

16

dezembro • 2014

# História da Historiografia

---

revista eletrônica quadrimestral



# História da Historiografia

issn 1983-9928

## Conselho Executivo

---

Fabio Wasserman (UBA . Buenos Aires . Argentina)  
Fernando Nicolazzi (UFRGS . Porto Alegre . RS . Brasil)  
Helena Mollo (UFOP . Mariana . MG . Brasil)  
Rodrigo Turin (UNIRIO . Rio de Janeiro . RJ . Brasil)

## Conselho Editorial

---

Arthur Alfaix Assis (UnB . Brasília . DF . Brasil)  
Claudia Beltrão (UNIRIO . Rio de Janeiro . RJ . Brasil)  
Durval Muniz de Albuquerque (UFRN . Natal . RN . Brasil)  
Fabio Wasserman (UBA . Buenos Aires . Argentina)  
Fernando Nicolazzi (UFRGS . Porto Alegre . RS . Brasil)  
Helena Mollo (UFOP . Mariana . MG . Brasil)  
Julio Bentivoglio (UFES . Vitória . ES . Brasil)  
Lucia Maria Paschoal Guimarães (UERJ . Rio de Janeiro . RJ . Brasil)  
Pedro Meira Monteiro (Princeton University . Princeton . Estados Unidos)  
Pedro Spinola Pereira Caldas (UNIRIO . Rio de Janeiro . RJ . Brasil)  
Raquel Glezer (USP . São Paulo . SP . Brasil)  
Rebeca Gontijo (UFRRJ . Seropédica . RJ . Brasil)  
Ricardo Salles (UNIRIO . Rio de Janeiro . RJ . Brasil)  
Rodrigo Turin (UNIRIO . Rio de Janeiro . RJ . Brasil)  
Sérgio da Mata (UFOP . Mariana . MG . Brasil)  
Temístocles Cezar (UFRGS . Porto Alegre . RS . Brasil)  
Tiago C. P. dos Reis Miranda (Universidade de Évora . Évora . Portugal)  
Valdei Lopes de Araujo (UFOP . Mariana . MG . Brasil)

## Conselho Consultivo

---

Astor Diehl (UPF . Passo Fundo . RS . Brasil)  
Carlos Fico (UFRJ . Rio de Janeiro . RJ . Brasil)  
Carlos Oiti (UFG . Goiás . GO . Brasil)  
Cássio Fernandes (UNIFESP . Guarulhos . SP . Brasil)  
Chris Lorenz (VU University Amsterdam . Amsterdã . Holanda)  
Denis Bernardes - *in memoriam* (UFPE . Recife . PE . Brasil)  
Edgar De Decca (UNICAMP . Campinas . SP . Brasil)  
Eliana Dutra (UFMG . Belo Horizonte . MG . Brasil)  
Estevão de Rezende Martins (UnB . Brasília . DF . Brasil)  
Ewa Domanska (Adam Mickiewicz University . Poznań . Polónia)  
Fábio Franzini (UNIFESP) . Guarulhos . SP . Brasil)  
Fernando Catroga (Universidade de Coimbra . Coimbra . Portugal)  
Francisco Murari Pires (USP . São Paulo . SP . Brasil)  
François Hartog (EHESS . Paris . França)  
Frederico de Castro Neves (UFC . Fortaleza . CE . Brasil)  
Guillermo Zermeño Padilla (Colegio del México . Cidade do México . México)  
Hans Ulrich Gumbrecht (Stanford University . Stanford . Estados Unidos)  
Hayden White (Stanford University . Stanford . Estados Unidos)  
Iris Kantor (USP . São Paulo . SP . Brasil)  
José Carlos Reis (UFMG . Belo Horizonte . MG . Brasil)  
Jörn Rüsen (KI/ UWH . Witten . Alemanha)  
Jurandir Malerba (PUC-RS . Porto Alegre . RS . Brasil)  
Keila Grinberg (UNIRIO . Rio de Janeiro . RJ . Brasil)  
Luiz Costa Lima (PUC-Rio . Rio de Janeiro . RJ . Brasil)  
Manoel Salgado Guimarães - *in memoriam* (UFRJ . Rio de Janeiro . RJ . Brasil)  
Marco Morel (UERJ . Rio de Janeiro . RJ . Brasil)  
Marlon Salomon (UFG . Goiânia . GO . Brasil)  
Pascal Payen (Université de Toulouse II - Le Mirail . Toulouse . França)  
Sanjay Seth (University of London . Londres . Reino Unido)  
Sérgio Campos Matos (Universidade de Lisboa . Lisboa . Portugal)  
Silvia Petersen (UFRGS . Porto Alegre . RS . Brasil)

## Secretaria

---

Flávia Florentino Varella (UFRGS . Porto Alegre . RS . Brasil)

## Editoração, revisão técnica e capa

Flávia Florentino Varella (UFRGS . Porto Alegre . RS . Brasil)  
João Carlos Furlani (UFES . Vitória . ES . Brasil)  
Juliana Prieto Bruckner

## Revisão de Língua Portuguesa

Adriana Carina Camacho Álvarez “Lectura traduções”  
Dermeval de Sena Aires Júnior

## Revisão de Língua Espanhola

Adriana Carina Camacho Álvarez “Lectura traduções”  
Dermeval de Sena Aires Júnior

## Revisão de Língua Inglesa

Dermeval de Sena Aires Júnior

## Realização

Sociedade Brasileira de Teoria e História da Historiografia (SBTHH)  
Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual Federal do Rio de Janeiro (UNIRIO)  
Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)

## Apoio

Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ)  
Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG)

## Contato

Rua Fernandes Vieira, 597/602 • Porto Alegre - RS • 90035-091 • Brasil  
www.historiadahistoriografia.com.br • historiadahistoriografia@hotmail.com • (31) 3557-9400

## Missão

*História da Historiografia* publica artigos, resenhas, entrevistas, textos e documentos historiográficos de interesse para os campos da história da historiografia, teoria da história e áreas afins. Tem por missões divulgar textos de teoria da história e história da historiografia, e promover o intercâmbio de ideias e resultados de pesquisas entre investigadores dessas duas áreas correlatas. Num momento em que, no cenário brasileiro, o crescimento do número de periódicos científicos apenas espelha (se bem que de forma algo distorcida) a ampliação dos programas de pós-graduação, é consenso que o próximo passo a ser dado é o da verticalização e especialização do perfil das publicações. *HH* foi fundada em 2008 exatamente a partir desse diagnóstico, e é hoje um periódico de referência para os especialistas das áreas de teoria da história e história da historiografia no mundo de língua portuguesa e espanhola. O periódico é uma publicação da *Sociedade Brasileira de Teoria e História da Historiografia*, do *Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro* e do *Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Ouro Preto*.

## Ficha Catalográfica

História da Historiografia. Ouro Preto / Edufop, 2014, número 16, dezembro, 2014, 315 p.

Quadrimestral  
ISSN 1983-9928

1. História - Periódicos

CDU 930(05)

EDITORIAL  
EDITORIAL

8

DOSSIÊ  
DOSSIER

Historicidade e literatura  
*Historicity and Literature*

Apresentação

*Introduction*

**Verónica Tozzi**

**Henrique Estrada Rodrigues**

10

Del gaicho literario al gaicho “real”: un aporte a su construcción en Argentina (1845-1913)

*From Literary Gaicho to “Real” Gaicho: A Contribution to Its Construction in Argentina (1845-1913)*

**Máximo Yolis**

15

Quando a literatura fala à história: a ficção de Barbosa Lessa e a memória pública no Rio Grande do Sul  
*When Literature Addresses History: the Fiction of Barbosa Lessa and Public Memory in Rio Grande do Sul, Brazil*

**Jocelito Zalla**

37

Nome próprio e descrição do social: poética da nomeação em Balzac

*Proper Name and Social Description: Balzac’s Poetics of Naming*

**Raquel Campos**

55

“O historiador das consciências delicadas”: ficção, realidade e ética na obra de Henry James

*“The Historian of Fine Consciences”: Fiction, Reality, and Ethics in Henry James’ Work*

**Luiza Larangeira da Silva Mello**

75

Como Proust foi moderno: entre debates literários e conflitos culturais

*How Proust Was Modern: between Literary Debates and Cultural Conflicts*

**Paulo Rodrigo Andrade Haiduke**

90

O murmurante evocador do passado: *A montanha mágica* e o romance de formação após a Primeira Guerra Mundial

*That conjurer who murmurs the past: The Magic Mountain and the Bildungsroman after the First World War*

**Pedro Spinola Pereira Caldas**

107

Modos ficcionais e historicidade: Charles Dickens, Franz Kafka, Raymond Carver

*Fictional Modes and Historicity: Charles Dickens, Franz Kafka, Raymond Carver*

**Gustavo Naves Franco**

121

Entre el tiempo y la historicidad: reflexiones sobre *Austerlitz*, de W. G. Sebald

*Between Time and Historicity: Reflections on W. G. Sebald’s Austerlitz*

**Gilda Bevilacqua**

138

- Archivos de infelicidad en la ficción realista: el fracaso del sueño americano en *Pastoral Americana y Flesh and Blood*  
*Unhappy Archives in Realist Fiction: the Failure of the American Dream in American Pastoral and Flesh and Blood*  
**Mariela Solana** 156
- Um grão de sal: autenticidade, felicidade e relações de amizade na correspondência de Mário de Andrade com Carlos Drummond  
*A Grain of Salt: Authenticity, Happiness and Friendship in Mário de Andrade's Correspondence with Carlos Drummond*  
**Ricardo Benzaquen de Araújo** 174
- El figuralismo como un modelo estético de interpretación histórica: análisis de la figura de "hijo de desaparecido"  
*Figuralism as an Aesthetic Model of Historical Interpretation: An Analysis of the "Child of Desaparecido" Figure*  
**Omar Murad** 186
- We Don't Need another Hero: Queering Representations of Dissident Sexualities from the Recent Argentine Past  
**Maira Pérez** 203
- Experimentos historiográficos postmodernos (3): diálogos entre la novela y la historia  
*Postmodern Historiographical Experiments (3): Dialogues between the Novel and History*  
**Aitor Bolaños de Miguel** 217
- Lo compacto y lo distorsionado: ciencia, narrativa e ideología en Hayden White  
*The Compact and the Distorted: Science, Narrative and Ideology in Hayden White*  
**Nicolás Lavagnino** 239

## RESENHAS REVIEW ESSAYS

- Um desejo chamado ensaio  
*A Desire Named Essay*  
 NICOLAZZI, Fernando. *Um estilo de História: a viagem, a memória, o ensaio: sobre Casa-grande e Senzala e a representação do passado*. São Paulo: Editora UNESP, 2011. 486 p.  
**Lidiane S. Rodrigues** 258
- Um passado que somos: sobre *Casa-grande e Senzala* pela voz de Fernando Nicolazzi  
*A Past We Are: about Casa-grande e Senzala through the Voice of Fernando Nicolazzi*  
 NICOLAZZI, Fernando. *Um estilo de História: a viagem, a memória, o ensaio: sobre Casa-grande e Senzala e a representação do passado*. São Paulo: Editora UNESP, 2011. 486 p.  
**Francisco Gouvea de Sousa** 265
- As mudanças na historiografia francesa durante as primeiras décadas do século XIX  
*The Changes in French Historiography during the First Decades of the 19<sup>th</sup> Century*  
 MEDEIROS, Bruno Franco. *Plagiário, à maneira de todos os historiadores*. Jundiaí: Paco Editorial, 2012. 192 p.  
**Cleonice Elias da Silva** 271
- O Lutero de Lucien Febvre: uma discussão sobre biografia e história da historiografia  
*Lucien Febvre's Luther: A Discussion on Biography and History of Historiography*  
 FEBVRE, Lucien. *Martinho Lutero, um destino*. São Paulo: Três Estrelas, 2012. 359 p.  
**Sabrina Magalhães Rocha** 280

Viagem de longo curso: duzentos anos de historiografia francesa <i>A Travel of Long Time: Two Centuries of French Historiography</i> DELACROIX, Christian; DOSSE, François; GARCIA, Patrick. Correntes históricas na França: séculos XIX e XX. Traduzido por Roberto Ferreira Leal. Rio de Janeiro: Editora FGV; São Paulo: Editora Unesp, 2012. 478 p. <b>Marcos Antônio Lopes</b>	<b>287</b>
Reinhart Koselleck: histórias no plural <i>Reinhart Koselleck: Histories in Plural</i> NIKLAS, Olsen. <i>History in the Plural: an Introduction to the Work of Reinhart Koselleck</i> . New York: Berghahn Books, 2012. 346 p <b>Marcelo Durão Rodrigues da Cunha</b>	<b>294</b>
Koselleck/koselleck: notas sobre experiência e biografia <i>Koselleck/koselleck: Notes on Experience and Biography</i> NIKLAS, Olsen. <i>History in the Plural: an Introduction to the Work of Reinhart Koselleck</i> . New York: Berghahn Books, 2012. 346 p <b>Eugenia Gay</b>	<b>301</b>
<b>PARECERISTAS DESTE NÚMERO</b> <i>REVIEWERS OF THIS ISSUE</i>	<b>307</b>
<b>NORMAS DE PUBLICAÇÃO</b> <i>EDITORIAL GUIDELINES</i>	<b>309</b>
<b>DIRETRIZES PARA AUTORES</b> <i>GUIDELINES FOR AUTHORS</i>	<b>314</b>

# Editorial

editorial



Explorar as relações e as possibilidades entre ficção e historicidade, este é o tema que orienta o dossiê do décimo quinto número da *História da Historiografia*, organizado por Henrique Estrada e Verónica Tozzi. Os quatorze artigos que compõem o dossiê, compostos por pesquisadores de diferentes nacionalidades, oferecem uma ampla e rica reflexão acerca dos modos como os textos literários, a partir dos procedimentos que lhe são próprios, permitem configurar e problematizar distintas formas de historicidade. Devido ao grande número e à qualidade dos artigos recebidos para o dossiê, este número da *HH* não contará com a habitual seção de artigos livres.

Na seção de resenhas, além dos livros comentados por Cleonice Elias da Silva, Sabrina Magalhães Rocha e Marcos Antônio Lopes, vale destacar as duas leituras que Lidiane Rodrigues e Francisco Gouvea dedicam ao livro de Fernando Nicolazzi; assim como os dois pontos de vista propostos por Marcelo Durão e Eugenia Gay sobre o livro de Niklas Olsen.

Temos ainda a alegria de informar aos leitores e autores que, a partir deste número, a *HH* passa a possuir DOI (*Digital Object Identifier*), importante instrumento internacional de certificação e identificação digital de produções bibliográficas. Em 2015, a certificação também será estendida aos números anteriores.

Desejamos a todos uma ótima leitura.

Os editores.

# Dossiê

dossier

Historicidade e literatura  
*Historicity and Literature*

# Apresentação

## Introduction

---

### **Verónica Tozzi**

veronicatozzi@gmail.com  
Professora  
Universidad de Buenos Aires  
Puán 480 3º piso Oficina 329  
C1406CQJ - Buenos Aires  
Argentina

### **Henrique Estrada Rodrigues**

henriqueestrada@hotmail.com  
Professor Adjunto  
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro  
Rua Marquês de São Vicente, 225 - Gávea  
22451-900 - Rio de Janeiro - RJ  
Brasil

---

10

Este dossiê tem como objetivo pensar a historicidade a partir de sua complexa e por vezes conflitiva relação com a literatura. Com “literatura”, algumas vezes, os acadêmicos se referem a escritos literários geralmente ficcionais, como os romances, e centram suas análises na questão da demarcação entre a disciplina historiográfica e o trabalho criativo de escritores não constrangidos pelas fontes documentais nem pelo que realmente ocorreu. No contexto dessa discussão, surgem os sempre vigentes debates filosóficos em torno da possibilidade de conhecer o passado, da questão do ceticismo, do realismo, do relativismo histórico e, é claro, da relação entre história e ciência. Todas essas questões conformam um *corpus* de problemas subsumidos sob a denominação filosofia crítica da história, criada para distingui-la da filosofia substantiva da história. Esta última, também denominada filosofia especulativa da história, busca desvelar o sentido ou finalidade do devir humano, lendo no teatro de horrores que a humanidade atravessou e atravessa a presença de etapas no caminho progressivo até a realização de uma sociedade moralmente melhor. Os historiadores acadêmicos e os filósofos críticos da história têm se afastado da especulação sobre o sentido da marcha da história, mas por diferentes razões pelas quais se distinguiram da literatura. A diferença entre as referidas áreas de conhecimento e a literatura residia no propósito de contar ou não o que realmente havia acontecido e na necessidade ou não de constrangimento em vista das evidências. Por sua vez, o rechaço da filosofia substantiva da história adveio de sua pretensão de referir-se ao passado em si para emitir juízos avaliadores acerca do futuro sem ater-se às fontes documentais. A filosofia especulativa, a bem da verdade, aproximava-se mais da literatura que a investigação científica, ainda que de maneira não intencional.

No entanto, o que todas essas discussões têm contornado é a natureza controversa da própria noção de literatura. Como Lionel Gossman e Hayden

White têm reiteradamente documentado, o século XIX não abrigou somente a disciplinarização da história, mas também a das belas-lettras. O que é literatura? O que é uma obra literária? Quem pertence a um cânone? O impressionante desenvolvimento durante o século XX da teoria literária coloca aos historiadores e aos filósofos da história um desafio incontornável, pois esse outro (a obra de ficção) da qual a história quer se distinguir não é um todo homogêneo. Esse é o desafio que Roland Barthes, Arthur Danto, Michel de Certeau, Lionel Gossman, Paul Ricoeur, Paul Veyne e Hayden White, para nomear alguns, têm assumido seriamente, isto é, pensar a noção de historicidade centrando-se na própria atividade da escritura da história e a partir daí indagar, não a modo de confronto ou de maneira excludente, as formas pelas quais as obras literárias (romances, dramas, roteiros de filmes, poemas, diários, cartas) permitem pensar a historicidade da experiência humana. Não se trata de uma abordagem documental da literatura, já sedimentada na história social, mas de uma que privilegie seu caráter cognitivo, na medida em que o texto literário, por meio de procedimentos que lhe são próprios, permite produzir um saber particular a respeito da experiência humana e sua(s) temporalidade(s). Desse modo, talvez seja possível elucidar diferentes aspectos de tal experiência, como as dimensões éticas da ação e do conhecimento histórico, as restrições e as (im)possibilidades de representação do passado, a problematização dos critérios que presidem as fronteiras discursivas da história disciplinar, entre tantos outros temas afins à reflexão teórica.

Os trabalhos aqui publicados abordam o objeto literário em sua diversidade histórica nos quadros de uma série de problemas que vêm guiando as reflexões historiográficas, não só para encontrar ilustrações ou exemplos extraídos dessa agenda, mas também para enriquecê-la e complexificá-la. Desse modo, o leitor deste dossiê poderá encontrar, por um lado, artigos que, a partir de uma reflexão filosófica sobre a relação entre história e literatura, questionam a alegada distinção entre o real e a ficção e suas certezas epistemológicas; por outro lado, terá a oportunidade de ler uma variedade de contribuições imersas na análise de obras literárias em suas interrogações específicas. Nesse sentido, o dossiê é aberto com os escritos de Máximo Yolis e Jocelio Zalla, que analisam o papel que teve a denominada literatura "gauchesca" na constituição dos relatos regionais e nacionais da Argentina (o primeiro) e do Brasil (o segundo). Yolis rastreia, ao longo de uma série de obras canônicas da literatura argentina, a construção do conceito de "gaúcho" como uma classe de pessoa em extinção devido ao processo de modernização que atravessou o país entre o final do século XIX e o início do XX. Partindo das considerações do filósofo Ian Hacking sobre o estatuto e funcionamento das classificações sociais, pensadas sob os rótulos de "nominalismo dinâmico" e "ontologia histórica", Yolis mostra a interação que a classe "gaúcho" teve não apenas com aqueles para os quais se aplicou e aplica o termo, mas também com as elites (econômicas e culturais) que contribuíram para sua tipificação como grupo representativo de uma etapa da nacionalidade argentina já distante. Jocelito Zalla, por sua vez, concentra-se nas intervenções de Luiz Carlos Barbosa Lessa – folclorista e militante fundador do movimento

tradicionalista gaúcho – na polêmica ocorrida nos anos 1950, no Rio Grande do Sul, em torno da conveniência de incorporar a experiência missionária guarani na narração do passado gaúcho. A comunidade acadêmica nucleada no Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul (IHGRS) era, nas décadas de 20 a 60, refratária à ideia de que a história das reduções indígenas sob o controle jesuíta e comando do império espanhol pudesse ser agregada à história do Rio Grande luso e brasileiro.

Yolis e Zalla analisam, pois, modos de configuração dos valores sociais e da memória coletiva retomando textos, autores e polêmicas não como simples reflexos de um contexto, mas como elementos capazes de produzir efeitos sobre a realidade, razão pela qual também tangenciam outro tema central deste dossiê: a reconsideração sobre a própria ideia de realismo. Esse é o caso, certamente, da análise de Raquel Campos, que, a partir da poética da nomeação de Balzac, retoma a onomástica literária para investigar modos de descrição ou configuração da história que inventam a própria realidade que reproduz, superando leituras que se restringiam a buscar “*fora-do-texto* as fontes biográficas ou geo-históricas” do romancista. As formas de representação da realidade também são investigadas, neste dossiê, sob a luz da dimensão “ético-filosófica” da ficção, que se afirmaria não apenas – nem principalmente – na proposição realista de certos conteúdos, mas numa literalidade “inseparável da dimensão estético-formal”, como enuncia Luiza Laranjeira em seu texto sobre Henry James. De resto, questões dessa natureza já estiveram presentes, nota Paulo Haiduke, entre os primeiros intérpretes de uma literatura que, a partir do início do século XX, engendrou uma nova sensibilidade marcadamente modernista. Esse é o eixo de análise de Haiduke em seu texto sobre a recepção de *Em busca do tempo perdido*, cujo primeiro volume, publicado por Proust no final de 1913, suscitou em muitos de seus primeiros leitores a necessidade de repensar a linguagem e suas formas de representação sob a luz de um empreendimento literário que desestabilizou hábitos tradicionais de ver, pensar e compreender a realidade.

12

Em certo sentido, todas essas questões tratam de um tema comum a muitas contribuições deste dossiê, que, a partir da prosa romanesca e das diferentes modulações das personagens literárias, analisam as (in)adequações “do espírito à forma de um destino a ser desvendado, cuja relação determina a forma de cada romance em particular”, segundo Gustavo Naves Franco em sua investigação sobre os modos ficcionais e a historicidade em Dickens, Kafka e Carver. As modulações da personagem literária também estão no centro da análise de Pedro Caldas sobre *A montanha mágica*, de Gilda Bevilacqua sobre *Austerlitz* e de Mariela Solana sobre *A pastoral americana* e *Flesh and Blood*. Em Caldas, o protagonista do romance de Thomas Mann – Hans Castorp – é analisado não na chave já consolidada da paródia do *Wilhelm Meister*, de Goethe, mas sob o prisma da angústia. Assim, se o romancista pensa literariamente as estruturas temporais da modernidade, Caldas procura repensar filosoficamente a própria literatura de Mann. Bevilacqua, por sua vez, investiga os procedimentos literários a partir dos quais Sebald, na composição da personagem que dá

título ao livro – Jacques Austerlitz, um judeu exilado pela ocupação nazista de Praga –, entretence diferentes extratos de temporalidade, num particular jogo entre memória, tempo e história. A autora explora, notadamente, o modo como a ficção – ou a “metaficção histórica”, para lembrar aqui um termo usado por Linda Hutcheon – poderia indagar aquilo que Hayden White chamou de “acontecimento modernista”. Solana, por fim, também recupera White e suas reflexões sobre literatura testemunhal para analisar os componentes afetivos da consciência temporal. E faz isso articulando o aporte da filosofia da história ao universo semântico dos “mapas afetivos”, noção chave em seu estudo sobre dois autores – Philip Roth e Michael Cunningham – que colocaram, na cena romanesca, choques intergeracionais no fim dos anos 60 e princípios dos 70.

De fato, muitas contribuições estão atentas aos procedimentos literários de figuração da subjetividade, figuração analisada a partir de sua capacidade de orientar a ação ou fornecer quadros simbólicos de reelaboração da identidade pessoal. Ricardo Benzaquen de Araújo, por exemplo, recupera a correspondência de Mário de Andrade com Carlos Drummond de Andrade como forma privilegiada para se entrar em contato com textos impregnados de subjetividade. Mais ainda, a partir de uma ‘afinidade eletiva’ entre Gumbrecht e Benjamin, e sem perder de vista o colorido modernista que envolve as cartas entre Mário e Drummond, seu artigo investiga a “presença aurática” de um universo que também pode ser caracterizado pela autenticidade, amizade, crítica, dor e felicidade. Já Omar Murad tem como objeto de estudo as representações do passado elaboradas por filhos de desaparecidos na última ditadura argentina. O autor analisa os procedimentos narrativos mobilizados pelos discursos da memória (às vezes abertamente ficcionais), fundamentando seu artigo numa interpretação estética do próprio acontecimento histórico, tal como sugerido pelo figuralismo de Auerbach e Hayden White. E é assim que, sob o modelo estético de um “giro subjetivo”, Murad analisa as ambiguidades morais e epistemológicas sobre a “verdade” em documentários cujos autores são, ao mesmo tempo, sujeito e objeto da representação. O regime militar na Argentina também delimita os quadros do artigo de Moira Pérez sobre a “dissidência sexual”. Trata-se de tomar essa “dissidência” não como mais um objeto de estudo, mas como uma forma alternativa de representação do tempo, da espacialidade e das identidades. Pérez também analisa as ambiguidades morais e epistemológicas da verdade histórica (em romances e uma autobiografia), mas com o intuito de repensar as condições de possibilidade da *queerização* da própria historiografia, nem tanto para dar à representação *queer* uma aura de “autenticidade” ou “marginalidade”, mas por percebê-la como uma “lógica” que faz da ambiguidade dos sexos, dos gêneros e das identidades fonte de reflexão sobre a própria condição humana.

Se o dossiê soube abarcar um amplo conjunto de artigos que a) problematizam a relação entre história e literatura a partir do realismo oriundo do século XIX; b) analisam como o modernismo pôs em questão o realismo literário e histórico do século XIX; c) investigam as formas literárias de reconfiguração do tempo, da história e das identidades por meio de mapas – ou descaminhos – subjetivos lidos em cartas, documentários, polêmicas e

discursos de memória; d) reconhecem em ficções e “metaficções históricas” ambiguidades morais e epistemológicas que abrem novos inquéritos sobre a verdade histórica, a escolha ética e a representação da realidade; enfim, depois desse amplo percurso e da pluralidade de perspectivas que informam seus autores, o dossiê se encerra com dois textos cujo ponto de partida é a obra de Hayden White, por ser aquela cuja consideração meta-historiográfica, mais que colocar em dúvida a possibilidade de conhecer o que realmente ocorreu por meio da investigação histórica, examina as potencialidades que os escritos literários e as grandes obras da literatura de qualquer cultura oferecem para compreender e dar sentido ao passado. No primeiro texto, Aitor Bolaños analisa tentativas de reconfiguração da escrita historiográfica e de seus pressupostos realistas a partir de experimentos historiográficos pós-modernos, cujos autores (Robert Rosenstone e James Goodman) buscam “expandir as possibilidades de representação da história” por intermédio de uma complexa articulação de fontes com procedimentos literários. Já o artigo de Lavagnino, elaborado conforme uma perspectiva teórica, reconstrói como o debate tradicional em torno da relação entre história e literatura e dos intentos da história de eliminar a ideologia é radicalmente transfigurado a partir das indagações e da apropriação, por parte de Hayden White, dos teóricos literários e de seus aportes à reflexão metateórica sobre a natureza do discurso histórico.

14

Como visto, ao privilegiar o aspecto cognitivo da literatura, que, pelos seus procedimentos textuais, produz saberes particulares sobre a experiência humana, os textos aqui publicados investigam um amplo conjunto de aspectos caros à reflexão teórica e historiográfica. Na variedade dos objetos literários e das reflexões teóricas que o acompanham, este dossiê, enfim, pretende enriquecer a própria experiência reflexiva em torno da relação entre literatura e história.

# Del gaucho literario al gaucho “real”: un aporte a su construcción en Argentina (1845-1913)\*

From Literary Gaucho to “Real” Gaucho: A Contribution to Its Construction in Argentina (1845-1913)

---

**Máximo Yolis**

maxiyol@gmail.com

Maestrando

Universidad Nacional de Tres de Febrero

Melián 3680

C1430EYX - Buenos Aires

Argentina

---

## Resumen

En este artículo se analiza cómo las élites de Argentina llevaron a cabo la construcción del gaucho, entre 1845 y 1913, cuando fue reivindicado como representante de la “identidad nacional” y cómo dicha construcción dio nacimiento a ejemplares “reales” de ese habitante tradicional de las pampas. Para ello, se utilizan las tesis de Ian Hacking acerca de las “clases de gente interactivas”. Tomando como base fuentes literarias de las élites argentinas y de viajeros extranjeros, se concluye que en 1845 el “gaucho” no era una forma de ser un tipo de persona, pero en 1913 conformaba todo un conglomerado de experiencias y formas de autocomprensión y de vida en sociedad que algunas personas, habitantes de zonas rurales principalmente, se atribuían a sí mismas. Se estudia el trayecto del término “gaucho”, cuya valoración positiva hará posible su “redención”; y su extinción, estrategia discursiva de viajeros y élites, que permitirá a un grupo de personas considerarse como los últimos representantes del gaucho, abriéndose, así, para ellos nuevas posibilidades de acción.

15

## Palabras clave

Construccionismo; Identidad nacional; Gaucho.

## Abstract

This article analyzes the construction of the Gaucho-figure by the Argentine elites between 1845 and 1913, when it was finally proclaimed as a symbol of “national identity”, and how this construction gave birth to “real” specimens of the traditional dweller of the Argentine pampas. To this end, Ian Hacking’s theses on “interactive kinds of people” are used. By the study of literary sources of the Argentine elites and foreign travelers, it is found that in 1845, the “Gaucho” was not a way of being a type of person; but in 1913, it did mean a composite of experiences and modes of self-understanding and of life in society that some persons, mainly dwellers of the rural areas, attributed to themselves. Two aspects are studied: the trajectory of the term “Gaucho”, which positive connotation allowed its “redemption”; and its extinction as a discursive strategy of travelers and elites, which would allow a group of people to consider themselves as the last examples of the gaucho, thus opening for them new possibilities of action.

## Keywords

Constructionism; National identity; Gaucho.

---

Recibido el: 31/8/2014

Aprobado el: 10/11/2014

---

\* Este trabajo no hubiera sido posible sin los aportes y el apoyo de la Dra. Verónica Tozzi. Se agradece a ella y a los sucesivos referís anónimos que lo enriquecieron.



El gaucho, tipo representativo de la identidad argentina, ha sido objeto de un estudio más o menos sostenido desde hace ya varias décadas. Se acepta por lo común una descripción general de su conducta y sus características que permanece más o menos idéntica a lo largo de los años y los testimonios desde la época colonial hasta fines del siglo XIX. Una descripción tardía basta como ejemplo:

Especie de caballeros andantes, han cruzado muchas veces grandes extensiones de la República [...] buscando trabajo aquí y allá, asentándose como las golondrinas en un punto para permanecer un tiempo dado, después del cual, vuelven a sentir la imperiosa necesidad de cambiar de pago, y así sucesivamente, llevando su vida errante y llena de aventuras, sin techo ni hogar, hasta que al fin una reyerta de pulpería o cualquier otra circunstancia, los eliminan del cuadro de los vivos (AMBROSETTI 1893, p. 80).<sup>1</sup>

Se trataría, entonces, de un personaje rural nómada, de ocupación imprecisa y cambiante, visitante habitual de las tabernas de la campaña de la zona rioplatense, las "pulperías", para saciar allí su sed con alcohol o abastecerse de sus "vicios", como el tabaco, y protagonista de una vida de aventuras que muchas veces lo lleva a la delincuencia.

Con los cambios de las condiciones productivas rurales, el gaucho habría encontrado imposible su supervivencia y se habría, finalmente, extinguido. El temor de que la inmigración masiva a la Argentina pusiera en peligro una pretendida esencia del "ser nacional" habría llevado a que fuera reivindicado como símbolo de aquél:

16

Los cambios sociales y económicos sobrevenidos en las últimas décadas del siglo anterior [XIX] condenan al exilio al gaucho real. Circunstancia que aprovechan para conformar un gaucho ideal, representativo de la nacionalidad, cuantos temen que ésta se diluya ante el incremento de la ola inmigratoria (BOSCH 1969, p. 7).

