização da linguagem como forças capazes de se formarem mutuamente, isto é, uma à outra. O método de análise também os aproxima: no lugar de trabalhar com conteúdos prontos, se esforçaram em tentar descobrir o processo que os constitui, focando interesse nos elementos estruturadores das duas instâncias. Assim, a análise se encontra centrada nos problemas advindos do próprio movimento de análise, percebendo, ou procurando perceber, mais claramente possível, as conexões mediadoras que organizam de maneira escolhida o método crítico.

#### **4. TERMOS DE COMPARAÇÃO**

Chegando ao final da análise dessa tendência reflexiva, podemos voltar ao início e compará-la com a tendência historicizante. Diferentemente dessa perspectiva, que constrói sua análise a partir de paralelismos e analogias entre o texto literário e o contexto histórico ou entre dois estilos discursivos, aquela procura identificar aspectos escolhidos que permitem compreender a formação histórica e sua conformação estética numa obra em particular e – invertendo o raciocínio – procura, a partir do modo como a conformação é organizada, compreender as instâncias históricas (no plural) como processo. Na primeira proposição, podemos identificar elementos mecanicistas, porque seu método de análise se baseia em uma compreensão referencial que remete o texto ao contexto e vice-versa, sem incorporar as nuances de tal relação à sua análise; na segunda, podemos identificar a disciplina dialética, porque seu método se baseia na estruturação de aspectos precisos que integram o texto ao contexto de maneira que as contradições apareçam como elemento de organização e não de dissolução.

Para o bem da verdade, é bom lembrar que as diversas correntes historiográficas que compõem a primeira linha de pensamento desenvolveram normas inteligentes no seu campo de conhecimento, inovaram com teorias e métodos que rompiam com certo marasmo científico, trazendo – como sugerem os títulos da coleção organizada por Jacques Le Goff e Pierre Nora – “novos objetos”, “novas abordagens” e “novos problemas” para os estudos históricos. Também contribuíram muito ao desobstruir o caminho desses estudos em favor da análise de obras literárias. Mas, no geral, todas essas correntes rodeiam um problema que não conseguem ultrapassar: como superar as diferenças entre processo social e estilo literário, isto é, como considerar as nuances dessa relação que, ao fim e ao cabo, desarmam seus vínculos objetivos? Esse impasse surge por que esses historiadores se concentraram no exame dos resultados: no caso da literatura, a entenderam como um objeto pronto em seu enredo acabado, que configuraria assim ou assado a história, ou como produto posto em circulação para consumo e formação de uma mentalidade social, ou como modelo discursivo que serviria de inspiração para a construção de enunciados históricos; no caso da história, a compreenderam como um acúmulo de acontecimentos que serviriam de enredo para obras literárias, ou como um complexo de

forças materiais e simbólicas que sofrem influências diversas em sua construção – que viriam da economia ou da arte – ou ainda como um processo de construção intermediado pela performance discursiva. Faltou a eles compreender as duas instâncias – história e literatura – e o processo que intermedeia a mútua conformação, faltou reconhecer que as relações não são constitutivas, mas resultado de uma construção que as medeiam. Essa armadilha foi identificada e desmontada pelos autores que partiram da literatura para construir os meios de reflexão sobre sua problemática relação com a história. Para eles, a forma surge como um conceito mediador porque opera a articulação integradora entre processo histórico e economia literária. A hipótese não é fácil: deve-se reconhecer que a história possui uma forma, a qual é internalizada por outra – a literária – tornando-se estética. Ou seja, a forma literária transforma a forma da história e a torna sua, embora essa mesma forma já existisse extra-esteticamente. Trata-se, portanto, de formas imitando formas. O que inter-relaciona história e literatura, portanto, não são os fatos configurados e tornados enredos, nem o uso de recursos retórico-poéticos, mas algo que as conforma concomitantemente, ou seja, um processo de formação.

## 5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. On lyric poetry and society. In: **Notes to literature**. New York, Columbia University press, 1993. vol. 2, p. 37-54.

ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**. Lisboa: ed. 70, 1988.

ADORNO, Theodor W. **Filosofia da nova música**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1989.

ADORNO, Theodor W. **Dialectica negativa**. Madrid: Taurus, 1984.

ANDERSON, Perry. **Considerações sobre o marxismo ocidental/Nas trilhas do materialismo histórico**. São Paulo: Boitempo, 2004.

ANDERSON, Perry. A civilização e seus significados. In: **Praga – Revista de estudos marxistas**. São Paulo: Hucitec, 1997. n. 2, p. 23-41.

AUERBACH, Erich. **Introdução aos estudos literários**. São Paulo: Cultrix, 1972.

BARTHES, Roland. Histoire ou Littérature? In: **Oeuvres complètes**. Paris: Seuil, 1993. vol. I, p. 1087-1103.

BARTHES, Roland. **O grau zero da escritura**. São Paulo: Cultrix, 1974.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão**. São Paulo: Iluminuras, 1993.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política**. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. **Poesia y capitalismo: iluminaciones II**. Madrid: Taurus, 1988.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína. **Usos & abusos da história oral**. 5. ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2002. p. 183-191.

CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

CHARTIER, Roger. **À beira das falésias: a história entre certezas e inquietude**. Porto Alegre: Ed. Universidade; UFRGS, 2002.

DOSSE, François. **A história em migalhas: dos Annales à nova história**. 2 ed. São Paulo: Ensaio, 1994.

DOSSE, François. **A história à prova do tempo: da história em migalhas ao resgate do sentido**. São Paulo: Unesp, 2001.

DUARTE, Rodrigo. **Adornos: nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997.

EAGLETON, Terry. **Depois da teoria: um olhar sobre os estudos culturais e o pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

FEBVRE, Lucien. **Combates pela história**. Lisboa: Presença, 1989.

GALLAS, Helga. **Teoria marxista de la literatura**. 2 ed. México: Siglo Veintiuno, 1977.

GENETTE, Gerard. **Figuras III**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro**

**perseguido pela inquisição.** 3 ed. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

Gómez, Vicente. **El pensamiento estético de Theodor W. Adorno.** Madrid: Cátedra, 1998.

HILL, Christopher. **O eleito de Deus: Oliver Cromwell e a revolução inglesa.** São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

HILL, Christopher. **Origens intelectuais da revolução inglesa.** São Paulo: Martins Fontes, 1992.

HOBBSAWN, Eric. **A era das revoluções.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

HOBBSAWN, Eric. **A era dos impérios.** 4 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

HOBBSAWN, Eric. **A era do capital.** 5 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.

KOSIK, Karel. **Dialética do concreto.** 4 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

LaCAPRA, Dominick. **History & criticism.** New York: Cornell University press, 1985.

LE GOFF, Jacques. As mentalidades: uma história ambígua. In: LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre. **História: novos objetos.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

LEVI, Giovanni. Usos da biografia. In: FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína. **Usos & abusos da história oral.** 5 ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2002. p. 167-182.

LUKÁCS, Georg. **Goethe y su época.** Barcelona: Grijalbo, 1968.

LUKÁCS, Georg. **Conversando com Lukács.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

LUKÁCS, Georg. **El alma y las formas.** Barcelona: Grijalbo, 1975.

LUKÁCS, Georg. **Introdução a uma estética marxista.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

LUKÁCS, Georg. **Estética: la peculiaridad de lo estetico.** Barcelona: Grijalbo, 1972. 4 vols.

LUKÁCS, Georg. **Pensamento vivido: autobiografia em diálogo.** São Paulo; Ad Hominem; Ed. UFV, 1999.

- LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. São Paulo: Duas Cidades, 2000.
- LUKÁCS, Georg. **História e consciência de classe**. Lisboa: Elfos, 1981.
- MARX, Karl. **O capital: crítica da economia política**. 15 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996. livro 1, vol. 1.
- NOVALIS, [Friedrich von Hardenberg]. **Pólen: fragmentos, diálogos, monólogos**. São Paulo: Iluminuras, 1988.
- PADDISON, Max. **Adorno's aesthetics of music**. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1993.
- RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Campinas: Papyrus, 1997. 3 vols.
- SCHLEGEL, Friedrich. **O dialeto dos fragmentos**. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- THOMPSON, E. P. **A formação da classe operaria inglesa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. v. 3.
- THOMPSON, Edward. **Costumes em comum: estudos sobre cultura popular tradicional**. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.
- VAINFAS, Ronaldo. **Micro-história: os protagonistas anônimos da história**. Rio de Janeiro: Campus, 2002.
- VEYNE, Paul. **Como se escreve a história**. Lisboa: Ed. 70, 1987.
- WHITE, Hayden. **The content of the form: narrative discourse and historical representation**. Baltimore: John Hopkins University press, 1987.
- WHITE, Hayden. **Metahistoria: la imaginación histórica en la Europa del siglo XIX**. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- WILLIAMS, Raymond. **Drama from Ibsen to Eliot**. 2 ed. Harmondsworth: Penguin, 1964.