A pesar de lo generalizada que se encuentra esta descripción en obras académicas y de divulgación, el personaje tradicional de las pampas representa un caso curioso de la historiografía. Para estudiarlo, se carece prácticamente de testimonios directos de alguno de sus representantes, puesto que sólo en muy contadas ocasiones uno de ellos se reconoce como tal.<sup>2</sup> Por otro lado, abundan sus descripciones por personas más o menos ajenas al ámbito rural y, en ellas, el gaucho siempre es un "otro",<sup>3</sup> con características diferenciales bien marcadas. Estos testimonios pertenecen, casi en su totalidad, al género literario: se habla del gaucho, entre otros, en poesías escritas por autores "letrados", en ensayos

<sup>1</sup> Se refiere al "rumbeador", uno de los tipos de gaucho que distingue el autor.

<sup>2</sup> En una enumeración de los sentidos de la palabra "gaucho" que incluye en su obra, Ariel de la Fuente sólo cita un testimonio directo de un "habitante de la campaña" que lo utiliza para referirse a sí mismo y, en este caso, se trata de un caudillo en correspondencia con "otra figura influyente de la política nacional" (DE LA FUENTE 2000, p. 75).

<sup>3</sup> Esta característica, de todos modos, no es exclusiva de los habitantes urbanos. El gaucho es un "otro" para los mismos habitantes de la campaña, que "la mayoría de las veces [...] usaban la palabra de otra forma: gauchos eran aquellos involucrados en el abigeato o cualquier otra forma de crimen" (DE LA FUENTE 2000, p. 76). Se retomará este tema más adelante.

políticos, en estudios nostálgicos del pasado, en comentarios sobre la economía rural y, sobre todo también, en relatos de viajeros extranjeros que recorren el país. Esos testimonios comparten una característica que se ha atribuido específicamente a los informes literarios de visitantes británicos a la Argentina sobre los "indios": "las descripciones [...] categorizan, objetifican y *comoditizan* lo observado" (JONES 1986, p. 201, traducción nuestra).<sup>4</sup>

Así, no es sorprendente que la historiografía haya llegado a la conclusión de que nuestro concepto del gaucha ha sido en gran medida construido. Por un lado, se cuestionó la existencia de condiciones socioeconómicas que permitieran el surgimiento de ese tipo de habitantes en la campaña colonial con las características propias de lo que se conoció posteriormente como "gaucha".<sup>5</sup> Por otro, simultáneamente, se planteó que el gaucha mismo parecía ser objeto de una construcción: se concluyó que "mientras se fabricaba el gaucha en la realidad, también se lo empezaba a fabricar en la ficción, para justificar la ofensiva proletarizadora y militarizadora de la época" rosista: el gaucha sería, en suma, fruto "de una creación literaria y discursiva que fue muy útil para ciertos sectores de la sociedad argentina" (GELMAN 1995, p. 34, 36).

Surgieron, entonces, diversos estudios acerca de la construcción de que fue objeto el gaucha a lo largo de la historia, cuya relevancia parece incrementarse en la medida en que se descubre que "invenciones" por el estilo se han dado contemporáneamente en diferentes tradiciones de tipos equivalentes a la del personaje característico argentino (OLIVEN 2002; 2000; BARR MELEJ 1998).

Muchos de esos estudios hicieron aportes fundamentales para aprehender la utilización de la esencia del gaucha por parte de la cultura "letrada" a partir de comienzos del siglo xx como forma de rescatar una "esencia nacional" frente a las oleadas inmigratorias contemporáneas (DELANEY 1996; Cf. CHEIN 2010). Otros, centrándose específicamente en el proceso de construcción, nos permiten comprenderla como fruto de una "negociación", o tensión, entre esa cultura "letrada" y la "popular" a partir de fines del siglo xix (EUJANIAN; CATTARUZZA 2003; PRIETO 1988).

Dos aspectos comunes a esos trabajos se prestan al debate: en primer lugar, desde lo hermenéutico, en ellos aparece la idea de que la creación del gaucha fue un proceso eminentemente cultural. El gaucha habría sido producto de una "construcción" de uno o más sectores de la sociedad. El segundo aspecto compartido por esos estudios es heurístico: en esas obras, se data la utilización del gaucha por la "alta" cultura, o el debate por su utilización entre ella y la cultura "popular", recién a fines del siglo XIX o comienzos del XX.

En cuanto al primer punto, de carácter especialmente interpretativo, parece insuficiente abordar el surgimiento del gaucha desde el "construccionismo social". Si bien es indudable que el habitante tradicional de las pampas fue fruto de una elaboración discursiva, esta perspectiva es insuficiente para explicar la

<sup>4</sup> "Descriptions in those accounts [...] categorized, objectified, and commoditized the observed".

<sup>5</sup> Lo dicho resume el resultado de un debate historiográfico en que tomaron parte Carlos Mayo, Samuel Amaral, Juan Carlos Garavaglia y Jorge Gelman en 1987. Para una revisión integral de la bibliografía sobre este tema y las conclusiones alcanzadas, véase GARAVAGLIA; GELMAN 1995.

evidencia disponible: en efecto, ella nos impone dar cuenta de la existencia, a partir de comienzos del siglo xx, de un grupo de personas que se consideraban a sí mismos representantes del tipo gaucho. Ambos procesos, creación discursiva por un lado y existencia "real" por el otro, están indudablemente relacionados. Sin embargo, desde ese punto de vista parece imposible explicar esa relación. Más en general, el "construccionismo" no puede explicar por qué, cómo y a partir de cuándo ese personaje comenzó a existir "realmente".

Luego, otro aspecto discutible del punto de vista habitual en los estudios sobre el gaucho es la datación del proceso de su utilización literaria. En general, se ubica ese comienzo a fines del siglo xix: la "construcción social" del gaucho se habría iniciado, como muy temprano, en el último tercio del siglo, con la publicación del *Martín Fierro*. Sin embargo, esa perspectiva no tiene en cuenta la evidencia, que demuestra que la utilización literaria del gaucho había sido planificada por la "alta" cultura ya desde fines de la época rosista, como se verá. Por otra parte, las características que habría asumido el gaucho "real", aparentemente desde la publicación del *Martín Fierro*, habían sido producto de un consenso "letrado" previo: en la obra de José Hernández, el protagonista no innova sobre lo que se entendía por gaucho contemporáneamente, sino que simplemente tematiza esa convención. Los rasgos distintivos del personaje habían sido definidos ya antes del último cuarto del siglo xix y no serían modificados con posterioridad, ni siquiera con ocasión de su "redención" por la "alta" cultura.

18

El proceso de construcción del gaucho tiene, entre otros, dos hitos salientes: el primero, la aparición del *Facundo*, de Domingo Faustino Sarmiento, en 1845. Un segundo momento fundamental se da en 1913, con el intento de imponer al habitante de las pampas como arquetipo de nuestra nacionalidad a partir de las conferencias que el escritor Leopoldo Lugones ofreciera en el teatro Odeón de Buenos Aires sobre el *Martín Fierro* de José Hernández.<sup>6</sup>

El propósito del presente artículo es estudiar la forma en que se construyó el concepto de "gaucho" precisamente en los años que median entre el *Facundo* y la canonización nacional del personaje con la publicación de *El payador* en 1916. Es ese proceso el que permite comprender, por un lado, cómo, de una construcción puramente literaria, es posible llegar a la constitución de un gaucho "real" y, por otro, con qué condiciones de posibilidad contó la "redención" del gaucho de comienzos del siglo xx.

Para ello, se propone una nueva matriz hermenéutica, basada en la teorización sobre "clases de gente" formulada por Ian Hacking, y una nueva valoración de fuentes relevantes para el tema, que permiten encontrar antecedentes de la "redención" del gaucho muy anteriores a los propuestos por los enfoques historiográficos reseñados.

En cuanto a lo hermenéutico, se debe explicar la aparición del "gaucho" encarnado en sujetos concretos del Río de la Plata a partir de una creación discursiva, lo que parece difícil de lograr desde una perspectiva "construccionista". Para hacerlo, se partirá de los análisis acerca de las "clases de gente" (*kinds*

<sup>6</sup> Estas conferencias fueron editadas posteriormente con el título de *El payador*.

of people) planteados por Ian Hacking (HACKING 1999; 1995; 1998). Hacking sostiene que las ciencias (y, en particular, las que él denomina “ciencias humanas”) son capaces de crear “clases de gente” que no existían previamente. Para ello, es necesaria la interacción de cinco elementos, a saber: (a) una clasificación; (b) las personas así clasificadas; (c) instituciones a cargo de conocer y controlar y, eventualmente, “ayudar” a esas personas; (d) un conocimiento que sustente la clasificación y defina el tipo de persona, formando presupuestos básicos sobre ellas aunque no sean ciertos; y, finalmente, (e) expertos que se ocupen de ese tipo de personas. Pero eso no es todo: en oposición al “construccionismo social”, Hacking agrega que la clasificación creada a su vez interactúa con la gente clasificada y permite que esa gente se vea modificada por dicha clasificación, creándose entonces un “efecto bucle” (*looping effect*): los sujetos comienzan a verse a sí mismos como parte de una “clase de gente”, lo que les permite reconsiderarse a sí mismos y a quienes los clasifican (HACKING 2007).

Así, podríamos considerar al gaucho como un ejemplo claro de las “clases interactivas” propuestas por Hacking. La clase “gaucho” habría sido creada por miembros de lo que podríamos llamar la élite, es decir, personas capaces de crear e instalar dicha clasificación a partir del manejo de la producción cultural y su difusión y que contaban con lazos más o menos cercanos con los organismos de toma de decisiones, sin estar necesariamente ligadas a ellos directamente.<sup>7</sup> Basándose en un conocimiento por lo general poco acabado de los habitantes rurales, esas élites crearon una “clase de gente” a la que denominaron “gaucho”, que, por su amplitud, fue capaz de abarcar la multiplicidad de personas no propietarias que poblaban las pampas y que, desde entonces, comenzaron a ser consideradas ejemplos de un prototipo.<sup>8</sup>

Ese prototipo inspiró, a su vez, a viajeros extranjeros, que, en sus recorridos por las zonas rurales de la provincia de Buenos Aires, especial pero no exclusivamente, buscaron encontrar a ese personaje y, creyendo haberlo logrado en su interacción más o menos directa con diferentes sujetos, lo fijaron y reprodujeron, logrando afianzarlo aún más y ontribuyeron a su difusión, retroalimentando esa creación de las élites con las que, por otra parte, interactuaban, corroborando, las más de las veces, las ideas que ellas tenían de dicho prototipo.<sup>9</sup>

<sup>7</sup> Es pertinente insistir en que “élite” no refiere, en este trabajo, a una clase social ni a la llamada “clase dominante”. En cambio, se lo utiliza en el sentido que se da a este término en el marco de las teorías de élites funcionales: de aquí el plural que usamos para referirnos a esos grupos especializados y muchas veces interconectados (HARTMANN 2007, p. 22-40). En este caso, la élite cultural argentina de fines del siglo XIX podría considerarse un conjunto relativamente abierto a la “circulación” (en comparación a otras élites del país), con intereses diversos y muchas veces contrapuestos. Sin embargo, en el marco del tema que nos ocupa, el punto de vista manifestado por las élites, si bien cambiante, ha sido relativamente homogéneo. Es en razón de esta homogeneidad que se utiliza ese término para referirnos a esas minorías.

<sup>8</sup> La relación entre el gaucho construido y los “ejemplares” concretos debería pensarse desde la noción de “clase radial” avanzada por Hacking (HACKING 1995, p. 24). No se trataría de una “escala” con un “gaucho ideal” en la cima e instancias más o menos cercanas a él con las que era posible interactuar, sino, más bien, de un “prototipo” en el centro y ejemplares a su alrededor, más cercanos o lejanos al centro cuanto más parecidos a él sean. Habría sido precisamente esta última característica la que permitió la amplitud a la que se alude. Es precisamente ese rasgo el que permitía a Sarmiento, por ejemplo, aludir con ese término a Rosas o a Facundo Quiroga, que de ninguna manera podrían considerarse “personas no propietarias”: si bien, evidentemente, el prototipo de gaucho propuesto por él los excluiría *prima facie*, el hecho de que ambos compartieran una serie de características decisivas con aquél es lo que permite tipificarlos como tales.

<sup>9</sup> La utilización por las élites argentinas de los testimonios de viajeros extranjeros como cantera de ideas ha sido ya analizada (PRIETO 1996).

Parte de las élites logró, a partir del ideario surgido en *Facundo*, atribuir al personaje así construido la responsabilidad por la resistencia del país a ingresar en la senda del "progreso", determinando que la extinción del gaucho era prioritaria para comenzar a transitarla, instando al Estado en conformación a tomar medidas en pos de ese objetivo.<sup>10</sup>

Así pueden establecerse: la "clase de gente" creada, es decir, el "gaucho" [elemento (a) en Hacking]; (b) las personas a las cuales afectaba dicha clasificación, los habitantes no propietarios de la pampa; (c) lo que el Estado debía hacer para lograr finalmente su desaparición y la evolución de la sociedad argentina; (d) un "saber" acerca del gaucho que se repetía interminablemente en las producciones culturales de (e) los "expertos" sobre ellos, élites y viajeros, en los que nos centraremos fundamentalmente aquí. Pero, nuevamente, la elaboración elitista de esa "clase de gente" no podía permanecer ajena a las personas así clasificadas: en cierto momento, los "ejemplares" de esa clasificación se concibieron a sí mismos en esos términos y comenzaron a responder al prototipo creado, convirtiéndose de ese modo en "auténticos gauchos", productos de consumo turístico que, desde comienzos del siglo xx y hasta hoy, han habitado las estancias donde proveyeron de *shows* que permitieron a élites y viajeros y, en último término, a la sociedad argentina en su conjunto, verificar la existencia (ahora limitada) de esos personajes considerados (desde entonces) "curiosidades" de las pampas.

## 20

Por lo tanto, se podría determinar, con Hacking, que los gauchos no existían, o no existían de la misma manera, antes de comenzar a ser así clasificados, es decir, aproximadamente a partir de 1845,<sup>11</sup> y que su existencia con los rasgos que tomó entonces fue posible cuando esa clasificación se extendió y cobró un sentido preciso, con la publicación del *Facundo* y, todavía más, luego de la caída de Rosas en 1852. En 1845, el "gaucho" no era una forma de ser un tipo de persona, pero, en 1913, conformaba todo un conglomerado de experiencias y formas de autocomprensión y de vida en sociedad que algunas personas, habitantes de zonas rurales principalmente, se atribuían a sí mismas (Cf. HACKING 2007, p. 299).

En cuanto al aspecto heurístico, se propondrá una nueva evaluación de las condiciones de posibilidad de la "redención" del gaucho a partir de comienzos del siglo xx. Se verá que la reivindicación del personaje formaba parte de una estrategia discursiva de las élites, tal como se definieron ya desde mediados del siglo XIX, al tiempo que se comenzó a proclamar la desaparición del personaje tradicional de las pampas. Se intentará demostrar que la desaparición del gaucho era una *conditio sine qua non* para que el progreso se creyera consolidado y que fue, por tanto, encarada desde las élites como una labor cultural de eliminación de la "clase de gente" creada a partir de la oposición al gobierno de Rosas

<sup>10</sup> Sobre el vínculo que ligaba a los intelectuales con la "burguesía en formación" que terminaría por controlar el Estado argentino en su período de consolidación (1862-1880), véase OSZLAK 1982, p. 9.

<sup>11</sup> Desde luego, el término y la descripción habitual del personaje eran comunes ya antes. Sin embargo, la connotación que asumió a partir del *Facundo*, como se verá, será esencialmente diferente a la que se daba a los gauchos con anterioridad.

propugnada por Sarmiento en el *Facundo*. Germinalmente aparecida en la obra del sanjuanino, esa labor encontrará su expresión más acabada con la caída de Rosas y marcará la posición política de una fracción de las élites argentinas hasta, por lo menos, la primera década del siglo xx, acabando por convertirse en un rasgo propio de esa "clase de gente", el gaucho, que comenzará a entenderse como representante de un ser en extinción.

Dos aspectos de la construcción del gaucho serán estudiados en el presente artículo: por un lado, se analizará el modo en que ese término fue cargado de un valor negativo a partir del *Facundo*, la oposición que tal propósito del sanjuanino tuvo dentro del rosismo y, finalmente, el fracaso de esa oposición. Desde la perspectiva hackingsiana de este trabajo, la creación de esa "clase de gente" involucraba a su vez un juicio de valor sobre la existencia de ese personaje en relación con el avance del país. A partir del último tercio del siglo xix comienza una tendencia a revertir ese juicio de valor, por la que la clasificación establecida es modificada, perdiendo su connotación negativa. Así, desde entonces se comenzaba a crear la condición de posibilidad de su reivindicación posterior, en simultaneidad con una modificación profunda de la carga valorativa del término.

Por otro lado, se pretende analizar la idea concomitante de la "extinción" del gaucho. Se verá que ella fue producto coherente de lo que el término involucraba: poco después de la valoración precisa asociada al concepto con el *Facundo*, se comenzaría a proclamar la desaparición del personaje, simplemente considerando a esa "clase de gente" construida extinta. Sin embargo, precisamente esa caracterización llevó a que, interactuando con ese nuevo rasgo, ciertos habitantes no propietarios de las pampas se concibieran a sí mismos como últimos representantes de esa clase que se perdía, y esa reacción nos habilita a estudiar, desde los testimonios de las mismas élites, el "efecto bucle" de la clasificación establecida. Se verá asimismo que la propia idea de extinción conllevaba la de utilización literaria del gaucho, que se impondría hasta hacer de él un símbolo de la "identidad nacional" con *El payador*.

Corresponde enfatizar dos aspectos fundamentales del punto de vista del presente trabajo: en primer lugar, no pretende establecer que la existencia del gaucho fue una quimera sin correlato objetivo alguno, producto de la imaginación de las élites argentinas. Tal punto de vista es propio de un enfoque "construccionista" al que se trata aquí de evitar y superar a partir de la teorización de Hacking. Así, se analiza el proceso de creación de una "clase de gente" que luego sería tomada por algunas personas del ámbito rural para asumirse como tales, haciendo, efectivamente, "real" al gaucho.

En segundo término, este trabajo no pretende analizar el modo en que esas personas concibieron al gaucho ni el propósito con el cual se asumieron a sí mismas como representantes suyos. No es una historia de los "gauchos" mismos, ni pretende analizar cómo éstos se veían y entendían su lugar dentro de la sociedad: estudios de ese tipo se han realizado ya con resultados de gran interés (DE LA FUENTE 2000; CHASTEEN 1995). En cambio, pretende concentrarse en la imagen que las élites elaboraron de ese personaje y en los

resultados que esa elaboración tuvo para algunos habitantes rurales a los fines de establecer, sin agotar, el modo en que se produjo el "efecto bucle".

### El trayecto del término

En 1845, Sarmiento escribe y da a la prensa el *Facundo*, aparecido originalmente en un periódico chileno. De esta obra se pretende analizar únicamente la dicotomía que establece para la Argentina y eso sólo en la medida en que contribuye a aclarar el papel que la oposición a Rosas jugó en la nueva imagen que a partir de ese año, aproximadamente, comenzaron a construir las élites argentinas del gaucho.

Desde 1810 y hasta la asunción de Rosas como gobernador de Buenos Aires con poderes supremos (1835), el término "gaucho" había servido para nombrar genéricamente a todos los habitantes de la campaña (CONI 1969, p. 222-223). Sin embargo, y al calor de la lucha de facciones, "el vocablo "gaucho" se define cada vez más con pretextos esencialmente políticos, pues unitarios y federales quieren atraer los gauchos a su partido y empiezan a creer que no debe ser un obstáculo a su propósito el llamarlos así crudamente" (CONI 1969, p. 226).

Sarmiento rompe con ese esquema: al imponer la tajante distinción entre "civilización" urbana y "barbarie" rural, entre vida civil y caudillismos, el gaucho resultaba completamente excluido del país que el autor esperaba una vez superado Rosas. Así, al distanciar a la oposición de Rosas del gaucho, el autor sanjuanino identificaba al Restaurador y al federalismo *in toto* con él y con su "barbarie".

22

A partir de 1845 aparece la decisión de distinguir entre dos tipos de habitantes de la campaña. Al hacerlo, el federalismo parece querer desligarse de ese personaje entonces subvaluado. El rosismo, en particular, buscará matizar el término "gaucho" para librarlo de sus connotaciones negativas.

Podría considerarse ese proyecto de matización un "programa de imposición cultural" a tono con otras medidas características del período (WILDE 1960, p. 205). Es por ello que sólo aparecerá en obras escritas bajo el influjo, más o menos cercano, de Rosas o en el contexto del gobierno de la Confederación una vez caído el Restaurador.

En efecto, la primera aparición de esa distinción puede datarse en 1845.<sup>12</sup> En un "vocabulario rioplatense" escrito por Javier Muñiz, aparentemente para uso del gobernador de Buenos Aires, el vocablo "gaucho" es definido como aplicable solamente a "campesinos" que "bien sirven como peones en la ganadería o en la labranza, se designa también con este nombre a todo campesino civil; también se les llama camiluchos y guasos" (VIGNATI 1937, p. 406). Aquellos habitantes de la campaña que "andan por los campos [...] solos o siempre alertas" o que deben una muerte son denominados "gauchos alzados" (VIGNATI 1937, p. 440). Para quienes viven "errantes, sueltos y sin domicilio, por lo general criminales

<sup>12</sup> Estas matizaciones son indudablemente tardías en el rosismo y no pueden encontrarse con anterioridad en la prédica favorable al gobernador de Buenos Aires. Baste como ejemplo el sugestivo uso que del término hace un poeta gauchesco indiscutiblemente rosista, Luis Pérez: "Todos los paisanos vieron, / sin que duda les quedara, / que D. JUAN MANUEL era hombre / que en ninguna se turbaba. / Y así todos a una voz; / 'Quién gobierne la gauchada' / diciendo: 'ahora sí tenemos'" ("Biografía de Rosas", 1830, vv. 273-279, en RODRÍGUEZ MOLAS 1957).

perseguidos por la Justicia o por la autoridad en virtud de deserción" se reserva el término de "gauchos netos": el autor se cuida de establecer que esa distinción es puramente lingüística; en efecto, por lo demás, ellos son "enteramente gauchos, sin que el vestir, montar, lenguaje y conducta aventurera desmienta en un ápice la calidad de gauchos".

Sin embargo, esa distinción parece sólo para satisfacción de Rosas mismo: en efecto, en correspondencia a un tal Enrique Lamb, Muñiz no la hace: "gaucho" y "gaucho neto" son equivalentes y sus costumbres, y sobre todo sus vicios, son descritos por lo general sin hacer salvedades (VIGNATI 1937, p. 436-444). Esos vicios ameritan, por otra parte, la persecución que de ellos hace Rosas y que amenaza ya con su extinción: en efecto, su "número ha disminuido considerablemente por la vigilancia del actual gobierno sobre el abigeato y en la policía de campaña" (VIGNATI 1937, p. 434).

Estos dos caracteres, a saber, distinción entre los gauchos asentados y aquellos otros, definidos como delincuentes, por un lado, y represión de estos últimos, por otro, será una constante en los relatos de viajeros correspondientes al período rosista. Ese mismo año de 1845, un viajero francés repite el distingo, sólo que denomina "paisanos" a los gauchos empleados y asentados (B\*\*\* 1876, p. XXIV). El término "gaucho", por lo demás, se asocia directamente tanto con las milicias rosistas (B\*\*\* 1876, p. 127, 148), utilizadas para la represión de delitos, como con los mismos perpetradores de éstos, gauchos aparentemente provenientes de la ciudad, enviados, es de suponer, por el mismo Rosas (B\*\*\* 1876, p. 119-120).

Dos años más tarde, el comerciante inglés William MacCann visita la Argentina. El autor, conforme con el trato dado a sus connacionales por el Restaurador, parece dar sus impresiones bajo influencia de la propaganda rosista. Aquí volvemos a encontrar la distinción ya vista, sólo que ahora sería "la masa del pueblo" la que habría prescindido del término "gaucho", reemplazándolo por "paisano": el primer vocablo, en efecto, no se refiere al "peón o trabajador criollo", sino que "designa un individuo sin domicilio fijo y que lleva una vida nómada" (MACCANN 1986, p. 116). También él nota que "merodeadores y ladrones" han sido casi del todo eliminados por el Restaurador mediante un "sistema" que consiste en aplicar "la pena capital a todos cuantos violan las leyes del país, sin distinción de clases" (MACCANN 1986, p. 122). La política de represión de aquellos "gauchos" no empleados por ningún estanciero, es decir, que permanecían al margen del mercado de trabajo de la época, surte efecto: para 1849, el gaucho ladrón ha desaparecido. Quien queda es un personaje característico por su honorabilidad (STRAIN 1853, p. 234-235).

Como se dijo, la distinción lingüística había sido presumiblemente implementada para satisfacción del propio Rosas. En primer lugar, el distingo de Muñiz vale solamente para la obra dirigida al Restaurador. Por otra parte, muy poco después de caído el líder, un periódico de Buenos Aires se refiere a la palabra "paisano" como un ejemplo de la "terminología rosista" que debía desterrarse (SLATTA 1983, p. 31). Finalmente, después de 1852, la sutil diferenciación entre ambos habitantes de la pampa, es decir, el "paisano" y el



"gaucho", comienza a desvanecerse y sólo aquellos ligados al federalismo o a Rosas mismo la conservan.

En efecto, si ya en 1854 el término "gaucho" sirve a un viajero aparentemente desconectado de toda influencia directa del gobierno para referirse indistintamente a peones y dueños de estancias (BISHOP 1869), pocos años después, un extranjero convocado por la Confederación para hacer una descripción del país reserva el vocablo "paisano" para los peones, aclarando que, ya entonces, son llamados "impropiamente gauchos", ya que esa palabra sólo designa "en la campaña" al "hombre errante, al vagabundo sin lugar y sin familia", "sin otro bien que su ropa y su caballo" (DE MOUSSY 2005b, p. 270, 112). Si antes el "gaucho" era perseguido como ladrón y ajusticiado por el "sistema" de Rosas, ahora el término se utiliza para designar a aquel que es "enrolado por la fuerza en los cuerpos de línea", para distinguirlo del "paisano", que se considera soldado regular (DE MOUSSY 2005b, p. 113). Nuevamente, se trata de una distinción artificial, utilizada a los fines de poder perseguir y reprimir a un sector de los habitantes rurales. De hecho, las definiciones de "paisano" y "gaucho" que da el autor, como las que establecía el "vocabulario" dirigido a Rosas diez años antes, son prácticamente idénticas. Si uno trabaja "mal y de mal grado" y "perezosamente", considerando "un vaso de vino y sobre todo de caña, de vez en cuando una empanada [...] su regalo supremo, siempre que después tenga el placer de escuchar el rasgido [*sic*] de una guitarra..." (DE MOUSSY 2005a, p. 537), el otro "es el cantor de pulpería [...] quien, sentado a la puerta [...] rasca la guitarra cantando con voz monótona [...] agrupando en torno suyo a los desocupados de los alrededores" (DE MOUSSY 2005b, p. 270).

24

La distinción, por lo demás, no tarda en olvidarse y el término que pasará a la historia como el utilizado para designar al habitante masculino de las pampas será el de "gaucho". Ya en 1861 "gaucho auténtico" es aquel que, aunque se desempeña, como el otro, en calidad de peón de estancia, se distingue de él por su "emancipada y altiva dignidad" (HINCHLIFF 1965, p. 156). Para 1893, "gaucho" y "paisano" pueden considerarse sinónimos (SLATTA 1983, p. 33), pero, en 1897, Fray Mocho se cree obligado a utilizar un vocablo diferente para referirse al que antes se habría denominado "gaucho neto": "matrero" (ÁLVAREZ 1960). El gaucho es ahora el peón de estancia por antonomasia.<sup>13</sup> Así, cuando, cinco años después, un autor entone una queja por la extinción del gaucho, notará que "al gaucho de hoy sólo le agrada que le digan 'paisano', que quiere decir simplemente 'hijo del país', porque gaucho significa señor altanero y soberano, y el que se siente sereno y humilde en nuestra pampa" (LEZICA 1901, p. 295-296). Y la inversión de significado entre "gaucho" y "paisano" perdurará en el tiempo: en una obra publicada en 1942, un autor distingue entre el verdadero gaucho, el "más característico y atrayente habitante" de la Argentina y "su sucesor", "un pobre, miserable y

<sup>13</sup> La única excepción que nos es conocida es la de L. V. Mansilla, que todavía en 1870 distingue entre el "paisano gaucho" y el "gaucho neto" (1993, 2, p. 486). Sin embargo, quizás podamos atribuir esa persistencia al rol de "alta política" que le estaba encomendado entonces o, más probablemente, a resabios de su pasado rosista (y a su parentesco con el Restaurador).

mal pagado peón”, notando que esa mala copia del gaucho, desprovisto de su dignidad, “es llamado paisano, pero nunca gaucho”<sup>14</sup> (SLATTA 1986, p. 106, traducción nuestra).

Como puede verse, el término “gaucho” recorre un camino sinuoso: de designar simplemente a un habitante de las pampas, cobra un contenido despectivo con el *Facundo* de Sarmiento, al que el federalismo, y especialmente el rosismo, intenta oponerse con la introducción de matices al término o directamente mediante su reemplazo por “paisano”. Este proyecto fracasa: la distinción entre “gauchos” y “paisanos” se olvida rápidamente cuando el influjo del Restaurador desaparece y ambos términos pasan a ser sinónimos. Sin embargo, y en medio del proyecto de reivindicación del habitante tradicional de las pampas, se retoma la discriminación entre “paisanos” y “gauchos”, sólo que ahora es este último el vocablo de honra, aunque los representantes del tipo se consideren escasos o inexistentes.

Puede verse de ese modo que la carga semántica del término sufrió variantes según las diversas tendencias que lo utilizaran. Las élites y los viajeros construyeron la palabra según su comodidad y asignaron a ella diversos contenidos, es decir, un “saber” que, no por ser variable era menos útil para la construcción del prototipo. Los “expertos” creaban su campo de estudio y establecían una clasificación cuyos sujetos cambiaban a medida que ellos precisaban su contenido. Recién hacia finales del siglo XIX podía considerarse el camino recorrido en su totalidad, cuando el gaucho pasa a ser un personaje honorable y representativo del país.

Simultáneamente, como se verá a continuación, esas mismas élites daban por extinto al gaucho y los sujetos que se identificaban con esa “clase de gente” comenzaban una reivindicación de su identidad.

### La extinción del gaucho

Luego de la derrota del rosismo, el gaucho, considerado ahora como un personaje dañino para el futuro del país y que parecía nacer entonces, debía desaparecer. Y, efectivamente, ese plan pareció exitoso; los estudios histórico-fácticos sobre el gaucho lo demuestran:

El pobre gaucho empieza a darse cuenta que los tiempos ya no son los de antes; de todos lados lo empujan, lo echan. Casi no hay ya baldíos o realengos para levantar su rancho primitivo; los gringos y porteños ricos lo ocupan todo [...] unos puesteros vascos [...] guardan la hacienda y ya no se puede carnear a discreción (CONI 1969, p. 312-313).

Estas palabras se entroncan en una tradición extensísima. Los dos motivos en que se basa, el progreso (implícito en la aclaración de que “los tiempos ya no son los de antes”) y el advenimiento de la inmigración, sintetizan otras tantas posiciones complementarias que se tomaron respecto de las causas de la desaparición del gaucho.

<sup>14</sup> En el original: “[...] is called *paisano*, but never *gaucho*”.

Los proyectos imaginados para la Argentina posterior a Rosas analizados por Tulio Halperín Donghi involucraban la desaparición del gaucho como un requisito y no simplemente como un efecto.<sup>15</sup> Si el gaucho es fruto de una clasificación, su desaparición puede decretarse a partir de una intención, sin necesidad de un hecho fáctico: simplemente, se debía eliminar esa "clase de gente" creada mediante esa clasificación por los "expertos", darla por extinta, para que el gaucho, inmediatamente, perdiera su existencia o, al menos, quienes se consideraban a sí mismos tales se concibieran como sobrevivientes, supérstites de un pasado más o menos remoto e irrecuperable. Se intentará emprender, entonces, un examen de la intención misma, de sus fuentes y su desarrollo, hasta el momento en que quienes la acariciaban la consideraron, por fin, cumplida.

La influencia que el relato del viajero inglés Francis Bond Head, quien recorrió las pampas a mediados de la década de 1820 (HEAD 1986), ejerció sobre los intelectuales argentinos, y especialmente sobre Sarmiento, puede difícilmente ser exagerada. Según Prieto,

La Edad Media convive en la Argentina, de acuerdo con Sarmiento, con la Moderna, y, aunque todavía en conflicto, el movimiento lineal del Progreso había jugado ya sus chances por la última. Con el uso de diferentes analogías y con una diferente medición del tiempo en el que el Progreso reclamaría su victoria, Francis Bond Head había asignado al gaucho el recorrido de la misma parábola. El gaucho, decía el viajero, figura tan interesante en tantos sentidos, presta un escaso servicio a la gran causa de la civilización, pero merece permanecer, sin censura, en las ilimitadas llanuras que habita, hasta que la población cree las necesidades de un mundo civilizado y provea los medios de suplirlos (PRIETO 1996, p. 171-172).

## 26

En las consideraciones del inglés así formuladas se encuentran los fundamentos de lo que Sarmiento expondrá en *Facundo*: la civilización, que necesariamente advendría al Plata, debía encargarse también de la remoción del habitante de las pampas. Sin embargo, se agrega en el sanjuanino un matiz nada menor: si para el viajero el gaucho "merece permanecer sin censura", Sarmiento proporciona en su obra los medios para lograr su extinción. No debe esperarse a que la civilización llegue a la Argentina: su arribo debe estimularse mediante la inmigración (AMBROSETTI 1893, p. 114). Y así, aparecen ya en él los dos elementos que se consideran fundamentales para la eliminación del personaje tradicional: inmigración y "progreso". Una vez alcanzados éstos, el gaucho necesariamente debía desaparecer, así como necesariamente la inmigración debía hacer civilizada la tierra que cultivara. Por otra parte, sería imposible considerar a un país "civilizado" mientras el tipo "bárbaro" del gaucho persistiera en las pampas, es decir, mientras la inmigración no lo subyugara y

<sup>15</sup> "Es la conclusión que propone la generación de 1837, que Echeverría ilustra en *El Matadero* y que Sarmiento utiliza en *Facundo* para explicar las crisis de la Argentina posrevolucionaria: el primitivismo político que caracteriza a la confederación rosista revela en ella el fruto de la victoria de la barbarie pastoril sobre la civilización urbana. La eliminación del primitivismo socio-cultural de la campaña requiere la del predominio ganadero [...]. En esa noción se apoya entonces el vasto consenso que propone la colonización agrícola de la campaña como solución no sólo para el atraso de ésta sino para los problemas socio-políticos de la entera nación. Ese consenso no va a ser nunca recusado..." (HALPERÍN DONGHI 1980, p. LXXXIX).

marginara. Se trata, como puede verse, de un razonamiento circular que servirá de apoyo para la proclamación de la extinción del gaucho a los pocos años: dada una de las condiciones, la otra seguiría indefectiblemente, sin importar por cuál se comenzara. La proclama de que el país progresaba podía, entonces, ser demostrada tanto por la llegada de la inmigración como por la desaparición del gaucho: ambas condiciones la presuponían, a la vez que se asumían mutuamente. Del mismo modo, el hecho de que la campaña "progresara" debía ser consecuencia tanto de los efectos de la inmigración como de la extinción del habitante tradicional de las pampas.

Teniendo esto en cuenta, el estudio de los abundantes testimonios de la eliminación del gaucho por la introducción de innovaciones técnicas dice menos sobre la condición concreta del gaucho que sobre las expectativas de las élites: en efecto, la aparición del extranjero, la parcelación de tierras con el paso a un modelo productivo agrícola y el "progreso" de la campaña, sobre todo, son causas de la desaparición del personaje típico, si no en lo efectivo, al menos en lo racionalmente esperable, y eso aun cuando sendas condiciones no eran cumplidas por el todavía "desierto" territorio argentino.<sup>16</sup>

Ambos elementos disolventes de la identidad gauchesca aparecen ya en 1860 en un viajero italiano: quienes desplazan al gaucho son "los genoveses, los españoles y, sobre todo, los habitantes de las Canarias". De todos modos, poca carne podían ya entonces utilizar los pintorescos habitantes de la pampa, y no de vacunos, por "el precio subido de los cueros y la escasez siempre mayor de ganados", ya que "la agricultura [...] va disputando trabajo al pastoreo" (MANTEGAZZA 1916, p. 75). En 1873, un periódico anuncia que el "bastardeo" del tipo gaucho es fruto del "contacto de la civilización que empieza a establecerse en la campaña" (MARTÍN FIERRO 1972, p. 233-234) y, si diez años más tarde es el inmigrante el que fuerza al gaucho a cambiar "el chiripá y el calzoncillo de Santos Vega y de Calibar por la bombacha del oriente, y el chambergo, cuyas alas, quebradas de diferentes maneras, revelaban las tendencias de su carácter, por la roja boina de los vascos" (ZEBALLOS 1883, p. 19), para fines de siglo a los agentes del cambio se debe agregar "el camino de hierro" (CLEMENCEAU 1911, p. 153-154).<sup>17</sup> Esta llegada masiva de extranjeros, sumada a la delimitación de terrenos por el alambrado, priva a la campaña de "incidentes pintorescos", forzando al gaucho a "perder su individualidad", asimilándose a las multitudes de europeos (CHILD 1902, p. 312-313, traducción nuestra), llevándolo a huir hacia el sur, hacia los campos antes ocupados por las tolderías de los indios. Poco hay que hacer, incluso "de ahí los va a desalojar pronto la ola invasora de la inmigración que avanza impertérrita" (QUESADA 1983, p. 134-135) todavía a comienzos de siglo. Esa sustitución del gaucho por el inmigrante corresponde, según Urien y Columbo (1910, p. 570) a "la ley natural que se cumple imponiéndose la fuerza inteligente sobre la fuerza bruta". El último

<sup>16</sup> Al parecer, no lo habían sido ni siquiera mediada la primera década del siglo XX (WIBORG 1905, p. 104-108).

<sup>17</sup> El motivo de la transformación del gaucho por la locomotora aparece en varias poesías de Rafael Obligado, como "La salamanca" y "La luz mala".

reducto que quedaba al habitante de la campaña, el ejército, será rendido por la profesionalización bajo Roca, en 1890 (PRADO 1960, p. 56-57).

Ahora bien, esa apertura a la afluencia del "progreso" y la inmigración tendría, para Sarmiento, un inicio preciso: la caída de Rosas (SARMIENTO 1961, p. 253). Y, en efecto, para 1870, Mansilla asegurará que "la Libertad, el progreso, la inmigración, la larga y lenta palingenesis que venimos atravesando hace dieciocho años lo va haciendo desaparecer [al gaucho]" (MANSILLA 1993, 2, p. 489). Alfredo Ebelot es más preciso al atribuir al influjo de los unitarios la transformación de ese personaje desde hacía 30 años (es decir, nuevamente a partir de 1852), "a su imagen y semejanza. [...] El gaucho se transforma tan rápidamente como el país que vive" (EBELOT 1961, p. 47-48).

Así, las afirmaciones de que el gaucho desaparece comienzan a sucederse en una serie ininterrumpida y con fórmulas siempre similares a lo largo de un período inexplicablemente largo: en 1856, apenas salido el país del período rosista, Miguel Cané escribe su artículo "El gaucho argentino", que recién se publicará ocho años más tarde (CANÉ 1864). Allí asegura que, si "hace diez años que ese elemento de atraso y de desorden revestía aún su corteza salvaje, virginal: el fruto de otras necesidades, de otro orden de cosas, irá poco a poco gastando ese tipo que parecía perpetuarse por desgracia, en las generaciones venideras", en cambio "hoy no aparece ya sino como el pálido destello de una individualidad degenerada y carcomida".

28

En 1872, año, por otro lado, de la publicación de *El gaucho Martín Fierro*, *La Nación* advertía en un artículo titulado sugestivamente "El último gaucho" que la "visión [del gaucho argentino] no es frecuente en las mismas sendas campesinas trilladas en tan enorme extensión por la locomotiva, y parece haberse refugiado fuera del alcance de las causas que han de transformarlo un día en un figurín de modas" (MÍGUEZ; YANGILEVICH 2005, p. 79-80). Tres años después, y en lenguaje poético, se repite el motivo (ZABARÍA 1972, p. 236-237).

Nuevamente, en 1883, un viajero inglés profetiza que "por el crecimiento de la población y la consecuente limitación del territorio, las propensiones [...] del gaucho serán gradualmente reprimidas" (WHITE 1883, p. 73-74, traducción nuestra), lo que parece cumplirse alrededor de una década después.<sup>18</sup> Pero, en 1902, Ernesto Quesada considera que su desaparición no se ha completado todavía (QUESADA 1983, p. 148) y, cuatro años después, un viajero asevera que el gaucho todavía "se va" y vuelve a predecir que "pronto, todos los cráneos se cubrirán del internacional, del universal sombrero de forma alta" (DONNET 1906, p. 190-191, traducción nuestra).

Recién a partir de la primera década del siglo XX comenzamos a notar una tendencia sostenida a dar al gaucho por extinto, en sospechosa simultaneidad con su "redención" definitiva con *El payador*, en cuanto a la carga semántica de la palabra: en efecto, ya en 1907, en un "estudio psicológico de los orígenes argentinos", Lucas Ayarragaray (1925, p. 50) atribuye su desaparición a la extensión de las condiciones

<sup>18</sup> A fines de siglo, Cortés D'Amico asegura que el gaucho "ya no existe, y hasta su nombre se va borrando del vocabulario especial de las campañas" (MÍGUEZ; YANGILEVICH 2005, p. 81).

urbanas al campo. Lugones (1961, p. 106) se pronuncia por un diagnóstico similar en 1913 y, en 1915, en una teatralización del *Martín Fierro*,

[se] propone un truco escénico que entraña la interpretación simbólica de la idea central de la segunda parte del poema, su sentido didáctico. A tiempo que una voz entona la sextina de cierre del poema [...] el telón de fondo, transparentándose, deja ver en perspectiva la silueta lejana de la ciudad que avanza (MARTÍN FIERRO 1972, p. 146).

Así, es posible adelantar, respecto a la extinción del gaucho, lo siguiente: construido como “clase de gente”, el gaucho había asumido, con el *Facundo*, la característica fundamental de ser expresión del atraso del país. Decididas a proclamar el fin de aquél, las élites debían dar por eliminada a esa categoría: proceso simple, que, desde lo concreto, significaba desconocer a los ejemplares del prototipo como pertenecientes a la clase “gaucho” y, desde lo abstracto, proponer que el avance, real o supuesto, del país era la causa de ese desconocimiento. El proceso, sin embargo, no fue lineal: la extinción del personaje tradicional de las pampas aparece consistentemente sólo cuando se decide construirlo (o más bien reconstruirlo) como símbolo de la identidad argentina que se cree puesta en riesgo por una inmigración peligrosamente abundante.

Sin embargo, el plan que contempla el progreso argentino tiene otras aristas, además de la que involucra directamente la desaparición del gaucho: en efecto, ligada a ésta se halla una segunda área de interés que deja entrever la profundidad del proyecto de las élites respecto del futuro de la Argentina. El gaucho debía desaparecer, sí, pero, hacia 1851, Marcos Sastre percibía que no lo haría del todo:

Cuando los tipos poéticos de nuestra vida actual hayan desaparecido por la superposición de nuevas entidades y por la invasión de los hábitos e intereses de la vida civil e industrial, cuando nuestros desiertos y el hombre de nuestros desiertos [...] hayan cedido su lugar a la actividad acompasada material de nuestra grandeza futura, los cuadros y las creaciones del señor Ascasubi serán sin disputa la fuente, los antecedentes homéricos de nuestra futura literatura (ASCASUBI 1872, p. xx).

Así, cuando en 1854 Mitre (1972) canta la modificación de las condiciones imperantes en la pampa, no hace más que intentar obedecer a una expectativa de la intelectualidad argentina. Se trataba de erigir, a su debido tiempo (es decir, cuando, en “un día lejano” no existiera ya en la llanura), al gaucho en motivo de los cantos nacionales: Rafael Obligado (1976, p. 15-16) se interesará por este tema y, de hecho, compondrá con él su *Santos Vega*, completado en 1887. Sin embargo, ese pedido de que, para decirlo con un pensador tardío, el “estro del poeta” diera “presencia constante, comienzo, continuidad y fin de aquello que, para los argentinos será siempre memorable y de donde, si hemos de llegar a ser lo que somos, tenemos que extraer memoria y vida” (ASTRADA 1994, p. 94), se revela como un *locus classicus* más dentro de la prédica sobre la extinción del gaucho: ya veinte años antes Cané había predicho exactamente lo mismo (CANÉ 1864, p. 664) y, en la última década del siglo, se reiterará aún

la misma profecía (SCALABRINI 1894, p. 270-271). Rubén Darío cantaba a la Argentina, todavía en 1910, que “el gaucho tendrá su parte / en los jubileos futuros, / pues sus viejos cantares puros / entrarán en el reino del Arte. / Se sabrá por siempre jamás / que, en la payada de los dos / el vencido fue Satanás / y Vega el payador de Dios” (PRIETO 1988, p. 140, n. 59), versificando el motivo una vez más.

Para comienzos del siglo xx, el gaucho, desaparecido en las pampas, se reconvirtió en motivo poético. Indudablemente, el éxito había coronado el plan de extinción que habían propugnado las élites a lo largo de más de 50 años. El personaje designado por la palabra “gaucho” ya se encontraba considerablemente diferenciado de las personas a las que, en algún momento, se había llamado de esa manera. Todavía entonces se podía aplicar ese término a algunos habitantes rurales, pero no sin aclarar que se trataba solamente de “peones ordinarios encargados de las faenas de la estancia”, que, por si fuera poco, ya no vestían al modo tradicional: tal indumentaria se consideraba tan ridícula como para ser vista sólo en los carnavales (HURET 1952, p. 55-57). Pero aun los que decidieran seguir vistiendo a la vieja usanza no podían esperar, en 1926, ser llamados gauchos, sino, a lo más, ser vistos como ejemplos de “la presencia viva y marginal de los vástagos del gaucho en el medio rural” (GIAUDRONE 2008).<sup>19</sup>

## 30

A su vez, esa eliminación desde el discurso de la “clase de gente” gaucho conllevaba nuevas condiciones de posibilidad para la existencia de los habitantes tradicionales de las pampas. La creación de una clasificación que les había permitido concebirse a sí mismos como gauchos había, probablemente, modificado su visión sobre su propia realidad: si ya no había muchos de ellos en las zonas rurales, eso los transformaba en sobrevivientes. Así, la extinción del gaucho pasaría a implicar, para algunos, no su desaparición concreta, sino simplemente una característica más de la clasificación de la que se sentían parte: se convertirían, entonces, en “auténticos gauchos”, personajes que resistían el paso del tiempo y se apegaban a su esencia tradicional aun a pesar de las condiciones adversas del contexto. De ese modo se habría producido el “efecto bucle” en la clasificación del gaucho: la insistencia de las élites y los viajeros sobre su extinción habría llevado a la asunción de habitantes no propietarios de las pampas de las características atribuidas al personaje tradicional, transformándose ellos mismos, así, en “testimonios vivientes” de ese habitante legendario que se perdía. Esto, inmediatamente, abría para ellos “nuevas oportunidades de acción” (HACKING 1995, p. 239), nuevas formas de ser gauchos que hasta entonces habrían resultado inconcebibles.<sup>20</sup> En efecto, ahora su labor habitual se encontraba abierta a nuevos significados, a ser interpretada de una manera predecible y determinada por sus espectadores. Las tareas de estancia eran ahora, para los testigos, parte del trabajo “gauchesco” y, por ello, atractivas. Así

<sup>19</sup> Sin embargo, comparando la foto de uno de éstos (GIAUDRONE 2008, figura 5) con las imágenes tradicionales del gaucho “real” (por ejemplo, GIAUDRONE 2008, figura 2), resulta muy difícil establecer un criterio de distinción objetivo.

<sup>20</sup> Preferimos considerar de esta manera las supervivencias del gaucho y no al modo de “resistencias” populares contra la “alta cultura”, como lo hacen Eujanian y Cattaruzza (2003).

surge el gaucho como atractivo turístico: la imposibilidad (cierta o imaginada) de ver esos actos de la rutina rural en su "ámbito natural" hace que los viajeros estén dispuestos a pagar por observarlos. De esa forma aparecerán números de tradición en chacras que agasajan a los visitantes con asado con cuero, puchero y champán, en los que, y "para que se guardasen todos los pormenores de una legítima comida popular [...] dos payadores entonaban, alternadamente [...] estrofas populares en homenaje a no sé qué otro payador célebre del cancionero local" (DIAS 1901, p. 306-307), o demostraciones de la habilidad en faenas rurales del personaje en lugares como el *Palermo Cattle Show* (ALCOCK 1907, p. 246). Previamente a ese "efecto bucle" el término "gaucho" no habría apelado a los habitantes no propietarios de las pampas y, de hecho, sus habitantes no propietarios no asumían para describirse a sí mismos ese término; luego de dicho efecto, podemos afirmar con seguridad que un grupo de ellos se sentía identificado con ese nombre y lo reivindicaba orgullosamente como propio.

Esas nuevas formas de ser gaucho darían paso a su popularización como portadores de identidad colectiva en una sociedad que aparecía como heterogénea: el gaucho podría entonces aparecer como personaje circense en espectáculos presentados por una compañía de italianos (SIMOENS DA SILVA 1910, p. 265-268) o como protagonista de películas que podían llegar a proyectarse en la lejana Esmirna (BIOY 1998, p. 222).

## Conclusión

Este trabajo tuvo como objetivo principal el de analizar la construcción que las élites, tal como han sido definidas aquí, hicieron del gaucho durante el período que media entre la publicación del *Facundo* y las conferencias que dieron como resultado *El payador*.

Se partió de la base de que esa construcción consistió en la creación de una "clase de gente", tal como esa construcción ha sido denominada por Ian Hacking. En este caso, habría nacido la clasificación de "gaucho", efectuada por un grupo determinado, las fracciones productoras de cultura en la sociedad argentina y los viajeros extranjeros en estrecha relación con ellas, que tuvieron lazos más o menos directos con las medidas que adoptaría el Estado durante ese período para conseguir uno de los fines que aparecían como primordiales para la constitución de una nación moderna en el "desierto argentino": la extinción de ese personaje típico de las pampas.

La construcción del habitante tradicional de las pampas como un prototipo del "atraso", iniciada por Sarmiento y continuada, aunque no sin oposición, hasta el fin del período rosista, llevó a considerar a ese personaje como un mal del que el país debía deshacerse para lograr su evolución. Así, en la creación de la clasificación del gaucho como una "clase de gente" se encontraba implícita su desaparición como condición de posibilidad del progreso de la Argentina.

Una vez que el rosismo fue desplazado, el fin de las disputas sobre el significado del término "gaucho" y la puesta en marcha de medidas que desembocarían en la modificación de las condiciones productivas de la campaña fueron simultáneos. Sin embargo, la consecuencia esperada de esas medidas en



cuanto al gaucho se dio demasiado inmediatamente, aunque, paradójicamente, también fue postulada de manera sospechosamente idéntica durante más de 50 años. Por más de medio siglo, el gaucho estuvo desapareciendo o su extinción definitiva fue inminente.

Relacionando ambos aspectos analizados, es decir, la imposición sobre el vocablo "gaucho" de un significado despectivo y contrario al avance de la civilización iniciado por el *Facundo* y su posterior reivindicación a comienzos del siglo XX, por un lado, y la persistencia en la prédica de su extinción desde 1851 en términos muy semejantes y su éxito final hacia el mismo cambio de centuria, por otro, es posible suponer que los dos tenían más que ver con una clasificación abstracta de "clase de gente" que con la existencia "real" de los habitantes tradicionales de las pampas. La "redención" del gaucho y su desaparición son sospechosamente simultáneas y la supuesta relación que se establece entre ellas de causa (extinción) y efecto ("redención") puede ser discutida. Podría muy bien ser que la causa fuera la intención de las élites de lograr la reivindicación del personaje y que, para ello, debiera necesariamente seguirse el efecto, es decir, su desaparición definitiva. Así, ambos eventos pueden ser vistos como partes de un mismo proceso de construcción, el que conforma la clasificación del gaucho como una "clase de gente", desligado de la existencia efectiva de ese personaje.

Sin embargo, esa falta de lazos entre la clasificación y los sujetos así clasificados no fue tal. Algunos pobladores de la zona rural se asumieron como miembros de esa "clase de gente" y, partiendo precisamente de su condición de seres excepcionales en cuanto extintos o próximos a desaparecer, comenzaron a actuar en consecuencia, decidiendo adherirse a prácticas que hasta ese momento aparecían como inconcebibles para los habitantes tradicionales de las pampas, abriendo las puertas para su transformación en atractivo turístico del país, lugar que tienen todavía hoy, produciendo de hecho un "efecto bucle", según la denominación de Hacking. Esto no implica, en manera alguna, que los sujetos de dicha clasificación sólo se entendieran como gauchos a partir de fines del período considerado. Pero es sólo a partir de comienzos del siglo xx que esa reacción se ve atestiguada en las fuentes aquí analizadas, las producidas por las élites y los viajeros.

Este trabajo, por lo demás, forma parte de un proyecto más amplio de análisis del modo en que las élites construyeron a ese personaje típico, que se concentra en otros aspectos del mismo período, como el uso por las élites argentinas de la poesía gauchesca como instrumento de construcción del gaucho y el proceso por el que finalmente ese personaje fue "redimido" para poder actuar como portador de identidad que lograra aglutinar a una sociedad cada vez más heterogénea en los comienzos del siglo xx en Argentina.

### Referencias bibliográficas

ALCOCK, F. **Trade and Travel in South America**. Liverpool: George Philip & Son, 1907.

ÁLVAREZ, José C., **Tierra de Matreros**. Buenos Aires: Eudeba, 1960 [1910].

- AMARAL, Samuel. Trabajo y trabajadores en Buenos Aires a fines del siglo XVIII. **Anuario IEHS**, n. 2, p. 33-41, 1987.
- AMBROSETTI, Juan Bautista. **Viaje a la Pampa Central**. Buenos Aires: Biedma, 1893.
- ASCASUBI, Hilario. **Santos Vega o los Mellizos de la Flor**. Paris: Paul Dupont, 1872.
- ASTRADA, Carlos. **El Mito Gaucho**. Buenos Aires: Secretaría de Cultura/Catari, 1994.
- AYARRAGARAY, Lucas. **La Anarquía y el Caudillismo**. Buenos Aires: Lajouane y Cía., 1925.
- B\*\*\*, Armand de. **Mes Voyages avec le Docteur Philips dans les Républiques de La Plata**. Tours: Mame et Fils, 1864.
- BARR MELEJ, Patricio. Cowboys and Constructions: Nationalist Representations of Pastoral Life in Post-Portalian Chile. **Journal of Latin American Studies**, v. 30, n. 1, p. 35-61, 1998.
- BIOY, Adolfo. **Años de Mocedad**. Buenos Aires: Guías de Estudio, 1998 [1963].
- BISHOP, N. H. **The Pampas and the Andes**. Boston: Lee & Shepard, 1869.
- BOSCH, Beatriz. Estudio Preliminar. In: CONI, Emilio. **El Gaucho**. Buenos Aires: Solar/Hachette, 1969.
- CANÉ, Miguel. El Gaucho Argentino. **Revista de Buenos Aires**, v. 2, n. 17, p. 658-664, 1864.
- CHASTEEN, John Charles. **Heroes on Horseback: a life and times of the last gaucho caudillos**. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1995.
- CHEIN, Diego J. Escritores y Estado en el Centenario: apogeo y dispersión de la literatura nativista argentina. **Revista Chilena de Literatura**, n. 77, p. 51-73, 2010.
- CLEMENCEAU, Georges. **Notas de Viaje por la América del Sur**. Traducido por M. Ruiz. Buenos Aires: Cabaut y Cía, 1911.
- CONI, Emilio A. **El Gaucho**. Buenos Aires: Solar/Hachette, 1969.
- DE LA FUENTE, Ariel, **Children of Facundo**. Caudillo and Gaucho Insurgency during the Argentine State-Formation Process (La Rioja, 1853-1870). Durham: Duke University Press, 2000.
- DE MOUSSY, V. Martín, **Descripción Geográfica y Estadística de la Confederación Argentina**. Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia, 2005a [1864]. Tomo I.
- DE MOUSSY, V. Martín, **Descripción Geográfica y Estadística de la Confederación Argentina**. Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia, 2005b [1864]. Tomo II.

- DELANEY, Jeane. Making Sense of Modernity: Changing attitudes toward the immigrant and the gaucho in turn-of-the-century Argentina. **Comparative Studies in Society and History**, v. 38, n. 3, p. 434-459, 1996.
- DIAS, A. **Do Rio a Buenos-Aires. Episódios e Impressões d'uma viagem.** Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1901.
- DONNET, Gaston. **De l'Amazone au Pacifique, par le Pampa et les Andes.** Paris: Delegrave, 1906.
- EBELOT, Alfredo. **La Pampa.** Buenos Aires: Eudeba, 1961 [1889-1890].
- EUJANIAN, Alejandro; CATTARUZZA, Alejandro. Héroes Patricios y gauchos rebeldes. In: \_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. **Políticas de la Historia.** Argentina, 1860-1960. Buenos Aires: Alianza, 2003, p. 217-262.
- GARAVAGLIA, Juan Carlos. ¿Existieron los gauchos? **Anuario IEHS**, n. 2, p. 42-52, 1987.
- \_\_\_\_\_; GELMAN, Jorge. Rural History of the Rio de la Plata: Results of a historiographical renaissance. **Latin American Research Review**, v. 30, n. 3, p. 75-105, 1995.
- GELMAN, Jorge, ¿Gauchos o campesinos? **Anuario IEHS**, p. 53-59, 1987.
- \_\_\_\_\_. El gaucho que supimos conseguir. Determinismo y conflictos en la historia argentina. **Entrepasados**, n. 9, p. 27-37, 1995.
- 34 GIAUDRONE, Carla. El gaucho en el ámbito iconográfico del Centenario uruguayo (1925-1930). **Revista Hispánica Moderna**, v. 61, n. 2, p. 149-165, 2008.
- HACKING, Ian. Kinds of People: Moving Targets. **Proceedings of the British Academy**, n. 151, p. 385-318, 2007.
- \_\_\_\_\_. **Mad Travelers.** Reflections on the Reality of Transient Mental Illnesses. Charlottesville: University of Virginia Press, 1998.
- \_\_\_\_\_. **Rewriting the Soul: Multiple Personalities and the Sciences of Memory.** Princeton: Princeton University Press, 1995.
- \_\_\_\_\_. **The Social Construction of What?** Londres: Harvard University Press, 1999.
- HALPERÍN DONGHI, Tulio. **Proyecto y Construcción de una Nación (Argentina 1846-1880).** Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1980.
- HARTMANN, Michael. **The Sociology of Elites.** New York: Routledge, 2007 [2003].
- HEAD, Francis B. **Las Pampas y los Andes.** Buenos Aires: Hyspamerica, 1986 [1826].
- HINCHCLIFF, Thomas W. **Viaje al Plata en 1861.** Traducido por J. L. Busaniche. Buenos Aires: Solar/Hachette, 1965 [1863].

- HURET, Jules. **La Argentina**. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1952 [1911].
- JONES, Katherine L. Nineteenth Century British Travel Accounts of Argentina. **Ethnohistory**, v. 33, n. 2, p. 195-211, 1986.
- LEZICA, Juan José. Lo que dice un gaucho viejo. **Revista Nacional**, n. 31, 1901.
- LUGONES, Leopoldo. **El Payador**. Buenos Aires: Centurión, 1961.
- MACCANN, William. **Viaje a Caballo por las Provincias Argentinas**. Traducido por J. L. Busaniche. Buenos Aires: Solar/Hachette, 1986.
- MANSILLA, Lucio V. **Una Excursión a los Indios Ranqueles** (Vol. 2). Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1993 [1870].
- MANTEGAZZA, Pablo. **Viajes por el Río de la Plata y el Interior de la Confederación Argentina**. Traducido por J. Heller. Buenos Aires: Coni, 1916.
- MARTÍN FIERRO: un Siglo. Buenos Aires: Xerox, 1972.
- MAYO, Carlos. Sobre peones, vagos y malentretidos: el dilema de la economía rural rioplatense durante la época colonial. **Anuario IEHS**, n. 2, p. 25-32, 1987.
- MÍGUEZ, Eduardo; YANGILEVICH, Melina. **El Mundo de Martín Fierro**. Buenos Aires: Eudeba, 2005.
- MITRE, Bartolomé. A un ombú en medio de la pampa. In: BECCO, Héctor J. **Antología de la Poesía Gauchesca**. Madrid: Aguilar, 1972, p. 1643-1645.
- OBLIGADO, Rafael. Independencia literaria. In: BARCIA, Pedro L. **Prosas**. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras, 1976.
- OLIVEN, Ruben G. À la recherche des origines perdues: le mouvement traditionaliste gaúcho au Brésil. **Études Rurales**, n. 163/164, p. 145-165, 2002.
- \_\_\_\_\_. The Largest Popular Culture Movement in the Western World: Intellectuals and Gaúcho Traditionalism in Brazil. **American Ethnologist**, v. 30, n. 1, p. 128-146, 2000.
- OSZLAK, Oscar. **La Formación del Estado Argentino**. Buenos Aires: Editorial de Belgrano, 1982.
- PRADO, Manuel. **La Guerra al Malón**. Buenos Aires: Eudeba, 1960.
- PRIETO, Adolfo. **El Discurso Criollista en la Formación de la Argentina Moderna**. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.
- \_\_\_\_\_. **Los Viajeros Ingleses y la Emergencia de la Literatura Nacional**. Buenos Aires: Sudamericana, 1996.
- QUESADA, Ernesto. El "Criollismo" en la literatura Argentina. In: RUBIONE, A. V.

- En Torno al "Criollismo"**. Textos y Polémica. Buenos Aires: CEAL, 1983.
- RODRÍGUEZ MOLAS, Ricardo. **Luis Pérez y la Biografía de Rosas escrita en verso en 1830**. Buenos Aires: Clío, 1957.
- SARMIENTO, Domingo F. **Facundo**. Buenos Aires: Eudeba, 1961 [1845].
- SCALABRINI, Angelo. **Sul Rio della Plata**. Como: Ostonelli, 1894.
- SIMOENS DA SILVA, A. C. **Viagem pelo Interior da República Argentina**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1910.
- SLATTA, Richard W. **El Gaucho y el Ocaso de la Frontera**. Buenos Aires: Sudamericana, 1983.
- \_\_\_\_\_. The Demise of the Gaucho and the Rise of Equestrian Sport in Argentina. **Journal of Sport History**, v. 13, n. 2, p. 97-110, 1986.
- STRAIN, I. G. **Sketches of a Journey in Chili and the Argentine Provinces in 1849**. New York: H. H. Moore, 1853.
- URIEN, C. M.; COLUMBO, E. **La República Argentina en 1910**. Buenos Aires: Maucci, 1910.
- VIGNATI, Milcíades A. El Vocabulario rioplatense de Francisco Javier Muñiz. **Separata del Boletín de la Academia Argentina de Letras**, n. 5, p. 393-453, 1937.
- WHITE, E. M. **Cameos from the Silver-Land, or Experiences of a Young Naturalist in the Argentine Republic** (Vol. 2). London: J. Van Voorst, 1883.
- WIBORG, Frank. **A Commercial Traveller in South America**. New York: McClure, Phillips & Co, 1905.
- WILDE, José Antonio. **Buenos Aires desde Setenta Años Atrás**. Buenos Aires: Eudeba, 1960 [1881].
- ZABARÍA, J. M. Martín Fierro. In: MARTÍN FIERRO: un Siglo. Buenos Aires: Xerox, 1972, p. 236-237.
- ZEBALLOS, Estanislao. **Descripción Amena de la República Argentina**. Vol. 2. Buenos Aires: Peuser, 1883.

# Quando a literatura fala à história: a ficção de Barbosa Lessa e a memória pública no Rio Grande do Sul

When Literature Addresses History: the Fiction of Barbosa Lessa and Public Memory in Rio Grande do Sul, Brazil

---

## Jocelito Zalla

jocelito.zalla@ufrgs.br

Professor

Colégio de Aplicação

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Av. Bento Gonçalves, 9500 - Prédio 43815 - Agronomia

91501-970 - Porto Alegre - RS

Brasil

---

## Resumo

O objetivo deste trabalho é analisar as intervenções de Luiz Carlos Barbosa Lessa, escritor, folclorista e militante fundador do *movimento tradicionalista gaúcho*, no debate público rio-grandense pela literatura de imaginação. Para tanto, parte-se de um episódio que agitou a produção letrada local na década de 1950, o chamado “caso Sepé”, em torno do qual foi ponderada a conveniência ou inviabilidade de incorporar a experiência missioneira guarani na narração do passado gaúcho. Busca-se, portanto, não somente averiguar as posições do autor no debate, mas avaliar as possibilidades e escolhas formais de confronto, em especial a escrita literária como contraponto ao discurso histórico. A tomada de posição de Lessa sobre a questão indígena leva a críticas mais amplas ao modelo dominante de memória histórica no estado, orientando seu projeto literário para criações até então pouco comuns, como a figuração de grupos e segmentos tidos como marginais (indígenas, negros, mulheres), além da reafirmação do caráter popular do gaúcho rio-grandense.

37

## Palavras-chave

Ficção; Historiografia sul-rio-grandense; Regionalismo.

## Abstract

The objective of this work is to analyze the interventions of Luiz Carlos Barbosa Lessa (writer, folklorist and activist-founder of the Gaucho Traditionalist Movement) in the public debate of Rio Grande do Sul, using the imagination-literature. We start from the episode that shook the local literate production in the 1950s, the so-called “Sepé polemic”, on the merits or the impracticability of incorporating the experience of the Guarani Misiones in the narratives of the Gaucho past. I seek, therefore, not only to ascertain the positions of the author, but to evaluate the possibilities and formal choices for confrontation, in particular by examining literary writing as a counterpoint to the historical discourse. Lessa’s standing on the Indigenous issue leads to deeper criticisms of the dominant model of historical memory in the state of Rio Grande do Sul, guiding his literary project towards unusual creations, such as the portrayal of groups and segments previously seen as marginal ones (Indigenous groups, Afro-Brazilians, women), and a reaffirmation of the popular character of the Gaucho from Rio Grande do Sul.

## Keywords

Fiction; South Rio Grande Historiography; Regionalism.

---

Recebido em: 26/7/2014

Aprovado em: 15/10/2014

Sabemos que a incorporação da história das Missões Jesuítas ao patrimônio cultural do Rio Grande do Sul foi polêmica, gerando debates acalorados. Boa parte dos intelectuais ligados ao Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul (IHGRS) era, nas décadas de vinte a sessenta, pelo menos, refratária à ideia de que a história das reduções indígenas sob o controle jesuíta e comando do império espanhol pudesse ser agregada à história do Rio Grande luso e brasileiro. De posição contrária, um grupo marginal de eruditos inspirava-se na literatura gauchesca e em material folclórico para ampliar os motivos da historiografia regional. Tal polarização se acirrou em 1955, quando uma comissão do Instituto, composta por Afonso Guerreiro Lima, Othelo Rosa e Moysés Vellinho, deu parecer negativo à criação de monumento em homenagem aos duzentos anos da morte do líder guarani Sepé Tiaraju, que se completariam em fevereiro de 1956.

O então folclorista Luiz Carlos Barbosa Lessa entrou na arena de disputa, redigindo significativo artigo sobre o tema. Sua resposta mais contundente, todavia, veio em 1958, com a publicação do livro de contos *O boi das aspas de ouro*, em que traçava um inventário mítico da história sul-rio-grandense. Mais do que isso, parece que a perspectiva literária que passa a ser construída pelo autor, além de motivos e problematizações constantes em sua obra, tem na disputa um ponto fulcral. O objetivo deste trabalho é, portanto, analisar as posições e os meios de expressão empregados por Barbosa Lessa no episódio citado e nas contendas mais profundas de memória pública no Rio Grande do Sul. Quais são as articulações entre seu projeto folclórico e o novo projeto ficcional? Quais são os usos e as funções da literatura de imaginação em batalhas de memória? Enfim, o que Barbosa Lessa podia dizer pela ficção que seria vetado pela escrita da história?

38

### **A memória histórica oficial e um novo escritor**

Há cerca de vinte anos, Ieda Gutfreind (1992) apresentou uma interessante tese sobre a historiografia sul-rio-grandense tradicional: uma divisão entre duas matrizes historiográfico-ideológicas pautaria as posições dos eruditos locais. A primeira, chamada *lusitana*, enalteceria o papel do estado no cenário nacional, sua vocação militar pela defesa da fronteira do país no sul do continente e a predominância do branco luso na composição étnica da população. A segunda, dita *platina*, ainda que reivindicasse a mesma relação de inserção no contexto luso-brasileiro, reconheceria a existência de fluxos econômicos e culturais com os países da bacia do Prata. Os recentes trabalhos de Letícia Borges Nedel<sup>1</sup> sobre o regionalismo gaúcho oferecem uma via alternativa de acesso às lutas de representação no contexto citado, mas, em alguma medida, neste trabalho, conciliável com as reflexões de Gutfreind.<sup>2</sup> Para Nedel, as disputas intelectuais

<sup>1</sup> Ver NEDEL 2000; 2004; 2005.

<sup>2</sup> Antes de se tornar escritor de ficção, Barbosa Lessa atuou em comissões de folclore, participou da fundação do primeiro Centro de Tradições Gaúchas, o "35" CTG, foi tradutor e repórter da *Revista do Globo*. Em todos os círculos profissionais e grupos de que participava, travou relações com historiadores, folcloristas e escritores regionalistas. Antes de iniciar a pesquisa de campo que originaria o *Manual de Danças Tradicionais* (1956), produzido em coautoria com João Carlos Paixão Cortes, foi orientado pelo folclorista Dante de Laytano, seu

não se davam apenas em função da definição do lugar político do Rio Grande na construção do Brasil, mas pela forma como os autores negociavam suas identidades sociais e profissionais por meio desse debate. O problema que Nedel se propõe em seu trabalho não é determinar as contribuições ideológicas dos intelectuais locais, mas pensar sobre os reflexos de seus compromissos nos campos literário e acadêmico da época, estruturados por uma “patrulha do particularismo” que visava à projeção política do estado, mas restringia tais campos a uma escala regional. Entre as divergências e questões em jogo, podem-se citar os assuntos narrados, os heróis celebrados – e sua legitimidade para a rememoração histórica –, os tipos de fonte utilizados e o diálogo com o discurso literário. Nedel mostra que, a partir da década de 1920, dois “registros” de memória pública foram elaborados no debate regionalista local: naquele que também comportava, em historiografia, o que Gutfreind e Lessa qualificaram como adesão ao lusitanismo/lusitanofilia, o foco de atenção estava dirigido à geopolítica, à história das “marchas e contramarchas de Portugal e Espanha sobre o Rio Grande de São Pedro”; no segundo tipo, que poderíamos associar à “matriz platina”, o privilégio era dado à identificação de um sujeito *folk*, “associado ao mundo rural, à condição de rebaixamento social e à intimidade com o meio físico” (Cf. GUTFREIND apud NEDEL 2004, p. 358) – daí a aproximação com a gauchesca argentina e uruguaia.

No final dos anos 1940, uma série de fatores, como a constituição da Comissão Gaúcha de Folclore (CEF), braço da Comissão Nacional de Folclore (CNFL), o advento do movimento tradicionalista gaúcho e a reavaliação geral do discurso regionalista, punham em dia a antiga tensão. Nesse contexto, a questão indígena reaparecia na pauta intelectual,<sup>3</sup> extrapolando o âmbito das publicações oficiais do IHGRS ou as monografias de seus membros, em alterações que movimentavam os jornais locais e, como veremos, reanimariam a produção literária conhecida como “gauchesca”.

Em 1947, o jovem Luiz Carlos Lessa,<sup>4</sup> estudante do Colégio Júlio de Castilhos (o “Julinho”) e colaborador esporádico da *Revista do Globo*, publicou nesse veículo reportagem sobre a vida de um grupo de tropeiros da região sul do estado. Num misto de texto jornalístico e ficção regionalista, o autor relacionava aqueles trabalhadores rurais com o gaudério mítico do século XVIII, o “centauro da pampa”, que inspirara a literatura local precedente. Na reconstrução e atualização discursivas do modelo romântico de camponês sul-

---

professor de História no Colégio Júlio de Castilhos, a ler toda a produção local possível sobre a figura do gaúcho, o que incluía história, folclore e literatura. Portanto, busco tanto em Gutfreind quanto em Nedel possibilidades de construção de perguntas à sua obra que permitam, na análise empreendida, reconstruir os quadros de referência e os diálogos de um autor socializado intelectualmente num contexto erudito geral que se encontrava sob a égide do regionalismo, mas que também era leitor atento da produção historiográfica em particular. Como mostrado por Nedel, a oposição platinismo/lusitanismo é apenas uma dentre outras antíteses acionadas nos esquemas de pensamento dos intelectuais locais (como passadismo/modernismo, regionalista/não regionalista). Como veremos ao longo do artigo, mais do que outras, tal oposição tem grande importância para a produção literária de Lessa, configurando a crítica historiográfica que realiza por meio da ficção.

<sup>3</sup> Como exemplo da atualidade da questão, vale lembrar que Érico Veríssimo, então maior expressão da literatura local, no primeiro tomo da saga *O Tempo e o Vento*, publicado em 1949, conciliava simbolicamente a tradição guarani com a história de ocupação lusitana pelo enlace entre Pedro Missioneiro e Ana Terra.

<sup>4</sup> Nosso autor adotou o sobrenome materno Barbosa em 1953, quando assumiu a coluna “Tradição” do jornal *Diário de Notícias* de Porto Alegre.



-rio-grandense, Lessa deixava clara sua adesão à interpretação que via o gaúcho como desenvolvimento sócio-racial dos povos autóctones: "O pampa, sem obstáculos e sem limites, convidava o gaúcho a um viajar sem fim. E nasceram os andarengos, os carreteiros, os tropeiros – herdeiros natos do sangue nômade dos índios minuanos e charrua" (LESSA 1947, p. 28-29). A filiação indígena é, assim, estendida ao gaúcho gentílico do século XX, ou seja, a todo habitante do Rio Grande do Sul, visto como descendente direto do camponês de antanho. O jovem jornalista revivia em seu texto uma antiga tese histórica e literária que perpassava a parca historiografia local do século XIX, como em Alcides Lima e Alfredo Varela, ou a obra de escritores como Simões Lopes Neto, mas que fora relegada, como dito, a um segundo plano pela historiografia tradicional.

Naquele mesmo ano, nosso personagem ingressou no Departamento de Tradições Gaúchas do Julinho, durante as atividades da primeira Ronda Gaúcha, mais tarde batizada Ronda Crioula, em homenagem ao dia 20 de setembro, data comemorativa da eclosão da Revolução Farroupilha, de 1835. A entidade se tornou o embrião para a fundação, em 1948, do "35" Centro de Tradições Gaúchas, modelo, por sua vez, para as demais sociedades cívicas que passaram a se espalhar pelo Rio Grande. Como é sabido, juntamente com João Carlos D'Ávila Paixão Côrtes, Lessa se tornou um dos principais teóricos do movimento tradicionalista. O jornalista se valeu, então, de sua inserção (ainda incipiente) no meio intelectual para divulgar o novo gauchismo, passando a vincular seu projeto literário em embrião ao projeto coletivo tradicionalista. Internamente, disputou os rumos e as diretrizes do movimento, propulsando o novo processo de invenção de tradições ao encontro do gaúcho pampiano,<sup>5</sup> de extração popular, em detrimento da elite lusa, nobre e militar, louvada pela memória histórica oficial. Dessa forma, ele se constituía em uma "autoridade" política e intelectual do tradicionalismo, elaborando e arbitrando sobre o legítimo e o correto em tradição folclórica. Seus textos, assim como suas composições musicais e coreográficas, devem ser compreendidos como partícipes do esforço de configuração do ideário tradicionalista. No entanto, em sentido inverso, com a repercussão e o peso adquirido pela adesão geral crescente e a simpatia inicial da erudição local,<sup>6</sup> o movimento se tornava, para Lessa, uma instância de consagração e legitimação intelectual, o que lhe permitia atingir públicos mais amplos e disputar as perspectivas do regionalismo então em redefinição.<sup>7</sup>

40

<sup>5</sup> Durante a construção da entidade, havia uma divisão entre dois grupos de perspectivas divergentes: o primeiro buscava uma sociedade de tipo fechado, ao estilo maçom, com um número máximo de 35 membros; o segundo, liderado por Barbosa Lessa e Paixão Côrtes, pretendia um clube gaúcho aberto a todo interessado, independentemente de ter um vínculo direto com o campo. Composto, em grande parte, por oficiais da Brigada Militar, a primeira facção previa ainda um projeto de celebração voltado ao panteão de heróis da historiografia tradicional, oriundo da elite estancieira e militar.

<sup>6</sup> Desde cedo, os tradicionalistas pioneiros buscaram atrair para suas fileiras os intelectuais regionalistas de renome por meio de convites para palestras e pela cessão de cargos honoríficos na estrutura do "35". A estratégia, inicialmente, surtiu efeito. O segundo boletim informativo do Centro, de 1950, por exemplo, foi custeado por Moysés Vellinho e J. P. Coelho de Souza, entre outros. Poucos se integrariam, entretanto, ao quadro social da entidade. Coelho de Souza, então deputado federal, aceitaria o convite para ser "posteiro" no Rio de Janeiro. Apenas Manoelito de Ornellas e Walter Spalding se tornariam membros efetivos da sociedade e participariam, inclusive, dos primeiros congressos tradicionalistas, apresentando teses e coordenando suas principais mesas de discussão.

<sup>7</sup> Segundo Odaci Coradini, nos anos 1940 e 1950, "o regionalismo passou por redefinições e sua versão mais 'heróica' perdeu a legitimidade na cultura erudita, o que não exclui a legitimidade dos temas 'regionais' ou

Seu primeiro livro, publicado em 1953, retornava, de forma indireta, à questão indígena: *História do chimarrão* traçava um panorama da bebida “típica” desde seu cultivo primitivo e ritual pelas populações nativas até a exploração econômica pelos conquistadores europeus. Se o autor já havia afirmado a ligação racial do sul-rio-grandense com o indígena, o chimarrão era o elo cultural com o povo guarani. No momento em que os CTG buscavam reviver nas cidades os costumes de uma figura rural que para muitos estaria extinta ou em vias de extinção, Lessa escrevia o seguinte: “Só o chimarrão permanece como tradição fundamental do gaúcho, elevando-se ao patamar de um símbolo imorredouro e inconfundível”. Um jangadeiro sem sua jangada perde sua caracterização, nos diz o autor, assim como o gaúcho sem o seu cavalo tende a perder sua identidade. Todavia, continua, mesmo “sem o cavalo e sem o galpão, o gaúcho readquire instantaneamente sua tipicidade no momento em que leva aos lábios a bomba do chimarrão” (BARBOSA LESSA 1986, p. 65). O gentílico é novamente unido ao gaudério social e mítico, produto, por sua vez, do encontro entre as culturas autóctones e europeias.

Ambos os textos citados, correspondentes aos períodos pré e pós-movimento tradicionalista, permitem-nos apreender a posição de Barbosa Lessa sobre a filiação racial e cultural (também) indígena do sul-rio-grandense. De certa forma, o debate em torno da figura de Sepé Tiaraju, corregedor guarani de São Miguel das Missões, vinculou a questão indígena, como dito, à possibilidade de admitir a tradição missioneira na história sul-rio-grandense. Em 1955, o IHGRS foi acionado pelo então governador do estado, Ildo Meneghetti, para verificar a validade da proposta do major João Carlos Nobre da Veiga de erigir um monumento em homenagem ao bicentenário da morte de Sepé. A comissão do Instituto, liderada por Moysés Vellinho, deu parecer negativo, o que causou reação de intelectuais como Mansueto Bernardi, ex-diretor da *Revista do Globo*, e o grupo de historiadores folcloristas ligados a Dante de Daytano e à Comissão Estadual de Folclore. Como mostrado por Letícia Nedel, o episódio originou debates e protestos que ganharam as páginas dos jornais durante muito tempo e ecoaram na produção artística tradicionalista e nativista.<sup>8</sup>

41

### O caso Sepé e os intelectuais em confronto

O texto do parecer, publicado no suplemento cultural do jornal *Correio do Povo* em novembro de 1955, opera com uma distinção entre o Sepé mítico e o Sepé histórico: o primeiro é visto com simpatia, considerado, no plano das lendas, “um dos elementos que configuram e enriquecem nosso patrimônio cultural” (LIMA; ROSA; VELLINHO 1980, p. 140); o segundo é o ponto da discórdia, já que a validação do monumento deveria ser dada em termos de

<sup>7</sup> ‘locais’ ou, ainda, algo como o ‘regionalismo social’ por oposição ao ‘regionalismo heróico’. Portanto, mais do que ser regionalista, o que está em questão são os critérios de definição desse regionalismo, cujas alterações podem acentuar determinados critérios de diferenciação, mais ‘naturais’, mais literários, ou mais políticos” (CORADINI 2003, p. 134).

<sup>8</sup> No artigo citado, a autora também analisa uma *payada* (gênero situado entre a música e a poesia), gravada em 1981, de Noel Guarany, “compositor e intérprete que, além de reivindicar a herança missioneira para os habitantes do estado, retrata o herói civilizador gaúcho como tipo humano originário (autóctone) de um território mais antigo que o Brasil, não só contíguo ao Prata, mas integrado a ele” (NEDEL 2004, p. 349).

brasilidade. Em referência a ensaio publicado por Mansueto Bernardi na década de 1920<sup>9</sup> e republicado pelo próprio Vellinho na quinta edição de sua revista *Província de São Pedro*,<sup>10</sup> em 1946, a Comissão proferia: “Quando lemos que Sepé foi ‘o primeiro caudilho rio-grandense’ a nós mesmos perguntamos que noção ele poderia ter do Rio Grande do Sul...” (LIMA; ROSA; VELLINHO 1980, p. 141). Politicamente, a reação ao Tratado de Madri só poderia ter em vista a integridade territorial da Província do Paraguai e, por extensão, a defesa da Coroa espanhola, daí a conclusão negativa: “não só é inaceitável o ‘brasileirismo’ de Sepé, como ainda não é admissível encará-lo como uma expressão do sentimento, das tendências, dos interesses, da alma coletiva, enfim, do povo gaúcho, que se estava formando ao signo da colonização portuguesa” (LIMA; ROSA; VELLINHO 1980, p. 142).

A resposta de Bernardi foi publicada no *Correio do Povo* no ano seguinte, às vésperas da data tida como da morte do líder guarani, 07 de fevereiro. Entre os argumentos desse autor, encontramos o revide historiográfico: a luta indígena não teria sido resposta ao tratado em si, mas à transmigração forçada tanto por espanhóis quanto por portugueses, e mesmo pelos jesuítas, daí a falácia do vínculo do personagem com o império hispânico. Mais interessante para nossa questão é o raciocínio racial de Bernardi:

Sepé Tiaraju é muito mais gaúcho e, por conseguinte, muito mais brasileiro – não no sentido moderno e político do vocábulo, mas no sentido autóctone e racial – do que os próprios membros da Comissão de História, os quais descendem de lusitanos aportados ao Continente de São Pedro, quando muito há 230 anos, ao passo que ele provinha de uma “nação” aqui radicada “desde o tempo do dilúvio” [...] (BERNARDI 1980, p. 41).

42

O contra-ataque do escritor seguia à risca a refutação, por sua incitação, do Padre Luís Gonzaga Jaeger, que, durante a sessão extraordinária de 18 de outubro de 1955, havia aprovado “com restrições” o parecer da Comissão. No encontro seguinte, em 25 de outubro, esse historiador surpreendia os colegas com sua *Defesa do intrépido gaúcho, o Capitão José Tiaraju, o lendário S. Sepé*, em que a redenção do corregedor guarani se dava pelo apego à terra natal, origem espacial do futuro Rio Grande: “Coloquemo-nos uns instantes na realidade do índio missioneiro. É que ele tinha um sentido profundamente pronunciado, se não de Pátria – como parecem negá-lo os confrades da Comissão –, mas um apego insuperável à querência, à gleba que os vira nascer” (JAEGER 1980, p. 150). A imprecisão dos sentimentos de nacionalidade entre os gaúchos do século XVIII, compreendidos como grupo sociorracial, invalida o critério de apreciação empregado pela Comissão de História: “O gaúcho, como tal, não

<sup>9</sup> O texto original, também intitulado *O primeiro caudilho rio-grandense*, foi elaborado como palestra, ministrada em 1926, a convite de Alcides Maya, no Museu Histórico Júlio de Castilhos.

<sup>10</sup> Periódico da Editora Globo voltado aos temas do Sul, dirigido por Moisés Vellinho e que circulou entre os anos de 1945 e 1954. Sobre o programa regionalista da revista, informa Coradini: “Mas fica explícito também que consite numa reação dessa ‘elite cultural’ às novas condições nas relações centro/periferia – em oposição ao ‘centralismo’ ou ‘padronização cultural’ – e, por outro lado, ao antigo regionalismo ‘tradicionalista’ ou ‘saudosista’, ou aos ‘exclusivismos localistas’ em nome dos ‘autênticos valores do passado” (CORADINI 2003, p. 136).

tem nacionalidade determinada. Encontramo-lo nas coxilhas rio-grandenses, no gaúcho uruguaio, argentino e paraguaio” (JAEGER 1980, p. 153).

Durante meses a fio, várias personalidades intelectuais e políticas locais se pronunciaram nas páginas dos jornais, defendendo um ou outro dos pontos de vista. Para resumir o apelo e a complexidade da contenda, apontarei suas inflexões no setor mais caro a Barbosa Lessa, o movimento tradicionalista. No livro em que Bernardi compilou seus textos em favor de Sepé, incluindo o parecer oficial do IHGRS (e os pareceres apócrifos que a ele se seguiram), publicado originalmente em 1957 pela Editora Globo, o escritor noticiava que o “35” CTG, como se poderia esperar, manifestara-se contrariamente à decisão do Instituto em ofício dirigido ao governador, assim iniciado:

Sr, Governandor. O “35 Centro de Tradições Gaúchas do Rio Grande do Sul” sente-se no dever de manifestar a V. Excia. sua desaprovação ao parecer emitido pelo Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul no caso da personalidade histórica do Índio Sepé, em que pese a respeitabilidade daquela nobre instituição (BERNARDI 1980, p. 126).

Contudo, em janeiro de 1956, uma pequena coluna do *Correio do Povo* transcrevia um ofício da entidade, o qual solicitava ao governador a construção de um monumento em honra aos heróis da “guerra de demarcação”, de 1801. Segundo o texto, o Tratado de Madri não teria vigorado de fato na segunda metade do século XVIII, o que teria deixado a população do Continente à mercê de castelhanos e índios missioneiros, que invadiam o território, “saqueando as fazendas, incendiando casas, desacatando famílias”. A situação só teria se resolvido quando um grupo de rio-grandenses e paulistas, pouco mais de 60 homens, fez capitular o governador espanhol das Missões, dominando o território. Dessa forma, o Centro indicava um marco diferente para a fundação simbólica do Rio Grande, referente não ao “gaúcho missioneiro”, mas aos continentinos e paulistas de origem portuguesa, seguindo a recomendação do parecer do IHGRS:

Não poderemos esquecer os Conquistadores das Missões. Praticando o feito memorável, eles não só acrescentaram um vasto e fértil território ao Brasil, como asseguraram a paz com a República Argentina, criando uma fronteira bem caracterizada pela linha d’água do Rio Uruguai (A CONQUISTA 1956, p. 8).<sup>11</sup>

Barbosa Lessa, que, naquele ano, residia na capital paulista,<sup>12</sup> parece não ter gostado da resolução proposta pelos companheiros de militância. Um manuscrito encontrado em seu acervo pessoal<sup>13</sup> expõe a opinião de nosso autor sobre o conflito. Surpreendentemente, ele acabava por criticar ambos os grupos

<sup>11</sup> Assinaram o documento Cyro Dutra Ferreira, então patrão do “35” e um dos tradicionalistas pioneiros do DTG do Julinho, e Plínio de Moura, “Primeiro Sota-Capataz” (secretário) da entidade.

<sup>12</sup> Em 1954, Barbosa Lessa fixou residência em São Paulo para atuar como consultor regionalista da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, que estava filmando uma adaptação de *Ana Terra*, trecho do primeiro tomo da trilogia de Erico Verissimo.

<sup>13</sup> O Acervo Barbosa Lessa está sediado (e aberto à pesquisa desde 2002) no Forte Zeca Neto, prédio da Secretaria de Cultura do Município de Camaquã, na zona Sul do estado.

de intelectuais envolvidos no caso, recorrendo a termos muito semelhantes àqueles utilizados conceitualmente por Gutfreind décadas depois:

Há duas correntes intelectuais, no Rio Grande do Sul, que bipartem os estudos históricos: a dos lusitanófilos e a dos hispanófilos. Nessas circunstâncias, somente pode merecer reconhecimento público, na província, o herói que previamente tenha estudado História Universal e optado claramente por uma das duas filiações (BARBOSA LESSA 1956).

Além disso, se Tiaraju tivesse sido um “nobre cavaleiro das côrtes ibéricas”, nos diz o escritor, Portugal e Espanha lutariam pela primazia em comemorar festivamente a data de sua morte, e ele “seria então herói espanhol, sob a alegação de ter combatido Portugal, ou herói português, sob a alegação de ter combatido Espanha”. Em sua ótica, a recuperação de Sepé seria justa e correta, mas, na contramão da Comissão de História, dever-se-ia justamente à sua força como mito, já que seus feitos teriam sido conduzidos por ideais universais: “Naquele momento, na alma de Tiarajú fervilhavam sentimentos que sobrepassaram às correntes históricas, às escolas literárias e mesmo às convenções de nacionalidades: incentivavam-no os sentimentos mais profundos de amor à família, à gleba e à liberdade”. A crítica às divergências nacionalistas dos cultores oficiais da memória do Rio Grande é explícita: “Valha Sepé Tiarajú – na época porque passa o nosso mundo – como um símbolo de resistência às *patriotadas*. Com esse valor, certamente, o herói não merecerá o acatamento daqueles que tomam o pulso da História com medidas da Política Internacional”. Canonizado pelo povo, entretanto, Sepé Tiaraju teria a reverência de todos os humildes:

44

Por isso mesmo, a data de 7 de fevereiro será comemorada com maior grandeza ainda, pois ao invés de agitar-se no fanfarroneio das avenidas, recolher-se-á ao convívio silencioso e amigo de todos os tiarajús que cada homem traz consigo no âmago de sua alma (BARBOSA LESSA 1956).

Apesar da condenação indiscriminada dos motivos de ambos os grupos que se digladiavam no caso, os alvos principais do artigo eram, obviamente, os intelectuais que negavam a reverência ao herói indígena. Em muitos momentos, como no texto de apresentação do Boletim do “35”, nosso autor não teve pudor em manifestar seu patriotismo, expresso também no lema da entidade: “Em qualquer chão, sempre gaúcho!” (O 35 1950, p. 1). O patriotismo, no entanto, não deveria ser confundido com as “patriotadas” que cegavam os homens de cultura frente a valores tão nobres como aqueles que Sepé simbolizaria. Entretanto, tal postura “universalista” não pode esconder suas simpatias pela inclusão da memória missionária ao patrimônio do estado.

### **Das contendas de memória à literatura de imaginação**

O projeto intelectual de Barbosa Lessa, até então dominado pelo jornalismo e pelo folclore, dialogava com a tradição literária regionalista e com os projetos contemporâneos de literatura e de identidade regional, disputando, como dito, a redefinição do próprio regionalismo. Nesse sentido, um elemento formal

deve ser avaliado: a natureza dos gêneros discursivos empregados pelos dois registros de memória pública. Além das questões colocadas por cada posição, como apontado por Nedel, a manifestação do discurso *folk*, desde o começo do século XX, deu-se majoritariamente pelo texto de ficção. Comprometidas com uma perspectiva de “história monumento”, as primeiras pesquisas em História no estado fizeram recair sobre os heróis farroupilhas e os tropeiros de origem lusitana o título de “fundadores do Rio Grande”. Mesmo a aproximação dessa elite portuguesa com o termo “gaúcho”, tornado denominativo de todo o habitante do estado, dava-se de cima para baixo, pela nobilitação do gentílico,<sup>14</sup> estratégia que permitia desviar dessa disciplina “as complicações implícitas ao predomínio do ‘sermo rusticus’ comum ao regionalismo da prosa literária” (NEDEL 2005, p. 68). Se é verdade que a oposição também aparecia na literatura,<sup>15</sup> o privilégio do “gaúcho popular” no conto e no romance regional e o predomínio do herói militar em historiografia estabeleciam uma espécie de divisão discursiva do trabalho de elaboração da memória local.

Se, na segunda metade da década de 1950, o foco do projeto intelectual de Barbosa Lessa passou a ser a literatura, não podemos negligenciar a afinidade histórica do folclore regional com a ficção como possível constrangimento para alguém, nessa altura, reconhecido pela pesquisa de campo e atuação, para além do movimento tradicionalista, como dito, nas Comissões Gaúcha e Paulista de Folclore.<sup>16</sup> Após a redação de um livro híbrido, que passava pelo ensaio histórico, pela crônica e por instruções do tipo “manual” para o correto preparo do chimarrão, nosso autor publicou, em 1958, uma coletânea de contos gauchescos. *O boi das aspas de ouro* é, então, um novo artefato de intervenção nos rumos do tradicionalismo gaúcho, na cena literária, mas também no desenho de um patrimônio cultural etnicamente agregador. Assim, a atualização do mito do gaúcho a cavalo, que servira de modelo à formalização da ritualística tradicionalista, também passava pela ampliação dos grupos sociais nele encarnados. Essa avaliação aparece na crítica de Gilda Bittencourt ao livro de Barbosa Lessa, mas a autora não alcança a inovação representada por suas apostas literárias e pelas ideias políticas nelas contidas:

Embora na obra de Lessa haja uma constatação das mudanças da sociedade campeira (como a chegada do colono, do trem e da lavoura) e o conseqüente empobrecimento do gaúcho, e até mesmo o autor aborde

<sup>14</sup> Em virtude da confusão incontornável entre o gaúcho, de significado originalmente pejorativo, e o sul-rio-grandense, no caso da Revolução de 1835, a solução, como mostra Letícia Borges Nedel, seria, justamente, aproximar o primeiro termo da classe social que sustentara o episódio farroupilha; assim, o sentido nobre da palavra, exclusivo aos habitantes do estado brasileiro, seria “[...] uma decorrência da extração social ‘superior’ das elites locais – ou seja, do papel desempenhado não pela plebe na sustentação do Império, mas pelos representantes legalmente constituídos por um Estado nacional forte e organizado.” (NEDEL 2005, p. 68).

<sup>15</sup> Mesmo na literatura, os críticos de então identificaram duas vertentes, uma platina e outra sul-rio-grandense, que abordavam de diferentes formas a figura do gaúcho, sendo a segunda mais conservadora em termos estéticos e de linguagem. O exemplo clássico da primeira seria a obra de Alcydes Maia, que mesclava vocabulário e estrutura narrativa erudita com temática popular.

<sup>16</sup> A convite de Dante de Laytano, Barbosa Lessa e Paixão Côrtes ingressaram na CEF em 1950. O acesso às discussões do *movimento folclórico brasileiro* possibilitou, além do material necessário (como o gravador de voz), a instrumentalização nas técnicas de pesquisa folclórica que fundamentaram a coleta de elementos, entre 1950 e 1952, para a criação das “danças tradicionais gaúchas”, difundidas pelo já citado *Manual*. Com o estabelecimento em São Paulo, Barbosa Lessa passou a frequentar a Comissão Paulista, pela qual empreendeu estudos no interior daquele estado e mesmo viagens à região Norte do país.

uma questão quase ignorada pela gauchesca tradicional – a escravidão nas fazendas –, os textos, em seu conjunto, reproduzem o mesmo modelo de antes, cultuando idênticos valores e expressando a mesma concepção de uma sociedade “fechada”, com valores próprios, e refratária a tudo o que vier de fora (BITTENCOURT 1999, p. 32).

Atualizado, ampliado e ressignificado, seu modelo, entretanto, já não é o mesmo da literatura precedente. Joana Bosak de Figueiredo chega a conclusões diametralmente opostas às de Gilda Bittencourt. Para ela, ao tomar como foco de seus escritos o gaúcho empobrecido, Barbosa Lessa teria se “afastado drasticamente” dos mitos do “centauro dos pampas” e do “monarca das coxilhas” (FIGUEIREDO 2006, p. 38). Ambas as posições, no entanto, devem ser matizadas. Como Figueiredo mesmo aponta, a literatura de Barbosa Lessa se configura em um meio-termo na tradição regionalista, ou seja, coloca-se entre (e podemos dizer também contra) o ufanismo e o “disforismo”, nos termos da proposição de Cyro Martins, com seu gaúcho a pé,<sup>17</sup> conciliando o elogio do mito à crítica da realidade. O modelo prescrito por Lessa é diferente porque o autor reconstrói o mito a partir de novos elementos e responde a outro contexto, mas ainda se apropria criativamente dos signos do gauchismo romântico. Nesse processo, o projeto literário de Barbosa Lessa se abre para vozes até então esquecidas ou marginalizadas:

46

[...] em sua visada ao Rio Grande do Sul, estão presentes o índio, o negro e a mulher como fundadores dessa pequena pátria, tanto quanto o elemento açoriano, o jesuíta, o espanhol, o tropeiro e todo o tipo de figura masculina privilegiada por uma leitura mais tradicional do que seja a formação social sul-rio-grandense (FIGUEIREDO 2006, p. 38).

Dado que o debate sobre o caso Sepé adentrara o ano de 1957, pelo menos, nas páginas dos jornais locais,<sup>18</sup> o tratamento da questão indígena no novo livro de Barbosa Lessa ainda deve ser compreendido como uma resposta à negação da contribuição missioneira à formação sociorracial e cultural do sul-rio-grandense. O único conto da coletânea que não é apresentado por um narrador personagem, aparentemente identificado com o próprio autor, intitulado *A mboi-guaçu de São Miguel*, é narrado pela voz de uma mulher missioneira descendente dos povos autóctones. A lenda teria sido contada ao autor (que a teria transcrito da mesma forma) pela mestiça guarani Sebastiana Gonçalves de Oliveira, aos 97 anos de idade (BARBOSA LESSA 1958, p. 38). O que há de mais inovador na literatura regionalista de Barbosa Lessa, como apontado por Joana Bosak de Figueiredo, possivelmente seja a atenção dada ao papel da mulher na formação do caráter regional. “mboi-guaçu” é uma história de resistência, além de indígena, feminina. A voz da velha mestiça apresenta a lenda da “cobra grande” que cercara as ruínas

<sup>17</sup> Ver MARTINS 1979. Esta oposição será explorada mais adiante.

<sup>18</sup> Em novembro de 1957, por exemplo, três textos sobre a questão apareceram no suplemento cultural do *Correio do Povo*: no dia 02, Arthur Ferreira Filho defendia a posição da Comissão de História em artigo de opinião; no dia 09, Eurico Rodrigues chamava, em ensaio, a tese de Bernardi de “fraude histórica”; no dia 23 de novembro, Júlio Sérgio de Castro, lamentava em versos a visão oficial de Sepé, segundo o IHGRS: “Se sobreste na História, ainda cabes num poema”.

de São Miguel após a Guerra Guaranítica. Com seus homens mortos nas batalhas, restara às mulheres abrigarem-se, com as crianças, no interior da sala grande da igreja. O mato tomara conta das lavouras e aproximara-se das portas da redução. Com ele, chegou a mboi-guaçu, conhecida outrora apenas pelos relatos daqueles homens que se aventuravam pelo sertão. A cobra grande espantou os tigres e os morcegos que rondavam o lugar, mas, impossibilitada de chegar ao centro da praça devido à barreira aos matagais constituída pelo chão pisado por muita gente, abrigou-se na sala dos sinos, de onde exigia, com seu badalar, a refeição que saciasse sua fome. O barulho ensurdecedor enlouqueceu a primeira mulher que sacrificou seu filho para cessar o martírio. Quando a fome de mboi-guaçu voltava, outra mulher seguia seu exemplo, até que, de tanto se alimentar de carne tenra, a cobra explodiu e deixou as últimas sobreviventes seguirem sua sina em paz. Barbosa Lessa não se furtou de interpretar a lenda. Na apresentação da narrativa, nosso autor relaciona o sacrifício dos filhos à cobra àquele feito para as tropas de guerra:

Se, dentre os leitores, encontrar-se alguém propenso a traçar simbolismos, talvez possa perceber, na história da Mboi-Guaçu, certa correlação com a compreensível angústia que as pobres viúvas guaranis – vítimas da guerra, e desamparadas em sua desdita – por certo sentiam ao entregar seus filhos às forças de recrutamento militar (BARBOSA LESSA 1958, p. 38).

Recolhido/escrito e publicado no calor daquele embate, o conto de Barbosa Lessa indicava pública e claramente sua posição: incluir como parte do repertório de contos “regionais” uma lenda missioneira de matriz indígena significava incorporar à memória oficial aquele pedaço de Rio Grande cuja historicidade fora negada pelos intelectuais do IHGRS. Sendo, ainda, narrada por uma descendente de guaranis e portugueses (uma complacente e significativa concessão dentro da lógica da obra), a história une simbolicamente os dois povos na formação do brasileiro sul-rio-grandense. A relação entre Barbosa Lessa e o grupo de historiadores folcloristas que apoiava Mansueto Bernardi também se dava pela sua opção por uma memória tanto tributária da literatura gauchesca quanto coletora da tradição oral, que, como mostrado por Letícia Nedel,

sugeria uma relativa variação de temas em relação ao repertório clássico da historiografia, sobretudo porque o local ali se fazia representar por um novo sujeito histórico, pelo “guardião” de um passado vivenciado na prática: o “povo”, único elemento capaz de revelar o “substrato psíquico” da província (NEDEL 2005, p. 368).

A preocupação com a definição de “povo” e “popular” e com políticas de espectro variado para o suporte do objeto designado por esses termos esteve, como dito, presente na formulação do projeto individual de Barbosa Lessa e na sua perspectiva de projeto tradicionalista, manifestando-se em 1956 na constatação de que as “gentes humildes” não abandonariam o santo Sepé no bicentenário de seu sacrifício. O foco da tradição deveria ser, pois, esse sujeito histórico identificado ao gaúcho campeiro e “simples” e, portanto, mais uma



vez, oposto ao gaúcho elitista, militarizado e nobilitado pela historiografia. Se este último, entretanto, também aparecerá nos escritos de nosso autor, talvez isso se deva ao seu anseio pela incorporação dos mais variados segmentos da sociedade sul-rio-grandense na atualização do mito. Ainda que o campo intelectual local estivesse pouco especializado, sendo mesmo comum o trânsito de escritores por diversos gêneros discursivos,<sup>19</sup> naquele momento, em vista do debate em torno da efetividade da herança indígena e missioneira à cultura local, o histórico da literatura de ficção se revelava a Lessa como a melhor possibilidade de expressão textual para tal projeto.

### **A ampliação do “gaúcho” e a reafirmação do popular**

A tomada de posição frente à questão indígena na memória histórica local dificilmente se manteria sem uma crítica mais profunda ao modelo lusitano, militar, latifundiário e masculino de herói celebrado oficialmente. Incorporar o passado missionário e a contribuição indígena à formação do povo gaúcho implicava desenvolver o olhar para outros fatores, étnicos e sociais, há muito tempo discriminados. *O boi das aspas de ouro* também direcionaria a atenção da história (e da literatura) para o longo e velado preconceito contra o negro no Rio Grande do Sul. Em outro conto do livro, intitulado “Cabos Negros”, nosso autor relata a dura vida de escravo nas fazendas de plantação. Junto à crítica da escravidão, encontramos ainda uma tênue recuperação da lavoura como espaço de produção da cultura gauchesca, esta há muito tempo tomada como exclusividade simbólica da grande propriedade pecuária. Na apresentação desse texto, nosso escritor questiona o que considera o grande tabu da literatura regionalista do estado: “não se concebe história que fuja às lides pastoris”; “Conto que, deixando o cenário das estâncias de criação de gado, penetre nas fazendas de agricultura, poderá ser ‘brasileiro’ mas jamais ‘rio-grandense’” (BARBOSA LESSA 1958, p. 45). A argumentação do autor recorre à história da região, já que sua primeira grande força econômica teria sido a proveniente das plantações de trigo dos imigrantes açorianos. Mesmo depois de a peste da “ferrugem” ter dizimado tais lavouras, “gerações inteiras de ‘rio-grandenses pêlo duro’ continuaram estoicamente dedicados ao cultivo da terra”.

Outrossim, o texto incorpora a contribuição negra à formação do sul-rio-grandense. A crítica se volta novamente para a historiografia, que teria transformado como “idéia feita”, “sem que pesquisas mais acuradas tivessem dado veredicto final”, a posição de que a escravidão havia sido inexpressiva no sul do país. Os “causos” de escravidão, mantidos pela tradição popular, não possuiriam, assim, legitimidade para ocupar as páginas da literatura. Barbosa Lessa recorre, então, ao trabalho do historiador Jorge Salis Goulart<sup>20</sup> para mostrar

<sup>19</sup> Como mostrado por Mara Rodrigues (2006) no caso de Moysés Vellinho, a literatura poderia servir, inclusive, como porta de entrada para a crítica histórica.

<sup>20</sup> A obra citada é o livro *A formação do Rio Grande do Sul*, publicado em 1927. Cabe lembrar que este autor é conhecido como um dos construtores do mito da democracia racial no Rio Grande do Sul. O uso que Lessa faz de seu texto é, entretanto, meramente probatório, para indicar a presença negra, negada por grande parte da historiografia tradicional. Como veremos nas próximas linhas, Barbosa Lessa centra sua narrativa justamente no conflito entre escravos e escravistas.

que as zonas de intensa agricultura e os centros de fabricação de charque, como Pelotas e Porto Alegre, pela natureza dessas indústrias, exigiam numerosa escravaria, “a qual vergava ao peso dos mais árduos trabalhos” (BARBOSA LESSA 1958, p. 46). O conto narra a valentia do escravo que domou o selvagem potro “Cabos Negros”, utilizado para castigar os rebeldes: “O negro fujão, reconduzido à estância, era arrojado aos pés de Don Pepe para optar entre a dor e o medo. – O que escolhes, crioulo? A estaca ou Cabos Negros?” (BARBOSA LESSA 1958, p. 48). Todos preferiam o açoite na estaca a enfrentar o perigoso cavalo. Para salvar a vida de Pai Núncio, que fora pego pelo feitor da fazenda ao tentar trazer João Batista de volta da sua fuga e evitar o confronto com o potro, esse último decide matar Cabos Negros. Da luta nasce uma surpreendente amizade, e o escravo ganha a liberdade no lombo do cavalo, longe das terras do Sinhô, “num só corpo, ao feitio dos centauros” (BARBOSA LESSA 1958, p. 67). A imagem é significativa, uma vez que “centauro” é um dos termos utilizados desde o romantismo oitocentista para designar o cavaleiro sulino. Na versão dominante de memória, ele era o militar estancieiro. Logo, a metáfora se tornava quase exclusividade branca.

Em outra frente, Barbosa Lessa daria atenção ao papel da mulher em seu escrutínio literário do Rio Grande. Como vimos, um dos contos tem como narradora e protagonista uma personagem feminina. Seu primeiro romance, *Os Guaxos*,<sup>21</sup> publicado em 1959, escolhido melhor romance do ano pela Academia Brasileira de Letras, desenvolvia a questão.<sup>22</sup> Chama a atenção o fato de que a primeira edição condensada (a 3ª) do livro, publicada em 1984, recebeu o expressivo subtítulo de “o romance do gaúcho a cavalo e da mulher de estância”.<sup>23</sup> Mesmo que Barbosa Lessa construa seus personagens seguindo um modelo *andro-heterocentrado*, em que o binômio masculino/feminino estruturador da lógica narrativa continua reservando ao primeiro polo os privilégios da diferença, encontramos também certa flexibilização dos padrões de feminilidade tradicional. As personagens femininas mais relevantes, Celita, Sia Bela, Zefinha e Ruana, encarnam diferentes papéis que, *grosso modo*, ocupam lugares distintos numa escala valorativa entre dois modelos de ser mulher: a “mulher guaxa”, com sina de china (companheira do gaúcho vago do passado fronteiriço), e a “mulher prendada”, esposa e mãe. O segundo é o ideal, a regra, o desejado; o primeiro é mais do que marginal, é o do ostracismo social. Em ambos os casos limite, a mulher gaúcha é o “elemento passivo – como a terra – a quem não cabe uma palavra de queixume ou gesto de revolta”. É a sina de todas: “Se assim é, foi porque o destino quis” (BARBOSA LESSA 1959, p. 118). No entanto, as constatações acabam por se revelar grandes críticas à condição

<sup>21</sup> A palavra “guaxo” designa o terneiro criado sem o leite materno, ou seja, denomina metaforicamente o “desgarrado”, indivíduo sem raízes e sem paradeiro fixo.

<sup>22</sup> O texto foi bem recebido pela crítica do estado e do centro do país. Em Porto Alegre, por exemplo, Aldo Obino o saudava como “romance enxuto, áspero e de paixão”. Walter Spalding o elegia como o “melhor e maior romance do Rio Grande até hoje aparecido”. No Rio de Janeiro, Antonio Olinto o caracterizava como “romance bem realizado”. Em São Paulo, Sérgio Milliet recomendava sua leitura “sem medo de errar” e afirmava que nosso autor havia conquistado “lugar de honra entre os romancistas nacionais”.

<sup>23</sup> A quinta e última edição, publicada pela Editora Alcance em 2002 por meio de convênio com a COPESUL, carrega apenas o epíteto de “romance do gaúcho a cavalo”.

de subordinação, deixando brechas para outra interpretação: “Mas esta religião fatalista jamais impôs que os humanos se sentissem indefesos e, de antemão, derrotados. Cada um deve tirar e descobrir dentro de si a força que possui”.<sup>24</sup> As mulheres, assim, ao mesmo tempo em que são iguais, são também todas diferentes. Na diferença, elas podem encontrar sua força – no domínio das lidas domésticas, no domínio do amor ou no domínio da vida –, mas é na igualdade que brota a força específica de cada uma delas. Tia Velha, por exemplo, é temida por todos, pois faz mandingas, benzeduras, cura doenças, protege as plantas e, se quiser, cria paixões: “E os homens todos, na estância, sabem que Tia Velha, a velha escrava, um traste, tem mais força que eles próprios. Tem força porque é mulher. Mexe os cordões do Destino. Só as mulheres tem tal força” (BARBOSA LESSA 1958, p. 118).

A valorização de sujeitos históricos pouco lembrados pelas narrativas oficiais tem um último contraponto, não menos importante: a reafirmação do caráter popular do gaúcho histórico. A posição parece óbvia para um folclorista e literato filiado à tradição gauchesca. Contudo, Barbosa Lessa olhava mais para frente do que para trás, se dirigindo a dois campos de produção letrada: fora da literatura, como temos visto, contra o gaúcho elitizado da memória histórica dominante no IHGRS; dentro do gênero gauchesco, contra a declaração de morte do gaúcho a cavalo.

Seguindo a linha de Cyro Martins,<sup>25</sup> Ivan Pedro de Martins denunciou o pauperismo do homem do campo no Rio Grande do Sul em seus livros *Fronteira agreste* (1944) e *Caminhos do sul* (1946). Em 1955, num momento próximo à estreia de Barbosa Lessa na ficção, tal escritor publicou um livro de contos intitulado *Do campo e da cidade*. A seleção de histórias curtas escritas ao longo de 18 anos pretendia dar conta das pobreza rural e urbana, de conflitos entre campo e cidade, entre peão e patrão, pobre e rico. Para Antônio Hohlfeldt:

A contribuição de Ivan Pedro de Martins consiste na abordagem explícita da vida dos homens marginalizados dessa sociedade, a partir dos próprios espaços físicos e geográficos que ocupam, evidenciando que também a localização dos povos não é nem gratuita nem destituída de sentido (HOHLFELDT 1998, p. 19).

No conto intitulado “Tapera”, a degeneração do ambiente se confunde com a pobreza dos personagens principais: “O capim, o mato, as embaúbas esguias, o sapé amarelado, as tiriricas deselegantes, tudo parece morto por excesso de seiva” (MARTINS 2000, p. 27). A lida de tropeiro é o objeto do primeiro texto. A vida descrita é dura, destituída de qualquer encanto, em nada lembrando a figura há alguns anos celebrada por Barbosa Lessa. O personagem que cede o

<sup>24</sup> “Lina Peixoto alimentou em seu ventre o filho que lhe trouxe a redenção. Sia Bela alimentou em seu rancho a filha com que voltou à casa-grande. Ruana alimenta em seu corpo feitiços que os homens temem. E se Zefinha não possui tais feitiços pode porém apelar às artes de Tia Velha” (BARBOSA LESSA 1959, p. 118).

<sup>25</sup> Juntamente com Pedro Wayne e Aureliano de Figueiredo Pinto, segundo Regina Zilberman, tais autores ilustram a perspectiva da produção literária regionalista sul-rio-grandense que marcou as décadas de trinta e quarenta: “Recuperam, pois, os aspectos característicos do regionalismo, porém despem-no de seu ufanismo gauchesco, sepultando a índole festiva em troca da expressão da desigualdade social” (ZILBERMAN 1980, p. 68).

nome ao conto, Mané, de doze anos, é quem questiona a exploração, na crítica da resignação do companheiro de tropeada: "Inhô na cidade é outro homem. Patrão tá longe, ele conta vantagem. Home devia sê home em toda parte. Si Inhô quisesse derrubava o patrão de um soco só... e fica quieto quando o veio passa pito" (MARTINS 2000, p. 17). A faina na estância também passa ao largo das "festas de marcação" relatadas pelo jovem Lessa. Em "Sina", o Maneco se torna peão por necessidade e, talvez, por falta de alternativas: "A infância igual à de todos os filhos de pobres. Botando vacas, trazendo a cavahada do piquete, enchendo mate para o patrão velho, mandalete das moças da casa, até os dezesseis anos o encontraram estreando numa esquila" (MARTINS 2000, p. 44).

Os dois livros de ficção compostos por Lessa no período também discutem, portanto, questões próprias ao gênero gauchesco na literatura, traçando alternativas narrativas, estéticas e políticas à geração regionalista "realista" que dominava a produção local. A denúncia da pobreza e da morte do gaúcho também ganhavam as novas páginas de Barbosa Lessa. O último conto, intitulado "Papai Noel conta um caso", narra a triste história de um peão que, sem trabalho no campo, incorpora-se às filas de desempregados na cidade. Na noite de Natal, o velho senhor aceita se vestir de Papai Noel em troca de um prato de comida e de alguns trocados. Na apresentação do texto, nosso autor relata resumidamente o processo pelo qual o Rio Grande da pecuária se moderniza e se transforma, cedendo espaço à agricultura e gerando o êxodo rural. Com a introdução dos arados pelos colonos alemães e italianos e com os cercamentos das terras, "Fazendas de criação, que antes necessitavam de dezenas de empregados, agora podiam prover às suas necessidades com meia dúzia de peões" (BARBOSA LESSA 1958, p. 167). Disfarçando uma lágrima, o velho peão termina seu relato de vida com uma prece a Papai Noel:

Tu, que todos os anos vens visitar as cidades, por que te esqueceste dos campos?... Será que a luz do progresso fez os teus olhos cegar? Fez os teus olhos não ver que ali atrás das coxilhas hai muita gente que espera um presente de Natal?... Hai muito piá sonhando com um petiço pra montar... Hai muita chinoca linda que não tem água-de-cheiro pra esperar o namorado. Hai muito gaúcho velho que não tem no seu ranchito o pão que traz a alegria, a luz que dá a inteligência. Papai Noel... Por que é que te esqueceste dos campos do meu Rio Grande?... (BARBOSA LESSA 1958, p. 178).

Dessa forma, Barbosa Lessa aliava um canto de luto à crítica social, utilizando o mito do gaúcho pampiano como fonte para a denúncia, mas também, diferentemente dos regionalistas "disfóricos", como modelo para a redenção do Rio Grande: "Escuta, Papai Noel... De outra vez que tu voltares, traz – é o que eu te peço, meu Santo! – traz consigo mil cavalos pra espalhar nos rancherios. Pois já existe, neste pago, gaúchos sem nazarenas... sem esporas... sem querência..." (BARBOSA LESSA 1958, p. 178).

## Conclusões

O projeto ficcional de Barbosa Lessa é tributário de seus projetos de memória e de folclore, mas não no sentido de transposição direta de perspectiva de uma frente de produção a outra. O caso da representação do feminino é exemplar dessa constatação. Se nas danças tradicionais,<sup>26</sup> no aparato visual (vestimentas, adereços, gestual) e na categoria de “prenda”,<sup>27</sup> inventada para comportar a mulher tradicionalista e desviar dela a suspeita que pesava sobre a china do passado gaúcho, destaca-se um modelo patriarcal bastante rígido, na literatura de imaginação, ao contrário, há espaço para ambiguidades, oscilações, para a manifestação de padrões femininos marginais, a valorização da mulher como um todo e uma sutil denúncia da submissão, culturalmente construída. A ficção deve ao folclore na medida em que este apresenta àquela uma matéria bruta para a estetização: motivos, personagens, estratégias narrativas, fórmulas. Mas sua lapidação é sempre criativa, comprometida com o literário e dirigida a frentes de debate mais atuais, com novas oportunidades para a reflexão. O confronto dos textos com os contextos discursivos mais amplos revelaram, assim, uma ambição ficcional de tipo moderno: o literato explica a realidade pela ficção. A representação não é subalterna ao real. A autonomia do literário é mais do que textual, é cognitiva. A ficção objetiva produzir um saber sobre o mundo “sem postular que esse saber tenha uma natureza superior e irreduzível àquela das Ciências Sociais” (ANHEIM; LILTI 2010, p. 255, tradução nossa).<sup>28</sup>

52

O caso Sepé exigiu de Barbosa Lessa a reflexão não somente sobre o passado missionário, mas, principalmente, sobre o estado do debate historiográfico no Rio Grande do Sul. A sua tomada de posição lhe permitiu a organização do projeto ficcional nascente para atender a demandas de memória que o autor considerava reprimidas. Evidentemente, a avaliação exigia o reconhecimento da vida social: a exclusão na memória histórica estava vinculada à condição das massas subalternas e de atores sociais marginalizados. A confiança na ficção como explicação tinha como reverso a aposta em seu poder de mobilização. Para solucionar problemas da estrutura social, era necessário transformar o universo simbólico.

Ao tratar da distinção entre biografia histórica e biografia literária no século XIX, Philippe Levillain chegou à seguinte constatação: “Quando a Literatura recorre à História, esta pode desempenhar o papel de simples suporte, como a parede para o afresco, se se trata de um romance, como a tela para o retrato, se se trata de uma biografia” (LEVILLAIN 2003, p. 154). A obra de Barbosa Lessa demonstra uma mudança radical na função do literário, mesmo que construída

<sup>26</sup> Barbosa Lessa e Paixão Côrtes são os criadores das coreografias que ainda hoje se apresentam nos CTG. As danças tradicionais são composições inspiradas em pesquisa folclórica, como dito. Além do *Manual*, de 1956, foram divulgadas num LP gravado por Inezita Barroso.

<sup>27</sup> O termo não foi historicamente utilizado como denominação da mulher gaúcha. Tratou-se de uma escolha do movimento tradicionalista baseada em dois antecedentes. “Prenda”, no vocabulário rural, significava objeto de valor. Somava-se a isso a existência, no parco repertório folclórico sobre o “gaúcho”, a música *Prenda minha*, registrada por Carlos Von Koseritz, no final do século XIX e reproduzida por Mário de Andrade em seu *Ensaio sobre a música brasileira*, na qual um campeiro se referia à amada como seu bem valioso. O termo denota claramente a posição de objeto da mulher e sua posse pelo homem.

<sup>28</sup> No original: “[...] sans postuler que ce savoir soit d’une nature supérieure et irréductible à celui des sciences sociales”.

na já longa duração da história (e da historiografia literária) pós-romantismo.<sup>29</sup> Quando a literatura fala à história, já não há hierarquia entre suportes e mensagens; a ficção disputa a representação do passado, pois conhece seus usos políticos.

### Referências bibliográficas

- A CONQUISTA das Missões. **Correio do Povo**. 14 jan. 1956, p. 8.
- ANHEIM, Étienne; LILTI, Antoine. Savoirs de la littérature: introduction. **Annalles HSS**, n. 2, p. 253-260, 2010.
- BARBOSA LESSA, Luiz Carlos. **História do chimarrão**. 3ª edição. Sulina: Porto Alegre, 1986 [1953]. 112 p.
- \_\_\_\_\_. **O boi das aspas de ouro**. Porto Alegre: Globo, 1958. 196 p.
- \_\_\_\_\_. **Os guaxos**. São Paulo: Livraria Francisco Alves, 1959. 354 p.
- \_\_\_\_\_. **Segundo centenário de Tiarajú**. Pasta 20.1, fevereiro de 1956. Manuscrito. ACERVO BARBOSA LESSA.
- BERNARDI, Mansueto. **O primeiro caudilho rio-grandense**: fisionomia do herói missioneiro Sepé Tiaraju. Porto Alegre: EST/Sulina, 1980. 172 p.
- BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. **O conto sul-rio-grandense**: tradição e modernidade. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1999. 254 p.
- CASTRO, Julio Sergio de. Canto a Sepé. **Correio do Povo**, 23 nov. 1957, p. 8.
- CORADINI, Odaci Luiz. As missões da "cultura" e da "política": confrontos e reconversões de elites culturais e políticas no Rio Grande do Sul (1920-1960). **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n. 32, p. 125-144, 2003.
- FERREIRA FILHO, Arthur. Caudilho, não. **Correio do Povo**, 02 nov. 1957, p. 13.
- FIGUEIREDO, Joana Bosak de. **A tradução da tradição**: gaúchos, guaxos e sombras: o regionalismo revisitado de Luiz Carlos Barbosa Lessa e de Ricardo Güiraldes. 200 p. Tese (Doutorado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras, Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.
- GAMA, José Basílio da. **O Uruguai**. Porto Alegre: L&PM, 2009 [1769], 144 p.
- GUTFREIND, Ieda. **A historiografia rio-grandense**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1992, 217 p.
- JAEGER, Luiz Gonzaga. Refutação da Comissão de História. In: BERNARDI, Mansueto. **O primeiro caudilho rio-grandense**: fisionomia do herói missioneiro Sepé Tiaraju. Porto Alegre: EST/Sulina, 1980, p. 146-155.

<sup>29</sup> Não se trata aqui de atestar uma singularidade lessiana, mas de apontar para uma reorientação, em relação ao século XIX, nos usos da ficção que sua obra compartilha. Essa interpretação também não é nova, mas diante das discussões recentes em historiografia sobre o potencial cognitivo da literatura de imaginação, este é um ponto que vale a pena lembrar. Para mais exemplos e análises pormenorizadas de teses históricas sustentadas na literatura rio-grandense, ver também RODRIGUES 2006.

- LEVILLAIN, Philippe. Os protagonistas: da biografia. In: RÉMOND, René (org.). **Por uma história política**. 2ª edição. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2002, p. 141-184.
- LESSA, Luiz Carlos. Tropeiros. **Revista do Globo**, Porto Alegre, p. 28-31, 62-63, 10 maio 1947.
- LIMA, Afonso Guerreiro; ROSA, Othelo; VELLINHO, Moysés. Parecer da Comissão de História do Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul Contra Sepé Tiaraju. In: BERNARDI, Mansueto. **O primeiro caudilho rio-grandense: fisionomia do herói missioneiro Sepé Tiaraju**. Porto Alegre: EST/Sulina, 1980, p. 139-142.
- LOPES NETO, João Simões. O lunar de Sepé. In: \_\_\_\_\_. **Lendas do Sul**. São Paulo: Globo, 1996 [1913], p. 101-107.
- MARTINS, Cyro. Visão crítica do regionalismo. In: \_\_\_\_\_. **Sem rumo**. 4ª edição. Porto Alegre: Movimento, 1979.
- MARTINS, Ivan Pedro de. **Do campo e da cidade**. Porto Alegre: Movimento, 2000. 152 p.
- NEDEL, Letícia Borges. **Paisagens da Província: o regionalismo sul-rio-grandense e o Museu Júlio de Castilhos nos anos cinqüenta**. Dissertação (Mestrado em História Social). 335 p. Programa de Pós-Graduação em História Social, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.
- \_\_\_\_\_. Regionalismo, historiografia e memória: Sepé Tiaraju em dois tempos. **Anos 90**, Porto Alegre, v. 11, n. 19/20, p. 347-389, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Um passado novo para uma História em crise: regionalismo e folcloristas no Rio Grande do Sul**. 560 p. Tese (Doutorado em História). Instituto de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Universidade de Brasília, Brasília, 2005.
- O 35. **Boletim Mensal do "35" Centro de Tradições Gaúchas**. Ano I - Setembro de 1950.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. Narrativas cruzadas: história, literatura e mito: Sepé Tiaraju das Missões. In: \_\_\_\_\_ (org.). **Sepé Tiaraju: muito além da lenda**. Porto Alegre: Comunicação Impressa, 2006, p. 31-49.
- RODRIGUES, Eurico. Variações sobre as missões, Tiaraju e Languiru. **Correio do Povo**, 09 nov. 1957, p. 9.
- RODRIGUES, Mara Cristina de Matos. **Da crítica à História: Moysés Vellinho e a trama entre a província e a nação**. 243 p. Tese (Doutorado em História). Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.
- ZILBERMAN, Regina. **A literatura no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980, 168 p.

# Nome próprio e descrição do social: poética da nomeação em Balzac\*

## Proper Name and Social Description: Balzac's Poetics of Naming

---

### Raquel Campos

raquelmcampos@gmail.com  
Pós-doutoranda  
Universidade Federal de Goiás  
Campus Samambaia - Caixa Postal 131  
74001-970 - Goiânia - GO  
Brasil

---

### Resumo

Uma figura sintetiza a dimensão do projeto literário balzaquiano: "fazer concorrência ao registro civil". Ela expressa a medida da inédita ambição realista de que Balzac dotou o gênero do romance, ao conferir-lhe o poder de descrever o social. Ela também indica o lugar central que o nome próprio tomou em *A comédia humana* como história da França no século XIX. O objetivo deste artigo é analisar a poética da nomeação em Balzac, examinando as funções do nome próprio em sua obra e o modo como ele nomeou suas personagens. Minha hipótese é a de que o romancista constitui um capítulo fundamental da história da onomástica literária: com ele, o nome próprio tornou-se uma questão capital do romance e a motivação impôs-se como um verdadeiro *topos* literário.

### Palavras-chave

Realismo; Século XIX; Onomástica.

55

### Abstract

An expression summarizes the dimension of Balzac's literary project: "to compete with the civil registry." On the one hand, it provides a measure of the unprecedented realistic ambition with which Balzac has marked the genre of the novel, by giving it the power to describe the society. On the other, it also indicates the central place attributed to the proper name in *The Human Comedy* as a history of France in the 19<sup>th</sup> century. The purpose of this article is to analyze the poetics of naming in Balzac, examining the functions of the proper name in his work and the way he named his characters. My hypothesis is that the novelist has become a key chapter in the history of literary onomastics: with him, the proper name has become a fundamental issue in the novel, while its motivation has imposed itself as a true literary *topos*.

### Keywords

Realism; 19<sup>th</sup> century; Onomastic.

---

Recebido em: 3/8/2014

Aprovado em: 11/9/2014

---

\* Esta pesquisa contou com o financiamento da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).



Em seu esforço para estabelecer uma análise estrutural da narrativa, a teoria literária tomou como um de seus alvos a compreensão da personagem. Condenando a confusão entre as noções de “pessoa” e “personagem”, ela postulou a necessidade de se compreender esse último tendo como único universo de análise a narrativa em que está inserido e de analisá-lo do ponto de vista das ações de que é o sujeito. No que concerne ao problema do significante da personagem, mais especificamente de seu nome próprio, chamou-se a atenção para a possibilidade de ele ser motivado, enfatizando-se sua diferença em relação ao nome próprio em geral (HAMON 1977; RIGOLOT 1977).

Como signo linguístico, o nome próprio singulariza-se por ser desprovido de sentido, portanto, de relação de significação (estabelecida entre significante e significado), a ele sendo reservada a relação de denotação (estabelecida entre a palavra e o objeto). Sua função é a identificação pura: distinguir e individualizar uma pessoa ou coisa. Mas em literatura, destacou a teoria literária, o nome próprio pode ser dotado de significado, isto é, ser *motivado*. Nesse sentido, ele entrará em relação com a personagem designada, de maneira harmônica ou antifrástica (RIGOLOT 1977, p. 11-12).

Tal modo de abordar a onomástica literária, se tem o mérito de superar análises puramente referenciais, que se restringiam a buscar no *fora-do-texto* as fontes biográficas ou geo-históricas dos antropônimos literários, por outro lado, conduz frequentemente a desconsiderar a historicidade das práticas de nomeação das personagens. Com efeito, ao contrário do que as análises baseadas na teoria literária tendem a sugerir – e, em todo caso, aquilo que elas esquecem –, os autores nem sempre nomearam suas personagens da maneira como o fazem atualmente. Eles nem sempre entenderam, como passaram a conceber a partir do século XIX, que o “nome próprio é uma coisa capital” em um romance, segundo a célebre frase de Gustave Flaubert; nem sempre praticaram a nomeação motivada, atribuindo um significado aos nomes de suas personagens, relacionado com os caracteres que lhes deram ou o destino que lhes reservaram; nem sempre se utilizaram dos nomes correntes para batizar os filhos de sua imaginação; e até nem sempre os batizaram; e nem sempre puderam batizá-los livremente.

Do mesmo modo, o privilégio conferido à análise dos nomes dos personagens em uma obra específica favorece o obscurecimento das relações entre a onomástica literária e a poética do romance. Em sua permanente luta com seu próprio estatuto, não foi apenas o próprio gênero que se modificou, mas também a nomeação das personagens. Assim, no romance setecentista, a ambição de verossimilhança não apenas conduziu à emergência do romance-memória e do romance epistolar, nesse movimento paradoxal em que o privado, ao ser exibido, tornou-se garantia de verdade do relato (GOULEMOT 1991): tal ambição gerou igualmente um fenômeno de recusa generalizada da nomeação, que levou, por um lado, à designação das personagens por meios de iniciais ou de asteriscos e, por outro, à consolidação de nomes realistas, isto é,

retirados da onomástica corrente ou inventados segundo sua lógica.<sup>1</sup> No século XIX, com a emergência do romance realista e a correlativa atribuição ao gênero do poder de descrever o social, a onomástica literária sofreu nova alteração: passou a ter uma extensão inaudita e a ocupar um lugar central, e a motivação se transformou em *topos* literário. Essa tripla modificação é inseparável, por sua vez, de outro nome próprio: Honoré de Balzac.

### Concorrência ao registro civil

Em Balzac, a nomeação das personagens impõe-se, em primeiro lugar, como uma questão de quantidade. Foi sob o signo do número que elas apareceram no "Prefácio" (1842) de *A comédia humana*: "o drama de três ou quatro mil personagens que a sociedade contemporânea apresenta", "as duas ou três mil figuras salientes de uma época". Em 1761, Diderot (1800, p. 220) impressionara-se com a capacidade de criação de Richardson, com as trinta ou quarenta personagens de seu mais famoso romance epistolar, *Clarissa*; menos de um século mais tarde, elas deviam elevar-se – e elevaram-se – a milhares na obra balzaquiana. Essa multiplicação inaudita não era o resultado natural de uma longa e profícua vida dedicada aos mais diversos gêneros literários, mas sim o fruto de um propósito: ela respondia ao desejo de "fazer concorrência ao registro civil" (BALZAC 1842, p. 13). *A comédia humana* pretendeu ser uma história completa da França contemporânea; seu escopo foi o mesmo do registro civil: a totalidade do real.

No tempo de Balzac, como mostrou Judith Lyon-Caen (2006, p. 30), o romance deixava de se consagrar à pintura dos vícios e das virtudes (marca do gênero no século XVIII), para se dotar de um objetivo muito mais ambicioso: retratar a sociedade contemporânea. O realismo não foi uma invenção *a posteriori* da crítica social ou marxista, desejosa de transformar toda e qualquer literatura em instrumento de conhecimento e representação do mundo. Certo, nem toda literatura é realista; contudo, em um momento de sua história, ela o foi, definindo-se como uma forma de saber do "social", pretensão que uma perspectiva histórica de análise deve necessariamente levar em conta. Assim, ao invés de adotar a posição contrária, dominante com o estruturalismo e a teoria literária, segundo a qual toda literatura se define pela intransitividade da linguagem, é preciso considerar que o realismo foi um projeto dos próprios romancistas das décadas de 1830 e 1840 e que eles fizeram do romance não mais um veículo para o retrato das paixões, e sim para a representação dos costumes, dos tipos, do "social" – em seu duplo sentido de "sobre a sociedade" e "sobre as classes populares" (LYON-CAEN 2006, p. 30-31).

A virada em direção ao "social" coincidiu com o triunfo do gênero – tanto do ponto de vista da legitimidade quanto da predominância editorial – e pode ser apreendida em vários planos: nos programas expostos nos prefácios das obras e nas próprias narrativas, mas também, e de modo mais evidente, na designação

<sup>1</sup> Para uma discussão mais pormenorizada da onomástica romanesca no século XVIII, permito-me remeter ao segundo capítulo de minha tese de doutorado, "Os nomes (im)próprios do romance" (CAMPOS 2014, p. 67-122).

mesma do gênero (LYON-CAEN 2006, p. 29-30). Ainda uma vez, as mutações do romance afetaram o seu nome. Assim, se já não se chamava de "história", "memória" ou "carta", ele tampouco se chamou apenas de romance. No segundo quartel do século XIX, "estudos sociais" e "romance social" tornaram-se expressões correntes, utilizadas tanto pelos editores, em seus anúncios, quanto pelos escritores, nos títulos e subtítulos de suas obras, afirmando-se desse modo "um vasto programa de 'romanceação' da sociedade contemporânea". Isso constatou-se no caso de *O judeu errante* (*Le Juif errant*) e *Martin, o enjeitado* (*Martin l'enfant trouvé*), ambos de Eugène Sue, anunciados nos jornais como "romance social", ou com *A pele de onagro* (*La peau de chagrin*), de Balzac, publicado em sua edição de 1838 com o subtítulo "estudos sociais", só para citar alguns exemplos (LYON-CAEN 2006, p. 30). A obra de Balzac é especialmente significativa dessa mudança na ordem da designação: em 1834 – oito anos antes da publicação de *A comédia humana* –, ele reuniu seus romances sob o título "Estudos de costumes no século XIX", invertendo a lógica habitual em que a indicação genérica esclarece o título, para fazer de cada romance parte de um projeto maior, definido em relação a uma extensão temporal, o "século XIX" (LYON-CAEN 2006, p. 31). Do mesmo modo, organizou mais tarde sua obra em "Estudos" e "Cenas", compostos cada um deles por um grande número de romances.

O autor de *Ilusões perdidas* encarnou, melhor do que ninguém, essa ambição de sua época, ao tentar escrever sozinho uma história normalmente tomada como o feito do romance como gênero ou como o produto de vários romances diferentes (LYON-CAEN 2006, p. 31). Naquele momento, era uma pretensão bastante escandalosa para um romancista e, por ela, Balzac tornou-se objeto de insultos e de escárnio. Isso explica seu empenho em justificar e explicar seu projeto – em curso de elaboração – nos vários prefácios das primeiras edições de suas obras (LYON-CAEN 2006, p. 34). Destinados ao desaparecimento, eles foram efetivamente suprimidos quando da edição de *A comédia humana* (1842) e substituídos por um único paratexto inicial.

*A comédia humana* foi o novo nome de um projeto que vinha sendo gestado desde o final dos anos 1820 e que sofreu modificações importantes ao longo da década de 1830 (BALZAC 2000b, p. 82-84). As primeiras tentativas de Balzac no sentido de pensar um conjunto articulado de obras datam de 1824, quando ele estabeleceu o plano de uma *Histoire de France pittoresque*. O jovem escritor planejava então uma série de romances históricos que tomariam por tema um acontecimento emblemático de cada um dos séculos da história nacional (VACHON 2000, p. 17). Walter Scott já emergia como a grande referência de Balzac, que o elogiou por sua capacidade de exibir o espírito de um século, exprimir em apenas uma cena o gênio e a fisionomia de uma época. Com Scott, em palavras do romancista, "a história se torna doméstica" (BALZAC 2000a, p. 63). Assumindo-o como seu modelo, Balzac anunciou seu propósito de fazer da história mais do que um "esqueleto cronológico", num projeto inseparável de sua própria transformação em "historiador". Contada pelo romance, ela se apresentaria em "quadros de gênero", retratando os fatos ignorados dos costumes e usos nacionais (BALZAC 2000a, p. 66). Ao longo da década de

1830, o romancista abandonou a ideia de estudar os séculos passados em prol de um enquadramento contemporâneo de seu projeto literário: seus *Estudos sociais* deveriam contar a história dos costumes no século XIX (BALZAC 2000b, p. 82). Balzac (sob seu próprio nome ou por intermédio de Philarète Chasles e de Félix Davin)<sup>2</sup> elaborou e reelaborou os contornos dessa história nos prefácios de várias obras da década de 1830, usados para apresentá-los, defender-se das críticas e solicitar condescendência com uma obra em curso, cujo sentido só seria plenamente compreensível uma vez que estivesse completa. Em lugar de seguir um encadeamento cronológico, a obra foi apresentada a partir de então como um monumento, um edifício composto por três planos: os “Estudos de costumes”, os “Estudos filosóficos” e os “Estudos analíticos” (BALZAC 1842, p. 28). A “história geral da Sociedade” seria contada nos primeiros, por meio de seis tipos de “cenas”. Elas deveriam permitir o conhecimento da realidade apresentando uma pintura das diferentes épocas da vida humana (“Cenas da vida privada”) e por meio de uma oposição entre Paris e a província (“Cenas da vida provinciana” e “Cenas da vida parisiense”). Além desses quadros da vida social, as “Cenas da vida política” retratariam “as existências excepcionais que resumem os interesses de vários”, enquanto as “Cenas da vida militar” tratariam dessa sociedade em guerras de defesa e de conquista, após as quais viria o entardecer do drama social nas “Cenas da vida rural”. Todas essas cenas constituíam os “cenários” ou as “galerias” em que apareciam as “duas ou três mil figuras salientes de uma época” (BALZAC 1842, p. 27).

Em relação ao projeto balzaquiano, importa perceber, por outro lado, que o registro civil não é apenas o arquivo de todas as existências reais. Ele é aquele no qual a existência passa pela atribuição do nome próprio – donde sua importância para o problema da onomástica romanesca. No uso dessa figura específica, desvenda-se o desejo balzaquiano de chamar a atenção para o poder supremo que ele se arroga: nomear. Para o historiador-romancista, apenas o assentamento real de todos os nomes oferecia um termo de comparação com sua atividade onomatúrgica.

De fato, embora Balzac, segundo sua irmã Laure Surville (1858, p. 181-182), tenha lançado mão de nomes existentes, pois “pretendia que os nomes inventados não conferiam vida aos seres imaginários, ao passo que aqueles que foram realmente usados dotavam-nos de realidade”,<sup>3</sup> o romancista foi principalmente um “fazedor de nomes”.<sup>4</sup> Naquele que foi provavelmente um dos primeiros textos sobre a nomeação em Balzac, Spoelberch de Lovenjoul sugeriu inclusive a existência, na França do século XIX, de uma relação intrínseca entre a invenção de personagens e a de seus antropônimos. Para ele, a utilização de

<sup>2</sup> Escritores e amigos de Balzac, Philarète Chasles e Félix Davin assinaram prefácios para obras balzaquianas. O primeiro escreveu a “Introdução” para a segunda edição de *A pele de onagro*, que saiu em 1831 como parte dos *Romances e contos filosóficos*. Davin foi o autor, notadamente, das introduções para os *Estudos filosóficos* (1834) e para os *Estudos de costumes* (1835). Há indícios fortes de que Balzac tenha intervindo diretamente nesses textos, em especial naqueles assinados por Davin. Ver, a esse respeito, VACHON (2000).

<sup>3</sup> No original: “Il avait une singulière théorie sur les noms; il prétendait que les noms inventés ne donnent pas la vie aux êtres imaginaires, tandis que ceux qui ont réellement été portés les douent de réalité”.

<sup>4</sup> Do título do artigo de Claude Duchet (1999). Devo esta e outras referências sobre o problema do nome próprio em Balzac a Jérôme David, a quem endereço meus agradecimentos.

nomes verdadeiros para batizar seres ficcionais só poderia se explicar por um esgotamento do estoque de nomes inventáveis – ou porque os escritores se mostrassem menos hábeis para inventar nomes, ou porque o número de romances publicados nos últimos anos havia sido excessivo. Fosse como fosse, o fato era para Lovenjoul incontestável, dados os embaraços causados pela necessidade de alterar os nomes das personagens em obras em curso de impressão ou quando de sua reimpressão e até mesmo em peças em cartaz, porque seus portadores verdadeiros teriam se queixado e exigido a substituição. Seriam tantos os problemas causados pela incapacidade de criar “qualificativos imaginários” que um escritor teria aventado a hipótese de suprimir os nomes próprios, designando suas personagens por números (LOVENJOUL 1973, p. 113-115).<sup>5</sup>

Essa seria uma incapacidade desconhecida para Balzac, sugeriu Lovenjoul sem (precisar) dizê-lo; com efeito, o autor de *Eugênia Grandet* engendrou ainda mais nomes do que aqueles que aparecem em *A comédia humana*. Ele tinha o hábito de anotar os que poderia vir a empregar em suas narrativas, e, entre eles, identificaram-se vários nunca utilizados (LOVENJOUL 1973, p. 129). Esses antropônimos balzaquianos não surgiram do nada. Uma de suas principais fontes foi o *Armorial de familles nobles de la France*, no qual o romancista selecionou sobrenomes dessuetos, alterando ligeiramente sua ortografia. Outro procedimento consistia na conversão de nomes de lugares em sobrenomes: Langeais, nome da heroína do segundo episódio de *História dos Treze (Histoire des Treize)*, denominara originalmente um solar da região de Tours; Négrepellise, de Anaïs, de *Ilusões perdidas* era o nome de uma cidade do departamento de Tarn-et-Garonne (LOVENJOUL 1973, p. 121-122); Saint-Herém e Morillon, que figuram na “Advertência” ao *Gars*,<sup>6</sup> designariam uma cruz e um monte na região entre Fontainebleau e Nemours – mas Morillon poderia ter sido aproveitado a partir do sobrenome de um professor de gramática do Colégio Vendôme, o que o enquadraria em outra categoria de nomes e desvela o caráter um tanto conjectural desse tipo de exercício (POMMIER 1953, p. 225). Identificou-se igualmente a manipulação de nomes verdadeiros: do bispo de Pamiers, Henry de Sponde (1568-1643), originaram-se o vidama de Pamiers e o abade de Sponde (LOVENJOUL 1973, p. 124). Balzac não costumava usar os nomes correntes sem introduzir alguma alteração: de Gambaro, o escritor fez Gambará; de Merville, Derville; de Lebas, Lepas; de Dutacq, Dutocq (POMMIER 1953, p. 227).

Muitos outros nomes imaginários e inéditos foram identificados em folhas nas quais Balzac anotara também os títulos das obras às quais os destinava – prática cuja descoberta corrobora o juízo de Lovenjoul (1973, p. 116): “Ninguém, em nosso século, preocupou-se tanto com a questão dos nomes quanto Honoré de Balzac”. De tal preocupação, entretanto, talvez não fosse necessário qualquer outro testemunho senão a própria obra monumental do escritor.

<sup>5</sup> O conde Spoelberch de Lovenjoul (1836-1907) foi um grande colecionador de romances, revistas, jornais, manuscritos, correspondências, etc. ligados à literatura francesa oitocentista. Ele conseguiu reunir a maior parte dos manuscritos e provas corrigidas de Balzac, dispersados quando da morte da viúva, Madame Hanska. Em 1905, doou sua coleção para o *Institut de France*, onde ela se encontra atualmente.

<sup>6</sup> Título de um romance projetado, mas nunca redigido por Balzac, que apenas elaborou seu prefácio, a “Advertência”, na qual *Le Gars* foi atribuído a Victor Morillon. O manuscrito desse texto foi encontrado entre os esboços e fragmentos conservados da *Histoire de France pittoresque* (VACHON 2000, p. 48-49).

Com efeito, o nome próprio encontra-se no centro de *A comédia humana*. Parte fundamental do empreendimento de descrição do social, de construção de uma “sociedade ficcional que ser[ia] como um mundo completo”, o nome das personagens foi reinvestido de importância quando Balzac rompeu com o romance como unidade fechada, ao inventar um procedimento que teria fortuna importante não só na literatura francesa – e ao qual se associaram nomes como Émile Zola<sup>7</sup> ou Marcel Proust –, mas cujas repercussões puderam também ser identificadas em Machado de Assis (PASSOS 2006): o chamado retorno das personagens, experimentado pela primeira vez em *O pai Goriot* (1836). Cada nome próprio libertava-se do quadro de uma narrativa para reaparecer em outros romances, outras “cenas”, reforçando a poética contrastiva que o escritor adotou (DAVID 2010, p. 62). Também esse procedimento foi por ele justificado em termos realistas:

Os personagens de cada história movimentam-se em uma esfera que não tem outra circunscrição senão a da própria sociedade. Quando uma dessas personagens se encontra, como M. de Rastignac no PAI GORIOT (PÈRE GORIOT), suspenso no decurso de sua existência, é que deveis reencontrá-lo em *Perfil de marquesa (Profil de marquise)*, em *A interdição (L'Interdiction)*, em *O alto banco (La haute banque)* e, enfim, em *A pele de onagro*, agindo em sua época segundo a posição que assumiu e participando de todos os acontecimentos dos quais participam, na realidade, os homens dotados de um alto valor. Essa observação aplica-se a quase todas as personagens que figuram nessa longa história da sociedade: as personagens eminentes de uma época não são assim tão numerosas quanto se poderia acreditar, e não haverá menos de mil nesta obra que, em um primeiro esboço, deve ter vinte e cinco volumes – em sua parte mais descritiva, é verdade; sob esse ponto de vista, ela será fiel (BALZAC 1837, p. VI-VII, tradução nossa).<sup>8</sup>

61

Ora, ainda que um nome não designe necessariamente uma só personagem, o retorno das personagens não pode ser outro senão o retorno do nome. As reescritas e discussões suscitadas pelo romance que viria a se chamar *A mulher de trinta anos (La femme de trente ans)* oferecem bem a medida do caso. Em 1834, Balzac reuniu, sob o título *Mesma história (Même histoire)*, a inédita *Sofrimentos desconhecidos (Souffrances inconnues)* e as cinco novelas *Encontro (Rendez-vous)*, *A mulher de trinta anos*, *O dedo do Deus (Le Doigt de Dieu)*, *Dois encontros (Deux rencontres)* e *Expição (Expiation)*, parte das quais já

<sup>7</sup> Cabe observar que, em *Os Rougon-Macquart*, Zola não praticou rigorosamente o retorno balzaquiano das personagens, pois contou a história de uma única família sob o Segundo Império, desdobrada em vinte romances diferentes (LEONARD 1980, p. 85).

<sup>8</sup> No original : “Les personnages de chaque histoire se meuvent dans une sphère qui n’a d’autre circonscription que celle même de la société. Quand un de ces personnages se trouvent como M. de Rastignac dans le PÈRE GORIOT, arrêté au milieu de sa carrière, c’est que vous devez le retrouver dans *Profil de marquise*, dans *L’Interdiction*, dans *La haute banque*, et enfin dans *la Peau de Chagrin*, agissant dans son époque suivant le rang qu’il a pris et touchant à tous les événements auxquels les hommes qui ont une haute valeur participent en réalité. Cette observation s’applique à presque tous les personnages qui figurent dans cette longue histoire de la société: les personnages éminents d’une époque ne sont pas aussi nombreux qu’on peut le croire, et il n’y aura pas moins de mille dans cette oeuvre qui, au premier aperçu, doit avoir vingt-cinq volumes, dans sa partie la plus descriptive il est vrai; sous ce rapport, elle sera fidèle”. *Profil de marquise* foi o novo título dado por Balzac para *Estudo de Mulher [Étude de femme]*, quando de sua segunda edição, nos *Estudos de costumes do século XIX*, em maio de 1835. Em sua quarta edição, ao integrar-se à *Comédia Humana*, o romance recuperou seu título original. Já *La haute banque* era o título original de *A Casa Nucingen [La Maison Nucingen]*, uma das *Cenas da vida parisiense*.

havia sido publicada e republicada em revistas e livros e havia sido revisada e aumentada para aquela edição. Dois anos antes, elas haviam saído na segunda edição de *Cenas da vida privada*, sem título comum, numeradas como “Cenas” 11, 12, 13, 14 e 15 e antecedidas por uma “Nota do editor” assinada por Mame-Delaunay, na qual ele as apresentava como o “esboço de uma vida de mulher [...], uma mesma personagem disfarçada sob cinco nomes diferentes” (MILLER). Além de dar um título comum à obra, adotado para aquela terceira edição de *Cenas da vida privada* (1834), Balzac (1834, p. 7-9) substituiu a “Nota do editor” por um “Prefácio” – os *Estudos de costumes no século XIX* saíam então pela casa Madame Charles-Béchet, o que explica a necessidade de suprimir a nota de Mame-Delaunay. A relação entre nome e personagem permanecia inescapável, já que as heroínas das novelas continuavam tendo nomes diferentes e uma delas era anônima. Balzac não se esquivou do problema, abordando essa questão logo de saída. O decidido conselho de leitura da edição anterior foi trocado por uma interrogação indireta: “Muitas pessoas me perguntaram se a heroína de ENCONTRO, de A MULHER DE TRINTA ANOS, de DEDO DE DEUS, dos DOIS ENCONTROS e de A EXPIAÇÃO não era, sob diversos nomes, a mesma personagem”. Se Balzac reconhecia, assim, a atribuição ao autor da responsabilidade de decidir, ele negou-se a responder, transferindo o encargo ao título: “O autor não pode dar nenhuma resposta a essas questões. Mas talvez meu pensamento seja expresso no título que reúne essas diferentes cenas”. Em seguida, ao suspender o estatuto habitual da personagem, revelou a relação intrínseca entre o nome e o pessoal romanesco:

62

O personagem que atravessa, por assim dizer, esses seis quadros dos quais se compõe MESMA HISTÓRIA não é uma figura; é um pensamento. Quanto mais esse pensamento se reveste de costumes dessemelhantes, melhor expressa ele as intenções do autor. Sua ambição é comunicar à alma a vaga de um devaneio em que possam ser despertadas algumas das mais vivas impressões que as mulheres conservaram, reanimadas as lembranças espalhadas pela vida, para delas fazer surgir alguns ensinamentos (BALZAC 1834, p. 7-9, tradução nossa).<sup>9</sup>

Na “Introdução” que escreveu aos *Estudos de costumes do século XIX* (1835), Félix Davin (1835, p. 22-23) tratou desse singular procedimento de seu prefaciado. Após dar notícia de sua má recepção (ou seria argumento retórico desse prefaciador escrevendo sob as orientações de Balzac?) – “algumas pessoas lamentaram que as cenas [...] não tenham entre si outra ligação senão um pensamento filosófico” –, ele afirmou concordar, ao menos parcialmente, com as restrições feitas. A argumentação de Davin passou por estabelecer a singularidade das “obras de imaginação” face “às obras de espírito”, porquanto aquelas, por mais

<sup>9</sup> No original: “Plusieurs personnes m’ont demandé si l’heroïne du RENDEZ-VOUS, de LA FEMME DE TRENTE ANS, du DOIGT DE DIEU, des DEUX RENCONTRES et de L’EXPIATION, n’était pas, sous divers noms, le même personnage. L’auteur n’a pu faire aucune réponse à ces questions. Mais peut-être sa pensée sera-t-elle exprimée dans le titre qui réunit ces différentes scènes. Le personnage qui traverse pour ainsi dire les six tableaux dont se compose MÊME HISTOIRE n’est pas une figure; c’est une pensée. Plus cette pensée y revêt des costumes dissemblables, mieux elle rend les intentions de l’auteur. Son ambition est de communiquer à l’âme le vague d’une reverie où les femmes puissent réveiller quelques unes des vives impressions qu’elles ont conservées, de ranimer les souvenirs épars dans la vie pour en faire surgir quelques enseignements”.

elevadas que fossem, não poderiam interessar recorrendo simplesmente a “uma sucessão bem lógica de ideias, uma fraternidade bem sentida de princípios”; era preciso falar também ao coração e à imaginação. E só o feitiço de uma personagem seria capaz de seduzir esses últimos; substituí-la a cada capítulo ou obrigar a ler o livro todo para então reconhecer sua heroína era, para ele, uma escolha perigosa. “O autor arrisca-se a ser mal compreendido”, concluiu.

Expressasse Davin ou não dúvidas do próprio romancista, o fato é que, nos anos seguintes, Balzac voltou a revisar aquelas novelas. Na edição Werdet das *Cenas da vida privada* (1837), o título comum e o prefácio foram suprimidos, e o sistema de retorno de personagens foi adotado para as personagens secundárias, o que significou alterar o nome de algumas e eliminar outras, sem contar outras alterações nos textos. Após uma reedição do texto de 1834 na publicação in-18 que Charpentier fez das *Cenas da vida privada* (1839), a opção pela coincidência entre nome e personagem se impôs no momento chave que foi a organização de *A comédia humana* (1842). Julie d’Aiglemont tornou-se a única heroína de todas as narrativas, que, comandadas destarte pelo nome, transformaram-se em capítulos de um novo romance, *A mulher de trinta anos* (MILLER).

Mas a ênfase balzaquiana em seu poder de nomear compreende-se, ainda, para além das duas propriedades da multiplicação e do retorno, que fazem do nome próprio peça fundamental do esforço de descrição exaustiva das “espécies sociais” da França contemporânea e garantia da unidade da obra, de sua existência como sistema – Balzac considerava que a única restrição possível a Walter Scott era o fato de ele não ter buscado “ligar suas composições umas às outras a fim de fazer uma história completa” (BALZAC 1842, p. 10; 14).

63

### Cognomologia

No século XVIII, um discurso sobre os nomes das personagens tomou o paratexto dos romances a fim de contribuir para a verossimilhança de uma narrativa dada como texto não ficcional, cujas personagens estariam vivas ou teriam morrido havia pouco. Ao longo do século, esse discurso refluíu para apenas ficarem os nomes inventados e realistas que não convocavam nenhuma decifração, nenhum leitor mais competente.<sup>10</sup> Com Balzac, os nomes voltaram a ser assunto, mas já então no interior mesmo dos romances. A atenção do narrador balzaquiano voltou-se para eles antes mesmo da adoção do retorno das personagens. Em *A pele de onagro*, Rafael, enfeitiçado pelo nome de Foedera, pôs-se a imaginar a que tipo de mulher ele deveria corresponder:

Como explicar o fascínio de um nome? Foedera me perseguiu como um mau pensamento que procuramos transigir. Uma voz me dizia: você irá à casa de Foedera. Era inútil debater-me com ela e gritar-lhe que mentia, ela esmagava todos os meus argumentos com esse nome: Foedera. Mas esse nome, essa mulher não seriam eles o símbolo de todos os meus desejos e o tema da minha vida? O nome despertava as poesias artificiais do mundo, fazia brilhar as festas da grande Paris e os ouropéis

<sup>10</sup> Para uma discussão do problema do nome próprio no romance setecentista, permito-me remeter ao segundo capítulo de minha tese de doutorado, “Os nomes (im)próprios do romance”. Cf. CAMPOS 2014.



da vaidade; a mulher me aparecia com todos os problemas de paixão que me enlouqueciam. Talvez não fosse nem a mulher nem o nome, mas todos os meus vícios que se levantavam em minha alma para novamente me tentar. A condessa Foedera, rica e sem amante, resistente às seduções parisienses, não seria a encarnação das minhas esperanças, das minhas visões? Eu me inventava uma mulher, desenhava-a em meu pensamento, sonhava com ela. Durante a noite, não dormi, tornei-me seu amante, fabriquei em poucas horas toda uma vida, uma vida de amor; saboreei suas fecundas, brilhantes delícias (BALZAC 1845, p. 84, tradução nossa).<sup>11</sup>

Em outros romances da década de 1830, a questão do nome das personagens apareceu associada a outro nome próprio, um nome de autor: Laurence Sterne. Assim, em *Gobseck*, o narrador assinalou, a respeito da personagem epônima: “Enfim, por uma singularidade que Sterne chamaria uma predestinação, esse homem denominava-se Gobseck” (BALZAC 1842, p. 379, tradução nossa).<sup>12</sup> Em *A procura do absoluto*, Balthazar de Claës disse a sua filha Marguerite, em quem depositava as esperanças de reconstrução da fortuna da família:

– Vá, disse-lhe ele, em seis meses encheremos isso de ouro e de maravilhas. Você será como uma rainha. Bah! Toda a natureza nos pertencerá, nós estaremos acima de tudo... e por você... minha Marguerite. Margarita? repetiu ele, sorrindo, seu nome é uma profecia. Margarita quer dizer uma pérola. Sterne disse-o em algum lugar. Você leu Sterne? Quererá você um Sterne? Ele a divertirá (BALZAC 1845, p. 431, tradução nossa).<sup>13</sup>

## 64

E em *O cura de Tours*, a narração sobre a conversa que se seguiu à entrevista de César Birotteau com o advogado da senhorita Gamard, no salão da Senhora de Listomère, é interrompida por esta observação:

Aqui, o historiador teria o direito de delinear o retrato dessa senhora. Pensou, porém, que mesmo aqueles que ignoram o sistema da *cognomologia* de Sterne não poderiam pronunciar estas três palavras:

<sup>11</sup> No original: “Comment expliquer la fascination d’un nom ? *Foedera* me poursuivit comme une mauvaise pensée avec laquelle on cherche à transiger. Une voix me disait : Tu iras chez Foedora. J’avais beau me débattre avec cette voix et lui crier qu’elle mentait, elle écrasait tous mes raisonnements avec ce nom : Foedora. Mais ce nom, cette femme n’étaient-ils pas le symbole de tous mes désirs et le thème de ma vie ? Le nom réveillait les poésies artificielles du monde, faisait briller les fêtes du haut Paris et les clinquants de la vanité ; la femme m’apparaissait avec tous les problèmes de passion dont je m’étais affolé. Ce n’était peut-être ni la femme ni le nom, mais tous mes vices qui se dressaient debout dans mon âme pour me tenter de nouveau. La comtesse Foedora, riche et sans amante, résistante à des séductions parisiennes, n’était-ce pas l’incarnation de mes espérances, de mes visions ? Je me créai une femme, je la dessinai dans ma pensée, je la rêvai. Pendant la nuit je ne dormis pas, je devins son amante, je fis tenir en peu d’heures une vie entière, une vie d’amour ; j’en savourai les fécondes, les brûlantes délices”. Essa edição baseia-se na chamada “edição Furne”, que vem a ser a original de *A Comédia Humana*, publicada entre 1842 e 1855. Nela, *A pele de onagro* ocupa o volume 14, o primeiro dos “Estudos filosóficos”, publicado em 1845. O trecho em questão possui poucas diferenças em relação àquele da primeira versão do romance, publicado em 1831 com o subtítulo “Romance filosófico” (TOURNIER).

<sup>12</sup> No original: “Enfin, par une singularité que Sterne appellerait une prédestination, cet homme se nommait Gobseck”. Entre 1830, data de sua aparição nas *Cenas da vida privada*, e 1842, quando foi publicado no segundo volume de *A comédia humana*, o texto sofreu algumas alterações; a referência a Sterne, por sua vez, já aparecia na edição original, cujo título era *Les dangers de l’inconduite* (MALEUVRE).

<sup>13</sup> No original: “- Va, lui dit-il, dans six mois, nous remplirons ça d’or et de merveilles. Tu seras comme une reine. Bah ! la nature entière nous appartiendra, nous serons au-dessus de tout... et par toi... ma Marguerite. Margarita ? reprit-il en souriant, ton nom est une prophétie. Margarita veut dire une perle. Sterne a dit cela quelque part. As-tu lu Sterne ? veux-tu un Sterne ? ça t’amusera”. O romance foi originalmente publicado em setembro de 1834, no terceiro volume dos *Estudos de costumes no século XIX*, como uma das “Cenas da vida privada”. Balzac efetuou poucas intervenções no texto até sua publicação no quadro de *A comédia humana* – o diálogo de Claës com sua filha Marguerite permaneceu intacto (FRAPPIER-MAZUR).

SENHORA DE LISTOMÈRE sem retratá-la nobre, digna, temperando os rigores da devoção pela antiga elegância dos costumes monárquicos e clássicos, por maneiras cortesias; boa, mas um pouco áspera; levemente fanhosa; permitindo-se a leitura da *Nova Heloísa*, o teatro e preocupando-se ainda com o penteado (BALZAC 1990a, p. 530).<sup>14</sup>

A referência se manteve na década de 1840, quando Balzac escreveu *Úrsula Mirouët*, uma das cenas da vida provinciana. Ali, após traçar longamente o retrato físico do chefe da posta de Nemours, o narrador voltou-se para seu caráter:

Filho da Revolução e espectador do Império, Minoret-Levrault nunca se imiscuíra na política. Quanto às suas opiniões religiosas, nunca pusera os pés na igreja, a não ser para casar-se. Seus princípios na vida privada estavam fixados no Código Civil: tudo o que a lei não proibía ou não podia atingir, ele julgava realizável. Nunca havia lido mais que o jornal do departamento de Seine-et-Oise ou algumas instruções relativas à sua profissão. Passava por um agricultor hábil, mas sua ciência era puramente prática. Assim, em Minoret-Levrault, o moral não desmentia o físico. Falava raramente; e, antes de dizer qualquer coisa, tomava sempre uma pitada de rapé para ter tempo de procurar, não ideias, mas palavras. Conversador, vós o acharíeis imperfeito. Considerando que aquela espécie de elefante sem tromba e sem inteligência chamava-se *Minoret-Levrault*, não se devia reconhecer, como Sterne, o oculto poder dos nomes, que ora ridicularizam e ora predizem os caracteres? (BALZAC 1990b, p. 21-22).<sup>15</sup>

Por meio da menção a Sterne, Balzac pretendia remeter ao décimo nono capítulo do primeiro livro de *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy* (1759). Nele, o narrador em primeira pessoa expõe uma das ideias “fora do comum” de seu pai. Essa dizia respeito à escolha e imposição de nomes de batismo: “Sua opinião [...] era de que há uma espécie de influência mágica que os nomes bons ou maus, conforme os chamava, irresistivelmente imprimem em nosso caráter e em nossa conduta”. Segundo Walter Shandy, nomes como Trismegisto e Arquimedes, César e Pompeu inspirariam seus portadores a buscar e a alcançar a grandeza, ao passo que Nily, Sinkin e Nicodemos conduziriam ao abatimento da vontade e ao fracasso. Batizar uma criança de Judas seria condená-la a ser “um miserável e um biltre”, a despeito de todos os bons exemplos que os pais pudessem oferecer-lhe. Haveria igualmente nomes neutros, como Jack, Dick e Tom, cujos poderes negativos ou positivos teriam sido destruídos pelo fato de terem existido “pelo menos tantos patifes e tolos quanto homens dignos e sábios, desde o começo do mundo, que os havia indiferentemente ostentado”. Na opinião de Walter, o mais maligno de todos os nomes não era outro senão Tristram, com o qual seu segundo filho fora batizado, para seu maior e contínuo tormento (STERNE 1998, p. 84-88).

<sup>14</sup> Originalmente intitulada *Les Célibataires*, a narrativa foi publicada em 1832 no terceiro tomo das *Cenas da vida privada* e já contava com o trecho citado. No ano seguinte, foi reclassificada como uma das *Cenas da vida provinciana*. Somente quando integrada em *A comédia humana*, onde apareceu em 1843, é que ela recebeu seu título definitivo (MOZET).

<sup>15</sup> Depois de sair em *Le Messager* em 1841, *Úrsula Miroüet* foi publicada em livro em maio de 1842, com inúmeras modificações. No ano seguinte, sua edição no quinto volume de *A comédia humana* fez-se sem importantes alterações no texto (MAHIEU).

Em Sterne, a tese do poder mágico do nome sobre o caráter dos indivíduos apareceu como mais um entre os vários disparates sustentados pelo pai de Tristram. Logo no início do capítulo, o narrador chega a prever as várias reações, todas igualmente negativas, dos diferentes leitores à exposição que faria a seguir (STERNE 1998, p. 84). Seja por retirar seu enquadramento negativo, seja por designá-la pelo neologismo de “cognomologia”, Balzac estava na verdade utilizando-se da referência ao romancista inglês para elaborar sua própria teoria dos nomes.<sup>16</sup> Com efeito, suas diversas formulações nos trechos supracitados conduzem à afirmação de uma necessária correspondência entre o nome e a personagem. Longe de serem signos arbitrários reduzidos à função de individualização, os nomes próprios em Balzac são “falantes”, eles exprimem algo a respeito dos seres que nomeiam.

Como mostram os trechos citados, a correspondência incidia, seja sobre o ser físico, seja sobre o ser moral da personagem, seja sobre ambos. Fundamentalmente, contudo – e daí a referência preferencial a Sterne –, o nome próprio balzaquiano predestina. A história de uma personagem será a história do destino previsto pelo nome – princípio cuja enunciação se encontra na mais longa reflexão de um narrador balzaquiano a esse respeito:

66

Nunca vi ninguém, mesmo incluindo os homens notáveis da época, cujo aspecto fosse mais impressionante do que o daquele homem. O estudo de sua fisionomia despertava uma vaga sensação de piedade, e acabava por provocar uma melancolia quase dolorosa. Existia certa harmonia entre a pessoa e o nome. Aquele Z. que precedia Marcas, que se via no endereço de suas cartas, e que ele nunca esquecia na sua assinatura, essa última letra do alfabeto, oferecia ao espírito um não sei quê de fatal.

MARCAS! Repitam esse nome composto de duas sílabas, e digam se não acham nele uma sinistra ressonância? Não lhes parece que o homem que o porta deva ser martirizado? Conquanto estranho e selvagem, esse nome tem, entretanto, direito a alcançar a posteridade; é de boa composição, pronuncia-se facilmente, tem a brevidade desejada para os nomes célebres. Não é ele tão suave quanto singular? Mas lhes parece também inacabado? Não me atreveria a afirmar que os nomes não exercem nenhuma influência sobre o destino. Entre os fatos da vida e o nome dos homens, existem concordâncias secretas e inexplicáveis, ou se não desacordos visíveis que surpreendem; revelaram-se com frequência, neste particular, correlações longínquas, porém eficazes. Nosso globo é maçoso, não existem soluções de continuidade, tudo nele tem ligações. É bem possível que nos voltemos qualquer dia para as ciências ocultas.

Não veem, na construção do Z, uma tendência contrariada? Não representa ele o ziguezague aleatório e caprichoso de uma vida atormentada? Que vento soprou sobre essa letra, que em qualquer língua em que é admitida, encabeça somente cinquenta palavras? Marcas chamava-se Zeferino. São Zeferino era muito venerado na Bretanha. Marcas era bretão.

Examinem ainda esse nome: Z. Marcas! Toda a vida do homem está na reunião fantástica dessas sete letras. Sete! o mais significativo dos

<sup>16</sup> Ver resumo da comunicação oral de Ada Smaniotto, cuja tese de doutorado, em andamento, tem por tema a poética da nomeação em Balzac, em *Balzaciales: les rencontres des doctorants sur Balzac*. Disponível em: <http://www.balzacorama.univ-paris-diderot.fr/balzaciales.html>. Acesso em: 24 dez. 2013.

números cabalísticos. O homem morreu aos trinta e cinco anos, de modo que sua vida se compôs de sete lustros. Marcas! Não lhes dá esse nome a ideia de qualquer coisa preciosa que se quebra numa queda, com ou sem ruído? (BALZAC 1991, p. 319-320).<sup>17</sup>

Fiel a seu nome, como significante sonoro e gráfico, como nome de santo, Z. Marcas se viu duas vezes apeado do brilhante destino político que almejava, reduzido inicialmente à pobreza e depois à mais infame das mortes, enterrado que foi em uma cova comum.

O romancista referiu-se diretamente a essa característica de sua onomástica no "Prefácio" a *Uma filha de Eva* (1839). Única menção, em paratextos, ao problema da nomeação das personagens, ela emerge aí nos quadros da habitual mistura de explicitação de pressupostos e autoelogio, corrente em um escritor tão certo de seus feitos. Mais rara era a indicação do respaldo que sua obra merecera junto a um público especial. Nesse prefácio, Balzac afirma que, ao contrário do que sempre pensara, seus esforços artísticos e científicos não lhe proporcionavam apenas a recompensa pessoal pela consciência de um trabalho escrupulosamente realizado, mas sua obra mereceria também o reconhecimento dos eruditos, que teriam expressado satisfação por encontrar nela suas próprias ciências: um médico ilustre ter-se-ia impressionado com a adequada construção do perfil médico das personagens, cujas paixões corresponderiam às respectivas aparências físicas; um erudito teria apontado o estudo sério de questões graves. E outro estudioso teria "observado o cuidado com que os nomes são adaptados às personagens" (BALZAC 1839, p. 31).

Para o autor, a questão da nomeação não remetia, em primeiro lugar, à lógica do nome próprio real. Ela não se destinava expressamente à promoção da verossimilhança da narrativa, não era signo de que o romance fosse mera imitação da realidade. A exemplo da fisiognomonía, a nomeação integrava, para Balzac, o arsenal, a certos títulos científico, que ele mobilizou para construir o mundo ficcional que deveria contar a história da sociedade francesa oitocentista. Assim como as personagens não foram apresentadas como cópias do real, mas como tipos compostos "pela reunião dos traços de múltiplos caracteres homogêneos" (BALZAC 1842, p. 15), seres propriamente ficcionais dotados de baixo mas não menos efetivo grau de generalização frente à concretude do mundo – em suma, como produção do romancista que, para copiar, deve inventar a realidade que reproduz –,<sup>18</sup> o nome próprio participou do esforço de descrição do social na medida em que sua lógica desobedecia àquela do registro civil, no qual um antropônimo não autoriza grandes deduções sobre a pessoa por ele designada. Em Balzac, a nomeação não se reduz a etiqueta designativa, ela é motivada.

<sup>17</sup> Publicado originalmente em 1840, na *Revue Parisienne*, Z. Marcas reapareceu no ano seguinte na coletânea coletiva *Le fruit défendu*, sob o título *Mort d'un ambitieux*; em 1846, readquiriu o título original ao ser integrado a *A comédia humana*, entre as "Cenas da vida política" do volume XII. O texto não sofreu alterações ao longo desse período (LAFORGUE).

<sup>18</sup> Embora devedora da interpretação de Jérôme David (2010, especialmente os três primeiros capítulos), essa abordagem da questão do nome próprio balzaquiano não leva em conta, por desnecessárias à problemática, as diferenças na formulação e nos usos que Balzac fez da noção de tipicidade, enfatizadas e brilhantemente analisadas por David; o ponto essencial consiste, conforme se nota, na crítica da tese de um realismo ingênuo em Balzac.

Em linguística, conforme assinalado, o nome próprio é descrito como um tipo particular de signo, composto apenas por significante (o som ou a grafia da palavra) e referente, destituído de sentido, logo, de significado. Em literatura, contudo, o nome próprio pode assumir uma significação – ser motivado. A motivação do nome próprio da personagem ficcional não é uma novidade do romance balzaquiano; a invenção dos nomes à antiga nas comédias e nos romances do século XVII levava mormente em consideração o significado dos radicais utilizados – em Molière, para ficar apenas com este exemplo, *Géronte* designa o tipo do homem velho. No romance setecentista, a prática de se inventar nomes realistas reduziu a nomeação motivada a fenômeno marginal (DEMORIS). Ao reconduzi-la ao centro do romance, Balzac não deixou de escrever um capítulo inédito da onomástica romanesca; associando realismo e motivação, o nome próprio tornou-se, com ele, ilusão de verdade da personagem romanesca:

Tratado como um signo espesso, pleno de sentido, o nome próprio balzaquiano torna-se a garantia da plenitude substantiva de uma personagem. Seguindo-a ao longo de todo seu trajeto narrativo, envolvendo-a, saturando-a em todas as ocasiões de sua opaca muralha de letras e de sons, ele é como sua carne de linguagem, seu corpo de palavras. Munido de um tal tesouro onomástico, o portador do nome romanesco encontra-se magicamente dotado de uma espessura prévia de vida que depende do silogismo sobre o qual todo realismo apoia-se, que quer que *a todo significante onomástico feito segundo as normas corresponda um indivíduo de carne e osso* (DIAZ 1981, p. 46, tradução nossa).<sup>19</sup>

## 68

### Um *topos* literário

Nada evidencia melhor a ruptura introduzida por Balzac na onomástica romanesca do que a separação entre o destino da obra balzaquiana e o destino do nome próprio no romance oitocentista. De seus mais duros críticos aos mais complacentes herdeiros, passando por aqueles que alimentaram uma atitude ambígua face ao seu projeto literário e à sua literatura, os mais diferentes romancistas do século XIX tanto deram provas de que o nome próprio havia se tornado uma questão fundamental do gênero quanto praticaram uma nomeação motivada.

Em relação a Balzac, Flaubert passou de uma admiração quase sem restrições para uma crítica cada vez mais severa. Em suas cartas, afirmou mais de uma vez que o autor de *Eugênia Grandet* não sabia escrever, que não tinha estilo; ironizou a admiração dele por Walter Scott; traçou a imagem de um autor obcecado com o Dinheiro e a Glória e pouco preocupado com a Arte e o Belo; e chegou a sentenciar: “um imenso sujeito, mas de segunda ordem” (GUINOT 2010, p. 53). Além disso, Bouvard e Pécuchet, as duas encarnações romanescas da tolice, maravilharam-se com a obra de Balzac, ao mesmo tempo em que ironizaram seus excessos:

<sup>19</sup> No original: “*Traité comme un signe épais, plein de sens, le nom propre balzacien se fait le garant de la plénitude substantive d’un personnage. Le suivant tout au long de son trajet narratif, l’entourant, le lestant en toutes occasions de son opaque rempart de lettres et de sons, il est comme sa chair de langue, son corps de mots. Doué d’un tel trésor onomastique, le porte-nom romanesque se trouve magiquement pourvu d’une épaisseur préalable de vie qui tient au syllogisme implicite sur lequel tout réalisme s’appuie, qui veut qu’à tout signifiant onomastique fait selon les normes corresponde un individu de chair et d’os*”.

Aspectos novos surgiram nas coisas mais banais. Eles não haviam suspeitado que a vida moderna fosse tão profunda.

– Que observador!, exclamava Bouvard.

– Já eu, acho-o quimérico, acabou dizendo Pécuchet. Ele acredita nas ciências ocultas, na monarquia, na nobreza, fascina-se com os velhacos, remexe-vos os milhões como se fossem centavos, e seus burgueses não são burgueses, mas colossos. Por que inflar o que é raso e descrever tantas tolices? Ele fez um romance sobre a química, um outro sobre o Banco, um outro sobre as máquinas de impressão. [...]. Teremos outros sobre todas as profissões e sobre todas as províncias, depois sobre todas as cidades e os andares de cada casa e cada indivíduo, o que já não será literatura, mas estatística ou etnografia (GUINOT 2010, p. 53-54).<sup>20</sup>

Valores e posições ideológicas do autor, modo de construção das personagens e até a característica número um do projeto literário balzaquiano – sua exaustividade – foram submetidos à derrisão.

Esse mesmo Flaubert deu provas de uma preocupação autenticamente balzaquiana com os nomes de suas personagens. Em carta a Louis Bonenfant, em 1868, ajuizou que “o nome próprio é uma coisa extremamente importante em um romance, uma coisa *capital*. Assim como não se pode mudar a cor da pele, não se pode mudar o nome de um personagem. É desejar embranquecer um negro” (GUINOT 2010, p. 505).<sup>21</sup> Em outra ocasião, o autor deu provas de um alvoroço digno de um comentário irônico de Pécuchet diante da possibilidade de ter de abrir mão de um antropônimo romanesco. A anedota foi narrada por Zola, em um texto publicado no *Le Messager de l'Europe* pouco depois da morte do romancista, ocorrida em maio de 1880. Como almoçassem na casa do editor Georges Charpentier e a conversa recaísse nos nomes, Zola contou aos convivas o nome excelente que encontrara para uma personagem de *Sua excelência Eugênio Rougon (Son Excellence Eugène Rougon)* (1876), em curso de redação naquele momento. Ele não era outro senão Bouvard! Tomado de súbito de um ar bizarro, Flaubert, apenas deixaram a mesa, levou Zola até o fundo do jardim, onde, “fortemente emocionado”, suplicou-lhe que lhe cedesse aquele nome. “Eu o cedi rindo – contou o escritor. Mas ele permanecia sério, muito sensibilizado, e repetia que não teria continuado seu livro se eu tivesse mantido o nome. Para ele, toda a obra estava nesses dois nomes: Bouvard e Pécuchet. Ele já não a via sem ambos” (GUINOT 2010, p. 505-506).<sup>22</sup> Dois anos mais tarde, Zola ofereceria em sua carta a Élie de Cyon o princípio que se pode depreender daquela anedota. Então, ele afirmou que “Gustave Flaubert levava

<sup>20</sup> No original: “Dans les choses les plus banales, des aspects nouveaux surgirent. Ils n’avaient pas soupçonné la vie moderne aussi profonde. / - Quel observateur! s’écriait Bouvard. / - Moi je le trouve chimérique, finit par dire Pécuchet. Il croit aux sciences occultes, à la monarchie, à la noblesse, est ébloui par les coquins, vous rême les millions comme des centimes, et ses bourgeois ne son pas des bourgeois, mais des colosses. Pourquoi gonfler ce qui est plat, et décrire tant de sottises? Il a fait un roman sur la chimie, un autre sur la Banque, un autre sur les machines à imprimer. [...]. Nous en aurons sur tous les métiers et sur toutes les provinces, puis sur toutes les villes et les étages de chaque maison et chaque individu, ce qui ne sera plus de la littérature, mais de la statistique ou de l’ethnographie”.

<sup>21</sup> No original: “Un nom propre est une chose extrêmement important dans un roman, une chose *capitale*. On ne peut pas plus changer un personnage de nom que de peau. C’est vouloir blanchir un nègre”.

<sup>22</sup> “Je le lui abandonnai en riant. Mais il restait sérieux, très touché, et il répétait qu’il n’aurait pas continué son livre, si j’avais gardé le nom. Pour lui, toute l’oeuvre était dans ces deux noms: Bouvard et Pécuchet. Il ne la voyait plus sans eux”.

assim a religião do nome ao ponto de dizer que, se nome deixasse de existir, também o romance deixava de existir” (GUINOT 2000, p. 506).<sup>23</sup>

O pai do naturalismo, por sua vez, inseriu na boca de duas de suas personagens de *O regabofe (La Curée)* (1871) uma reflexão sobre os nomes cujo sabor não nos é menos familiar:

– Tenho a intenção de mudar de nome, disse ele finalmente; você deveria fazer o mesmo... Teríamos menos incômodos.

– Como você quiser, respondeu tranquilamente Aristide.

– Você não precisará se preocupar com nada, eu me encarrego das formalidades... Você quer se chamar Sicardot, como sua mulher?

Aristide levou os olhos ao teto, repetindo, escutando a música das sílabas:

“Sicardot..., Aristide Sicardot... Pelo amor de Deus, não; é mandrião e soa a falência.

– Procure outra coisa então, disse Eugène.

– Eu preferiria Sicard muito simplesmente, replicou o outro depois de um silêncio; Aristide Sicard..., não está mal... não é? talvez um pouco alegre...

Ele devaneou ainda um momento e, com um ar triunfante:

– Consegui, encontrei, exclamou ele... Saccard, Aristide Saccard!... com dois “c”... Hein! Tem dinheiro nesse nome; dir-se-ia que se contam moedas de cinco francos.<sup>24</sup>

Eugène era um gozador implacável; despediu seu irmão dizendo-lhe, com um sorriso:

– Sim, um nome para ir para as galés ou para ganhar milhões (MITERRAND 2012, p. 575-576, tradução nossa).<sup>25</sup>

## 70

Sim, um nome para ganhar milhões. Funcionário da prefeitura de Paris graças justamente a seu irmão Eugène Rougon, ministro sob o Segundo Império, Aristide Saccard usaria informações privilegiadas sobre a reforma urbana de Haussman para enriquecer por meio da especulação imobiliária.

Pouco conhecido do público brasileiro atual, o romancista Jules Barbey d’Aureville (1808-1889), dândi convertido ao catolicismo reacionário e ao absolutismo, foi um romancista de destaque na França da segunda metade do século XIX. Inimigo declarado de Flaubert, sobre quem escreveu que “soube fazer *um* livro, mas não dois” (GUINOT 2010, p. 56-57), e pouco apreciado por Zola, ele nutriu grande admiração por Balzac. Como na obra desse último autor, os nomes em Barbey chamam de imediato a atenção, de tal modo são inventados de propósito para dizer o ser e o destino de suas personagens. Entre elas, encontram-se Martyre, prenome da Madame de Mendoze (*Une*

<sup>23</sup> “Gustave Flaubert poussait ainsi la religion du nom au point de dire que, le nom n’existant plus, le roman n’existait plus”.

<sup>24</sup> O termo original é “cent sous”. O “sou” era equivalente a cinco centavos de franco.

<sup>25</sup> No original: “– Je compte changer de nom, dit-il enfin, tu devrais en faire autant... Nous nous gênerions moins. /- Comme tu voudras, répondit tranquillement Aristide/ - Tu n’auras à t’occuper de rien, je me charge des formalités... Veux-tu t’appeler Sicardot, du nom de ta femme? / Aristide leva les yeux au plafond, répétant, écoutant la musique des syllabes: / ‘Sicardot..., Aristide Sicardot... Ma foi, non; c’est ganache et ça sent la faillite. / - Cherche autre chose alors, dit Eugène. / - J’aimerais mieux Sicard tout court, reprit l’autre après un silence; Aristide Sicard..., pas trop mal... n’est-ce pas? peut-être un peu gai... / Il rêva un instant encore, et, d’un air triomphant: / - J’y suis, j’ai trouvé, cria-t-il... Saccard, Aristide Saccard!... avec deux c... Hein! Il y a de l’argent dans ce nom-là; on dirait que l’on compte des pièces de cent sous. / Eugène avait la plaisanterie féroce. Il congédia son frère en lui disant, avec un sourire: / - Oui, un nom à aller au baigne ou à gagner des millions”.

*vieille maîtresse*, 1851), que será martirizada por Rino; Jeanne de Feuardent (*L'ensorcellée*, 1854), queimada em seu braseiro; o tortuoso doutor Torty; a bela e impetuosa Hauteclaira Stassin, que se rebaixou na obscuridade; Rochefort, que é duplamente forte (nas novelas de *Les Diaboliques*, 1874), etc. Verdadeiro "amante dos nomes", Barbey d'Aurevilly também os colecionava. Em sua correspondência com Trébutien, melhor amigo, primeiro leitor e editor, o romancista pediu insistentemente que ele lhe fornecesse listas de nomes normandos – Barbey d'Aurevilly desejava fazer da Normandia, sua terra natal, o cenário de suas obras:

Envie-me "alguns belos nomes de homens e de mulheres normandos (nomes de batismo que possuam *bem o caráter* do país)"; Se você puder encontrar para mim, no meio de alguma papelada, alguns belos sobrenomes, sobrenomes desaparecidos, separe-os sempre para mim (DODILLE 1981, p. 41).<sup>26</sup>

Flaubert, Zola, Barbey d'Aurevilly... Os exemplos poderiam ser multiplicados, a tal ponto a motivação do nome próprio tornou-se um "*topos literário*" (DODILLE 1981, p. 38). Esse "lugar-comum do nome" na poética do romance oitocentista recobre, não obstante, poéticas romanescas e onomásticas muito singulares, como no Brasil se poderia ver a propósito do romance de José de Alencar ou do de Machado de Assis, um escritor consciente o bastante da força desse *topos* para manipulá-lo de maneira absolutamente original.

71

## Referências bibliográficas

- BALZAC. O cura de Tours. In: \_\_\_\_\_. **A Comédia Humana**. Volume V. Estudos de costumes. Cenas da Vida Provinciana. Orientação, introdução e notas de Paulo Ronái. São Paulo: Globo, 1990a.
- \_\_\_\_\_. Úrsula Mirouët. In: \_\_\_\_\_. **A Comédia Humana**. Volume V. Estudos de costumes. Cenas da Vida Provinciana. Orientação, introdução e notas de Paulo Ronái. São Paulo: Globo, 1990b.
- \_\_\_\_\_. Z. Marcas. In: \_\_\_\_\_. **A Comédia Humana**. Volume XII: Estudos de costumes: cenas da vida política; cenas da vida militar. Orientação, introdução e notas de Paulo Ronái. São Paulo: Globo, 1991.
- \_\_\_\_\_. Gobseck (En ligne) Paris: Furne, 1842. In: \_\_\_\_\_. **La Comédie Humaine**. Édition critique en ligne. Disponível em: <http://artflsrv02.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/getobject.pl?c.68:1.balzacNEW>. Acesso em: 27 dez. 2013.
- \_\_\_\_\_. La peau de chagrin (En ligne). Paris: Furne, 1845. In: \_\_\_\_\_. **La Comédie Humaine**. Édition critique en ligne. Disponível em: <http://>

<sup>26</sup> "Envoyez-moi `quelques noms d'hommes et de femmes Normands (noms de baptême ayant *bien le caractère* du pays)'. Si vous trouverez en paperassant pour moi quelques beaux *noms de familles*, de famille éteinte, mettez-les moi toujours de côté". Na "Introdução" ao volume organizado por ela e recentemente publicado na coleção Quarto, Judith Lyon-Caen (2013) também abordou o problema do nome próprio em Barbey d'Aurevilly.



[artflsrv02.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/getobject.pl?c.68:1.balzacNEW](http://artflsrv02.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/getobject.pl?c.68:1.balzacNEW). Acesso em: 20 out. 2013.

\_\_\_\_\_. La Recherche de l'Absolu. Paris: Furne, 1845. In: \_\_\_\_\_. **La Comédie Humaine**. Édition critique en ligne. Disponível em: <http://artflsrv02.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/getobject.pl?c.72:1.balzacNEW>. Acesso em: 27 dez. 2013.

\_\_\_\_\_. "Avertissement" du *Gars*. In: **Écrits sur le roman**: anthologie. Textes choisis, présentés et annotés par Stéphane Vachon. Paris: Le Livre de Poche, 2000a, p. 48-70.

\_\_\_\_\_. Lettre à Madame Hanska du 26 octobre 1834. In: \_\_\_\_\_. **Écrits sur le roman**: anthologie. Textes choisis, présentés et annotés par Stéphane Vachon. Paris: Le Livre de Poche, 2000b, p. 81-85.

\_\_\_\_\_. Préface. In: \_\_\_\_\_. **Même histoire**: études des moeurs au XIXe. siècle. Scènes de la vie privée. Quatrième volume. Paris: Madame Charles-Béchet, 1834, p. 7-9. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8617168x>. Acesso em: 21 out. 2013.

\_\_\_\_\_. Préface. In: \_\_\_\_\_. **Études des moeurs au XIXe. siècle**. Tome VIII. Seconde série: Scènes de la vie privée. Quatrième Volume. Paris: Werdet, Libraire-Éditeur, 1837, p. III-XII. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8617172t>. Acesso em: 15 out. 2003.

72

\_\_\_\_\_. Avant-propos. In: \_\_\_\_\_. **Oeuvres complètes de M. de Balzac** : *La Comédie Humaine*, premier volume. Première partie, Études des moeurs. Premier Livre. Scènes de la vie privée, Tome I. Paris: Furne, J.J. Doubochet et cie, J. Hetzel et Paulin, 1842, p. 27. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k61165647>. Acesso em: 25 out. 2013.

\_\_\_\_\_. Préface. In: \_\_\_\_\_. **Une fille d'Ève**: scène de la vie privée. Paris: Hippolyte Souverain, 1839. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k113380x>. Acesso em: 20 maio 2013.

CAMPOS, Raquel Machado Gonçalves. **Uma poética da homonímia**: o problema do nome próprio em Machado de Assis. 2014. 437f. Tese (Doutorado em História Social). Programa de Pós-Graduação em História Social. Faculdade de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

DAVID, Jérôme. **Balzac, une éthique de la description**. Paris: Honoré Champion, 2010.

DAVIN, Félix. Introduction. In: M. DE BALZAC. **Études des moeurs au XIXe. siècle**. Scènes de la vie privée. Premier volume. Paris: Madame Charles-Béchet, Éditeur, 1835, p. 1-32. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k690200>. Acesso em: 15 out. 2013.

DEMORIS, René. "La symbolique du nom des personnes dans 'Les liaisons dangereuses'". **Littérature** (Sémiotiques du roman), n. 36, p. 104-119, 1979. Disponível em: [www.persée.fr](http://www.persée.fr). Acesso em: 29 nov. 2013.

- DIAZ, José-Luiz. Balzac & la scène romantique du nom propre (II). **34 44**, n. 8, outono de 1981.
- DIDEROT, Denis. Éloge de Richardson. In: \_\_\_\_\_. **Oeuvres de Diderot, publiées sur les manuscrits de l'Auteur, par Jacques-André Naigeon**. Tomo IX. Paris: Deterville, Libraire, ano VIII (1800). Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k206083x>. Acesso em: 20 nov. 2013.
- DODILLE, Norbert. L'amateur des noms. Essai sur l'onomastique aurevillienne. In: BONNEFIS, Philippe; BUISINE, Alain (orgs.). **La Chose Capitale**: essai sur les noms de Barbey, Barthes, Bloy, Borel, Huysmans, Maupassant, Paulhan. Lille: Presses de l'Université de Lille 3, 1981, p. 37-69.
- DUCHET, Claude. De A à Z: Balzac, faiseur de noms. **Magazine Littéraire**, n. 373, p. 48-51, 1999.
- FRAPPIER-MAZUR. La Recherche de l'Absolu: notice. In: BALZAC. **La Comédie Humaine**. Édition critique en ligne. Disponível em: <http://www.v1.paris.fr/commun/v2asp/musees/balzac/furne/notices/recherchabsolu.htm>. Acesso em: 27 dez. 2013.
- GOULEMOT, Jean-Marie. As práticas literárias ou a publicidade do privado. In: CHARTIER, Roger (org.). **História da vida privada**: da Renascença à Europa das Luzes. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 371-405.
- GUINOT, Jean-Benoît (org.). **Dictionnaire Flaubert**. Paris: CNRS Éditions, 2010.
- HAMON, Philippe. Pour un statut sémiologique du personnage. In: BARTHES, Roland et alii. **Poétique du récit**. Paris: Seuil, 1977, p. 115-180.
- LAFORGUE, Pierre. "Z. Marcas: Notice". In: BALZAC. **La Comédie Humaine**: édition critique en ligne. Disponível em: [http://www.v1.paris.fr/commun/v2asp/musees/balzac/furne/notices/z\\_marcas.htm](http://www.v1.paris.fr/commun/v2asp/musees/balzac/furne/notices/z_marcas.htm). Acesso em: 29 dez. 2013.
- LEONARD, Martine. Noms propres et illusion réaliste: de Balzac à Zola. **34-44**, n. 7: Noms propres, p. 81-91, 1980.
- LOVENJOUL, Charles de Spoelberch de. A propos de la recherche et de la physionomie des noms chez Balzac. In: \_\_\_\_\_. **Un roman d'amour**. Réimpression de l'édition de Paris, 1896. Genève: Slatkine Reprints, 1973, p. 111-159. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8837j>. Acesso em: 22 dez. 2013.
- LYON-CAEN, Judith. Situation du roman, années 1830-1840. In: \_\_\_\_\_. **La lecture et la vie**: les usages du roman au temps de Balzac. Paris: Tallandier, 2006.
- \_\_\_\_\_. Introduction. In: BARBEY D'AUREVILLY. **Romans**. Édition établie et présentée par Judith Lyon-Caen. Paris: Gallimard, 2013, p. 9-18.

- MAHIEU, Raymond. "Ursule Mirouet: notice". In: BALZAC. **La Comédie Humaine**. Édition critique en ligne. Disponível em: [http://www.v1.paris.fr/commun/v2asp/musees/balzac/furne/notices/ursule\\_mirouet.htm](http://www.v1.paris.fr/commun/v2asp/musees/balzac/furne/notices/ursule_mirouet.htm). Acesso em: 27 dez. 2013.
- MALEUVRE, Didier. Gobseck: Notice. In: BALZAC. **La Comédie Humaine**. Édition critique en ligne. Disponível em: <http://www.v1.paris.fr/commun/v2asp/musees/balzac/furne/notices/gobseck.htm>. Acesso em: 27 dez. 2013.
- MILLER, Isabelle. La Femme de Trente Ans: notice. In: BALZAC. **La Comédie Humaine**. Édition critique en ligne. Disponível em: [http://www.v1.paris.fr/commun/v2asp/musees/balzac/furne/notices/femme\\_de\\_trente\\_ans.htm](http://www.v1.paris.fr/commun/v2asp/musees/balzac/furne/notices/femme_de_trente_ans.htm). Acesso em: 19 out. 2013.
- MITTERAND, Henri. **Autodictionnaire Zola**. Paris: Omnibus, 2012.
- MOZET, Nicole. Le curé de Tours: notice. In: BALZAC. **La Comédie Humaine**. Édition critique en ligne. Disponível em: [http://www.v1.paris.fr/commun/v2asp/musees/balzac/furne/notices/cure\\_de\\_tours.htm](http://www.v1.paris.fr/commun/v2asp/musees/balzac/furne/notices/cure_de_tours.htm). Acesso em: 10 out. 2013.
- PASSOS, Gilberto Pinheiro. Machado, leitor de Balzac. In: \_\_\_\_\_. **Cintilações francesas**: Revista da Sociedade Filomática, Machado de Assis e José de Alencar. São Paulo: Nankin Editorial, 2006.
- POMMIER, Jean. Comment Balzac a nommé ses personnages. **Cahier de l'Association Internationale des Études Françaises**, n. 35, 1953. Disponível em: [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief\\_0571-5865\\_1953\\_num\\_3\\_1\\_2035](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_1953_num_3_1_2035). Acesso em: 11 jun. 2013.
- RIGOLOTT, François. Introduction. In: \_\_\_\_\_. **Poétique et onomastique**. Genève: Librairie Droz, 1977, p. 11-24.
- STERNE, Laurence. **A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy**. Tradução, introdução e notas de José Paulo Paes. 2ª edição corrigida. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SURVILLE, Madame Laure de. **Balzac, sa vie et ses oeuvres d'après sa correspondance**. Paris: Librairie Nouvelle: Jaccottet, Bourdillat et cie., 1858, p. 181-182. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k114343z>. Acesso em: 10 out. 2013.
- TOURNIER, Isabelle. Le retour des personnages. In: BALZAC. **La Comédie Humaine. Édition critique en ligne**. Disponível em: <http://www.v1.paris.fr/commun/v2asp/musees/balzac/furne/fiches/retour.htm>. Acesso em: 19 out. 2013.
- VACHON, Stéphane. Balzac théoricien du roman. In: BALZAC. **Écrits sur le roman**: anthologie. Paris: Le Livre de Poche, 2000, p. 9-36.

# “O historiador das consciências delicadas”: ficção, realidade e ética na obra de Henry James\*

“The Historian of Fine Consciences”: Fiction, Reality, and Ethics in Henry James’ Work

---

**Luiza Larangeira da Silva Mello**

luizalarangeira34@gmail.com

Professora Adjunta

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Largo de São Francisco de Paula, 1, Salas 201 e 203 - Centro

20051-070 - Rio de Janeiro - RJ

Brasil

---

## Resumo

Este artigo investiga o modo pelo qual o escritor anglo-americano Henry James (1843-1916) articula, em sua obra de crítica literária e ficção, as dimensões epistemológica, ética e cultural dos processos relativos ao conhecimento e representação literária da realidade. Para tanto, analisa-se a historicidade de certos aspectos formais e temáticos de seus textos, que sugerem o caráter fragmentário e instável da experiência cognitiva do real e das escolhas éticas que tomam esse conhecimento como esteio. Reconhecendo semelhanças entre esses aspectos da obra de James e aqueles da obra de outros autores modernistas, que subverteram certos princípios da representação do romance realista do século XIX, busca-se compreender as especificidades da crítica do autor americano ao realismo oitocentista, isto é, a maneira singular pela qual essa crítica está relacionada à sua interpretação da tradição intelectual norte-americana.

75

## Palavras-chave

Ficção; Realismo; Ética.

## Abstract

This article examines the way the Anglo-American writer Henry James (1843-1916) connects, in his work of literary criticism and fiction, the epistemological, ethical, and cultural aspects of the processes concerning the knowledge of reality and its literary representation. It analyzes the historicity of certain formal and thematic features of James’ texts, which suggest the fragmentary and unstable quality of the cognitive experience and the ethical choices based on it. Acknowledging similarities between these features of James’ work and those of the works of other modernist writers, who overthrow the representational assumptions of 19th century realistic novel, it intends to understand the particularities of James’ criticism of these assumptions, i.e., the singular manner in which his criticism is related to his interpretation of the American intellectual tradition.

## Keywords

Fiction; Realism; Ethics.

---

Recebido em: 26/8/2014

Aprovado em: 4/11/2014

---

\* Este artigo é resultado da articulação entre algumas das conclusões de minha tese de doutorado, intitulada “Depois da Queda: a representação da cultura nacional norte-americana na obra tardia de Henry James (1904-1907)”, e as discussões realizadas no âmbito da disciplina que ministrei, no primeiro semestre de 2014, no Programa de Pós-graduação em História Social da UFRJ, ao lado da professora Andrea Daher e do professor Henrique Buarque de Gusmão, aos quais, bem como aos mestrandos e doutorandos que cursaram a disciplina, agradeço imensamente.

É extraordinário como passamos pela vida com olhos semicerrados, ouvidos embotados, pensamentos dormentes. Talvez seja melhor assim; e é possível que esse mesmo embotamento torne a vida, para a incalculável maioria, tão suportável e tão bem-vinda. Contudo, deve haver apenas alguns poucos de nós que nunca tenham experimentado um daqueles raros momentos de despertar, quando vemos, ouvimos e compreendemos tanto – tudo – em um lampejo – antes de cairmos novamente em nossa agradável sonolência (Joseph Conrad, *Lord Jim*).<sup>1</sup>

Em um ensaio crítico de 1905, intitulado “Henry James: An Appreciation”, Joseph Conrad define o escritor norte-americano como “o historiador das consciências delicadas” (CONRAD 2006, p. 287).<sup>2</sup> O termo “historiador” sustenta o pressuposto realista de que o texto ficcional configura narrativamente determinadas experiências da realidade que o precedem. A reivindicação do status de historiador para o ficcionista fora feita, duas décadas antes, pelo próprio Henry James, no ensaio *A arte da ficção*,<sup>3</sup> e Conrad a legitima ao afirmar que “ficção é história, história humana, ou não é nada” (CONRAD 2006, p. 286).<sup>4</sup> Se, entretanto, prossegue Conrad, a ficção pode ser equiparada à história, na medida em que ambas se ocupam da realidade, a ficção supera a história por se encontrar mais próxima da verdade. Enquanto a história “baseia-se em documentos, na leitura de textos impressos e manuscritos – em impressões de segunda mão”, a ficção “baseia-se na realidade das formas e na observação dos fenômenos sociais” (CONRAD 2006, p. 286).<sup>5</sup> Por essa lógica, o “verossímil” encontra-se mais próximo do “verdadeiro” do que o factual. Conrad apropria-se, aqui, da proposição aristotélica de que “a Poesia encerra mais filosofia e elevação que a História; aquela enuncia verdades gerais; esta relata fatos particulares” (Aristóteles, *Poética* IX).

De todo modo, se o ficcionista Henry James pode ser comparado a um historiador, Conrad faz questão de precisar que não se trata de qualquer historiador, mas de um historiador de “consciências delicadas” (*fine consciences*). O uso feito por Conrad da palavra de origem latina, *conscience*, em lugar do termo anglo-saxão mais habitual, *consciousness*, indica o duplo sentido, epistemológico e moral, que “consciência” assume na obra de Henry James. O epíteto “delicadas” (*fine*), por sua vez, reforça a imbricação entre a capacidade cognitiva e perceptiva do sujeito sobre a realidade e a necessidade de ajuizamento sobre a mesma: “o escopo de uma consciência delicada recobre mais bem e mal do que o escopo de uma consciência que pode ser chamada,

<sup>1</sup> No original: “It’s extraordinary how we go through life with eyes half shut, with dull ears, with dormant thoughts. Perhaps it’s just as well; and it may be that it is this very dullness that makes life to the incalculable majority so supportable and so welcome. Nevertheless, there can be but few of us who had never known one of these rare moments of awakening when we see, hear, understand ever so much – everything – in a flash – before we fall back again into our agreeable somnolence”. Tradução minha.

<sup>2</sup> No original: “The historian of fine consciences”. As traduções dos trechos transcritos de Henry James: An Appreciation foram feitas por mim.

<sup>3</sup> No ensaio, publicado em 1884, Henry James insiste que a qualidade de “faz-de-conta”, de “simulação” (*make-believe*) do romance não implica a renúncia à representação da realidade. Para James, tal como o pintor, o ficcionista não pode abrir mão de “representar a vida” e, nesse sentido, aproxima-se do historiador (cf. JAMES 1995 [1884], p. 21).

<sup>4</sup> No original: “Fiction is history, human history, or it’s nothing”.

<sup>5</sup> No original: “[Fiction is] based on the reality of forms and the observation of social phenomena, whereas history is based on documents, and the reading of print and handwriting – on second hand impression”.

grosseiramente, de não delicada” (CONRAD 2006, p. 287).<sup>6</sup> A definição de Conrad demonstra sua aguda percepção de que a representação da realidade na obra de seu contemporâneo anglo-americano coloca a leitores e críticos a questão da possibilidade (ou impossibilidade) de atingir o conhecimento da realidade e, ao mesmo tempo, de tomar tal conhecimento como esteio para decisões de caráter ético. De fato, em alguns de seus romances mais eminentes, como *Retrato de uma senhora*, *A taça de ouro* e *Os embaixadores*, a escolha ética que se impõe aos personagens articula-se à tomada de consciência de que o conhecimento da realidade e o acesso à verdade jamais são estáveis, senão sempre subsumidos aos diferentes pontos-de-vista aos quais se apresenta uma mesma situação “real”; eles requerem um procedimento hermenêutico que jamais alcança um ponto de resolução unívoco. Por isso, é recorrente, na ficção jamesiana, que o desvelamento dos fatos não implique, necessariamente, a revelação de uma verdade absoluta sobre esses mesmos fatos, capaz de eliminar o conflito entre as perspectivas diversas dos diferentes personagens. Essa característica não apenas se faz manifesta na intriga dos romances e contos de James, mas informa também os aspectos formais de sua ficção.

O caráter fragmentário da experiência cognitiva da realidade e a multiplicidade de pontos-de-vista sobre o real colocam em primeiro plano as ambiguidades que permeiam a escolha ética e apontam para a impossibilidade de qualquer acordo final e totalizante sobre o “dever-ser”. Essa característica não é, entretanto, exclusiva à obra de Henry James: a instabilidade do conhecimento da realidade e a ambiguidade inerente a toda verdade de caráter ético é comum à ficção de um conjunto de autores das últimas décadas do século XIX e das primeiras do século XX – como E.M. Forster, Robert Musil e o próprio Joseph Conrad –, que colocam em questão, formal e tematicamente, os pressupostos realistas da literatura oitocentista.

Não se trata, por conseguinte, de mera coincidência que a centralidade da questão ética, na prosa de autores da virada do século XX, tenha sido objeto da atenção de trabalhos acadêmicos vinculados a um movimento de aproximação dialógica entre teoria literária e filosofia moral. Nas três últimas décadas, filósofos como Martha Nussbaum, Stanley Cavell, Cora Diamond, Jacques Bouveresse e Sandra Laugier, originalmente especialistas em textos clássicos de filosofia prática, antiga e moderna (especialmente Aristóteles e Wittgenstein), vêm se interessando pela forma específica como a literatura de ficção coloca a seus leitores os problemas éticos de “como devemos viver?” e de “como vivemos?”. Como notou Bouveresse, essa aproximação encerra uma crítica à influência que as análises do *New Criticism* e outros movimentos literários de tendência formalista exerceram, durante décadas, sobre a teoria da literatura (cf. *apud*. LAUGIER 2006). Para as análises de cunho formalista, a literatura de ficção moderna (em especial o romance) atinge seu ponto de maturidade no século XIX, quando se torna autônoma em relação à religião, à história e à filosofia moral;

<sup>6</sup> No original: “The range of a fine conscience covers more good and evil than the range of a conscience which may be called, roughly, not fine”.

quando se distancia da função moralizante que a marcara em sua formação, ao longo do século XVIII. Segundo essa perspectiva, a função hermenêutica da crítica deve se restringir à literalidade da obra ficcional, no sentido de evitar qualquer tipo de análise que leve em consideração aspectos que extrapolem o texto literário ou o campo mais estrito da literatura.

O movimento de aproximação entre filosofia moral e teoria literária que surge na década de 1980 busca, justamente, repensar essa noção estrita de literalidade. Em outras palavras, busca superar a oposição entre literalidade do texto e conteúdo sociomoral e afirmar a dimensão ético-filosófica da literatura de ficção como uma dimensão de sua própria literalidade, inseparável da dimensão estético-formal. As obras de escritores como James, Conrad e Musil têm despertado o interesse desse movimento filosófico, na medida em que, ao questionarem certezas epistemológicas, põem em xeque os juízos morais derivados de tais certezas. No entanto, para o propósito deste artigo, convém ressaltar o fato de que grande parte das análises filosófico-morais dos autores acima mencionados dão conta apenas marginalmente da historicidade da dimensão ético-filosófica das obras de ficção. Tais aspectos têm sido, entretanto, objeto da atenção de críticos e teóricos literários que, desde a primeira metade do século XX, vêm, por diferentes caminhos, afastando-se tanto de uma análise internalista quanto de uma perspectiva documentalista da literatura de ficção: a análise filológico-sociológica de Erich Auerbach, a preocupação com a historicidade da ficção de Lionel Trilling e as interpretações da literatura da primeira modernidade propostas pelo *New Historicism* de Stephen Greenblatt podem ser contados entre os trabalhos que integram esse eclético e impremeditado grupo.

78

No campo da história, apenas nos últimos anos, questões relativas à potencialidade representacional, cognitiva e ética da literatura de ficção passaram a ser articuladas ao problema de sua historicidade. Representativa desse movimento é a publicação pela prestigiosa revista francesa *Annales*, em 2010, do dossiê "Saberes da literatura", que, em lugar de recolocar o questionamento – típico da "virada linguística" na história – acerca da dimensão ficcional do discurso histórico, busca, inversamente, perguntar-se a respeito da "natureza do conhecimento de que a literatura é ela própria portadora" (ANHEIM; LILTI 2010, p. 253).<sup>7</sup> É precisamente esta pergunta que instiga a análise que o presente artigo empreende, nas próximas páginas, de textos de Henry James publicados entre a década de 1880 e a primeira do século XX.

Partindo do suposto de que a questão a respeito do potencial cognitivo da ficção interessava ao próprio James, em sua crítica literária e mesmo em sua ficção, buscar-se-á investigar tais textos a partir de duas entradas principais: a) a articulação entre conhecimento (e representação) da realidade e escolha ética; e b) a historicidade de tal articulação na obra do autor anglo-americano. Vale assinalar que, por historicidade, não entendemos de modo algum o "reflexo" de um mundo histórico extraliterário (social, político, cultural, etc.) em obras

<sup>7</sup> No original: "Plutôt que de traquer la part de fiction, de narration ou d'invention stylistique dans les textes des historiens, pourquoi ne pas s'interroger sur la nature du savoir dont la littérature est elle même porteuse?" Tradução minha.

literárias, e sim, seguindo a definição de Lionel Trilling, “uma certa qualidade, um elemento d[a] existência estética [da obra de arte]”, que, “lado a lado com os elementos formais da obra, e modificando-os”, constitui “o elemento da história” (TRILLING 1965, p. 212-213).

Para realizar os objetivos acima propostos, este artigo apresentará dois movimentos analíticos. No primeiro, serão analisados ensaios de teoria e crítica literária e narrativas de viagem, com o intuito de compreender a historicidade das concepções de Henry James acerca dos processos cognitivo e representacional da realidade. Ver-se-á que suas noções de consciência, experiência e impressão, se, por um lado, são tributárias do vocabulário filosófico-científico da virada do século XX, por outro, são também informadas por sua singular interpretação da modernidade, em geral, e de certos traços característicos da cultura nacional norte-americana, em particular. Nesse sentido, pretende-se explicitar a conexão entre a crítica de James a uma epistemologia realista, baseada na crença na univocidade e estabilidade do conhecimento do real, e sua crítica à crença, típica do *ethos* democrático (norte-americano) moderno, no caráter absoluto, transcendente e não contingencial dos valores de sua própria cultura – crença manifesta na dificuldade dos americanos em assumir uma postura distanciada e flexível tanto em relação aos valores e modos de vida de culturas estrangeiras quanto àqueles da sua própria.

A conexão entre as críticas epistemológica e cultural manifesta-se não apenas de forma sistematizada, nos textos de caráter ensaístico do autor, mas está também presente em aspectos formais e temáticos de sua ficção. Formalmente, James distancia-se do objetivismo da tradição realista do romance oitocentista, ainda que jamais rompa inteiramente com ela. O estilo “barroco”, que causa no leitor a impressão de que há algo velado, um sentido obscuro; as ambivalências da voz narrativa, que, por vezes, aspira à transparência e à objetividade e, por outras, confunde-se manifestamente com as vozes dos personagens ou do autor; e os desfechos ambíguos, que falham em alcançar uma solução conclusiva e totalizante para o enredo, denotam a reação crítica de James no que diz respeito a uma teoria realista do conhecimento e da representação.<sup>8</sup> Também a recorrência do “tema internacional”, ou seja, da narrativa das transformações experimentadas pelos personagens norte-americanos no continente europeu, coloca em questão a tomada de consciência do caráter contingencial do

<sup>8</sup> Por meio de tais recursos, James se distancia do grande romance realista oitocentista, que possui um de seus mais significativos representantes na obra de Gustav Flaubert. Em seu ensaio “Na mansão de La Mole”, do livro *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*, Erich Auerbach chama a atenção para a aspiração à objetivação e transparência da linguagem assumida pelo narrador flaubertiano, que busca organizar não apenas acontecimentos mas também sentimentos e pensamentos dos personagens, de modo a criar uma totalidade coerente e concisa. Marcelo Pen Parreira nota como, embora James busque se afastar tanto da “feição cientificista” do naturalismo de Zola quanto da “onisciência autoral” do realismo de Flaubert, algo da aspiração à objetivação das narrativas deste último “tem forte apelo junto ao método dramático defendido por James. Embora, nas histórias do americano, o autor nunca desapareça de vez, como presença narrativa, ele se afasta um pouco, para que o leitor possa relacionar-se de modo mais direto com os embates que se desenrolam na mente dos personagens” (PARREIRA 2012, p. 27, 30). Quanto aos “finais abertos” do enredo jamesiano, que subvertem, na expressão de Frank Kermode, “o sentido de um fim”, Paul Armstrong percebe a intenção ambígua do autor tanto de sugerir um passado concluído, quanto um futuro em aberto, em lugar da ênfase no caráter eminentemente conclusivo do enredo, típico do romance tradicional (cf. ARMSTRONG 1987, p. 95).



conhecimento da realidade e dos juízos morais produzidos com base nesse conhecimento. Essa tomada de consciência representa, nos romances de James, o confronto com o mal mundano, a saída do estado de inocência edênica, que, na tradição do transcendentalismo romântico norte-americano, era considerado o estado idealmente desejado da relação entre o indivíduo e a realidade. A reação jamesiana à epistemologia realista converte-se, por conseguinte, em reação à tradição intelectual norte-americana.

O segundo movimento analítico deste texto consistirá precisamente em compreender, por meio da análise da trama de *A taça de ouro*, como James articula suas críticas cultural e epistemológica à dimensão ética da literatura de ficção. No romance, a escolha ética responsável implica a saída do estado de inocência e a tomada de consciência de que nosso conhecimento da realidade e nossa percepção da verdade variam de acordo com as contingências e os pontos-de-vista. Essa tomada de consciência acompanha o processo de transformação dos personagens americanos por sua experiência europeia.

### **A casa da ficção**

Entre seu primeiro grande romance, *Retrato de uma senhora*, de 1881, e *A taça de ouro*, de 1904, Henry James publica uma série de contos, novelas, romances, textos de crítica literária e relatos de viagem, além de algumas incursões (não muito bem sucedidas) na dramaturgia. Por distintos que sejam os gêneros em que o autor anglo-americano se manifesta literariamente, em todos está presente a ideia de que a “experiência” é a grande mediadora da relação, cognitiva e representacional, entre os indivíduos e o real. A importância das noções de “experiência”, “consciência”, “impressão” para a filosofia e a arte da virada do século XIX para o XX, de Henri Bergson aos pragmatistas norte-americanos, passando pelos pintores impressionistas, faz-se também presente na forma como Henry James concebe a representação literária do real. Em *A arte da ficção*, ele afirma que a “experiência consiste em impressões, pode-se dizer que impressões são experiência, já que [...] são o próprio ar que respiramos” (JAMES 1995, p. 31). Quanto ao conteúdo da experiência, se não é infinito, é ao menos enormemente variado e completamente indeterminado.

A experiência nunca é limitada e nunca é completa; ela é uma imensa sensibilidade, uma espécie de vasta teia de aranha feita da mais fina seda, suspensa no quarto de nossa consciência, apanhando qualquer partícula do ar em seu tecido. É a própria atmosfera da mente; e quando a mente é imaginativa – muito mais quando acontece de ela ser a mente de um gênio – leva para si os mais tênues vestígios de vida, ela converte as próprias pulsações do ar em revelações (JAMES 1995, p. 29).

A experiência, para James, conquanto estabeleça um nexos entre o sujeito e algo que lhe é externo, integra a própria subjetividade, é parte da consciência de cada indivíduo. Desse caráter duplo da experiência, externo e interno, procede o argumento de que tanto o processo banal e inconscientemente humano de produzir conhecimento sobre a realidade quanto o processo consciente de

representá-la literariamente são simultaneamente empíricos e subjetivos. Empíricos, no sentido de que se nutrem da experiência vivida; subjetivos, na medida em que, como parte da própria consciência, são, em última instância, singulares e individuais. Esse aspecto eminentemente subjetivo e individual dos processos cognitivo e representacional é descrito por James, no famoso prefácio à edição nova-iorquina de *Retrato de uma senhora*, por meio de uma metáfora que compara a narrativa ficcional a uma grande casa com um número indeterminado de janelas, pelas quais diferentes autores olham para a vida e formam diferentes impressões e representações (da mesma) realidade.

A casa da ficção tem, em resumo, não uma, mas um milhão de janelas – um número de possíveis janelas que não pode ser computado; cada uma delas foi aberta, ou ainda pode ser aberta, em sua vasta fachada, pela necessidade da visão individual e pela pressão da vontade individual. Essas aberturas, de formatos e tamanhos diferentes, pairam todas tão acima do cenário humano que até se poderia esperar delas similaridade maior de descrição. São, na melhor das hipóteses, simples janelas, meros buracos em uma parede fechada, desconexos, empoleirados uns sobre os outros; não são portas que se abrem para a vida. Mas têm a marca própria de, em cada uma delas, estar uma figura com um par de olhos, ou no mínimo com um binóculo, que serve, novamente, para observação, como instrumento único, garantindo à pessoa que faz uso dele uma impressão distinta de todas as outras (JAMES 2007, p. 10-11).

A criação literária, para James, fundamenta-se na percepção subjetiva do real e, porque subjetiva, heterogênea em relação a todas as outras. Não há porta aberta diretamente para a realidade; não há acesso objetivo e absoluto ao real, apenas janelas de tamanhos e formas diferentes, de onde se pode ver, sob variáveis jogos de luz e sombra, somente um matiz da realidade. Isso, entretanto, não contradiz o fato de que toda experiência individual é também informada pelo horizonte de expectativas comum a uma coletividade, por aquilo que, de um ponto-de-vista antropológico, chamamos, hoje, de cultura. Por isso, no entender de James, a criação literária é um processo similar àquele por meio do qual uma pessoa passa, aos poucos, a compreender as especificidades culturais de um país estrangeiro. Não por acaso, é precisamente neste último sentido que a “janela” como metáfora para o conhecimento da realidade é utilizada pelo autor em outra ocasião. Em um ensaio de 1884, sobre o crítico inglês Matthew Arnold, o autor não apenas sugere que o olhar do sujeito é mediado por valores e hábitos culturais, mas também que a falta de percepção deste mesmo fato está, por seu turno, na base de um equívoco que pode ser frequentemente encontrado em viajantes norte-americanos. Os americanos, diz James, “pressupõem tacitamente que sua forma de vida é a forma normal” e esse pressuposto “forma uma enorme superfície branca contra a qual o esforço crítico e perceptivo do presunçoso estrangeiro é desperdiçado, até o momento em que ele espia, no incomensurável espaço, uma janela que é subitamente aberta” (JAMES 1984, p. 721).<sup>9</sup>

<sup>9</sup> No original: “tacit assumption that their form of life is the normal one”; “makes a huge blank surface, [...]”

A dificuldade de perceber os valores e as formas de vida – em especial os seus próprios – como cultural e historicamente informados é, para James, não apenas um traço geral da sensibilidade moderna, moldada à pressão de forças individualizantes e equalizadoras, mas também uma característica particular da cultura nacional norte-americana. Cerca de vinte anos após a publicação do ensaio sobre Arnold, o autor renova essa impressão nos relatos de sua viagem aos Estados Unidos, intitulados *The American Scene*. A forma particular com que James concebe a relação cognitiva entre o indivíduo e o real e a relação entre o indivíduo e uma cultura estrangeira, e sua ênfase no caráter ambíguo, não unívoco de ambas as relações, implicam uma crítica a certa experiência da modernidade, típica sobretudo das grandes cidades da virada do século: experiência de extremo individualismo, monetarização e objetificação das relações pessoais, aceleração e metrificação do tempo, moldada pela “vontade de crescer” e pelo “perpétuo e apaixonado propósito pecuniário” (JAMES 1993, p. 400, 447)<sup>10</sup> – características que, se podem ser encontradas em todo o mundo moderno, de um lado e de outro do oceano, se são as próprias “notas agudas da flauta ao som da qual a humanidade está atualmente dançando” (JAMES 1993, p. 400),<sup>11</sup> atingem seu mais alto grau a oeste do Atlântico. Isso ocorre na medida em que essa experiência da modernidade pode ser associada ao conjunto de valores e modos de sociabilidade típicos do *ethos* democrático que se desenvolveu em sua forma mais pura, mais intensa, nas colônias britânicas que vieram a se tornar os Estados Unidos. James afirma que na América, “a coerência democrática, consumada e imitigavelmente completa, brilha com sua dura luz, qualquer que sejam outros brilhos equívocos que aconteçam de prevalecer momentaneamente” (JAMES 1993, p. 401-402).<sup>12</sup> A democracia é também descrita como uma “forma monstruosa [...], que, por conseguinte, projeta sua cambiante sombra angular sobre cada milímetro do campo de visão [do viajante]” (JAMES 1993, p. 400-400).<sup>13</sup> Seja qual for a metáfora utilizada, da luz ou da sombra, certo é que, para James, a primeira impressão do viajante, ao chegar aos Estados Unidos, é de que sua visão é tomada pela “coerência democrática”, homogênea, inequívoca e plena – sem os matizes resultantes do jogo de luz e sombra que marcam a paisagem europeia. Inversamente, o viajante americano que chega à Europa, como que ofuscado pela intensa luz de seus próprios valores e modos de vida, percebe-os como fonte absoluta, não como matizes em uma paleta de tradições possíveis.

A atitude “*matter-of-fact*” em relação à realidade, típica dos norte-americanos em viagem ao estrangeiro, associada por James ao *ethos* democrático moderno e sua “grande pressão equalizadora” (JAMES 1993, p. 460),<sup>14</sup> tem como

against which the perceptive, the critical effort of the presumptive stranger wastes itself, until, after a little, he spies, in the measureless spaces, a little aperture, a window which is suddenly thrown open”.

<sup>10</sup> No original: “Will to grow”, “perpetual passionate pecuniary purpose”. As traduções dos trechos transcritos de *The American Scene* foram feitas por mim.

<sup>11</sup> No original: “Screeches of the pipe to which humanity is actually dancing”.

<sup>12</sup> No original: “The democratic consistency, consummately and immitigably complete, shines through with its hard light, whatever equivocal gloss may happen momentarily to prevail”.

<sup>13</sup> No original: “The monstrous form of Democracy, which is thereafter to project its shifting angular shadow, at one time and another, across every inch of the field of his vision”.

<sup>14</sup> No original: “Great equalizing pressure”.

consequências a dificuldade em perceber o caráter subjetivo da relação entre indivíduo e real e a incapacidade de tomar distância, de assumir uma postura crítica em relação à própria cultura. Em suma, na opinião de James, seus compatriotas podem ser muitas vezes caracterizados pela carência do espírito crítico resultante daquilo que a protagonista de *Retrato de uma senhora* denomina de “situação aristocrática”. Tal “situação” não indica, necessariamente, a adesão a valores e modos de vida aristocráticos, mas sim um *ponto de vista* em que o sujeito possa estabelecer para si uma posição vantajosa para a observação do mundo, um ponto em que se esteja “em posição melhor para apreciar as pessoas do que estas para nos apreciar” (JAMES 2007, p. 230). James acreditava-se detentor dessa perspectiva crítica, alimentada por sua formação cosmopolita e cultivada nos longos anos vividos na Europa. Considerava que seu olhar para a cultura americana era crítico justamente por ser ambivalente; justamente porque “se [ele] tivera tempo de se tornar quase tão ‘novo’ quanto um estrangeiro curioso, não tivera, por outro lado, o suficiente para deixar de ser, ou ao menos de se sentir, como um nativo iniciado” (JAMES 1993, p. 353).<sup>15</sup> Essa relação ambígua com a realidade, esse olhar cosmopolita, que James percebia em si próprio, encontrava-se, em sua avaliação, ausente na maioria de seus conterrâneos.

A ausência de ambiguidade e a crença na imediaticidade da relação entre indivíduo e realidade, e a conseqüente dificuldade dos americanos em perceber que seus valores são historicamente informados, constituem o alvo da crítica jamesiana à cultura norte-americana, que se viu no ensaio sobre Matthew Arnold. Essa crença é a luz ofuscante, a “enorme superfície branca” formada pela consciência nacional. Ela pode ser, todavia, desconstruída, quando uma “janela” é subitamente aberta nessa consciência, quando os norte-americanos tornam-se capazes de perceber a cultura estrangeira como tão “normal” e válida quanto sua própria cultura de origem. Não por acaso, o processo de abertura dessas “janelas” na consciência cultural dos norte-americanos em viagem pela Europa constitui a intriga de grande parte da ficção de Henry James. A ficção jamesiana tem afinidades com o gênero dos romances de formação, mas é um espécime muito singular desse gênero, no qual a viagem transatlântica funciona para os personagens como um processo de *Bildung*, em que certos conteúdos culturais pré-existentes são moldados e assumem novas formas ao contato com tradições, valores e formas de vida europeus.

Assim acontece na trama do último romance publicado durante a vida do autor, sob o título de *A taça de ouro*. O livro narra a experiência de norte-americanos transformados pelo contato com a cultura europeia e a conseqüente desestruturação de sua relação unívoca, estável e apriorística com a realidade, a verdade, os valores e as formas de sociabilidade; narra também o nascimento da percepção das possíveis dissonâncias entre os fatos e os juízos morais que são produzidos a respeito dos fatos, e articula a tomada de consciência das ambivalências epistemológicas que informam a relação entre o indivíduo e o real e a ambivalência ética de certas escolhas fundamentais na vida dos personagens.

<sup>15</sup> No original: “If I had had time to become almost as ‘fresh’ as an inquiring stranger, I had not on the other hand had enough to cease to be, or at least to feel, as an initiated native”.

### A queda afortunada

*A taça de ouro* conta a história de Adam e Maggie Verver, pai e filha, que viveram, por longos anos, devotados um ao outro, na solidão de um exílio autoimposto – americanos viajando pela Europa e colecionando objetos de arte, frutos do “gênio” da civilização do velho mundo. O casamento de Maggie com o príncipe italiano Amerigo rompe a harmonia da idílica relação entre pai e filha e a presença de um terceiro abala o equilíbrio perfeito que a caracterizara até então. “O que realmente aconteceu,” diz Maggie ao pai, “é que as proporções, para nós, estão alteradas” (JAMES 2009, p. 132). Para restabelecer o equilíbrio das proporções, a filha induz o pai a casar-se outra vez e a escolha deste recai sobre Charlotte Stant, a jovem, bela e sem recursos amiga de infância de Maggie. Esta última, entretanto, resiste em separar-se do pai, mesmo após seu casamento. O amor filial não deixa espaço bastante para o amor sensual do casamento e Maggie resguarda-se em sua condição infantil, desejando que nada de fato se altere. “Ela pudera se casar,” diz o narrador, “sem romper, como gostava de afirmar, com o seu passado” (JAMES 2009, p. 308). A consequência dessa configuração nos vínculos entre os quatro personagens centrais da trama é a relação adúltera que se desenvolve entre Charlotte e o Príncipe.

Leon Edel, em sua famosa biografia de James, argumenta pertinentemente que, “em *A taça de ouro*, as energias dos personagens e da obra têm como objetivo uma tentativa extraordinária de manter o equilíbrio” (EDEL 1996, p. 583).<sup>16</sup> A perda do equilíbrio, no entanto, é inevitável. Sua recuperação depende dessa perda e da tomada de consciência da perda. Ela implica a saída do estado de inocência em que se encontra a protagonista, e, como nota Martha Nussbaum, “não é fortuito que essa combinação de moralismo e excessiva simplicidade seja atribuída aos personagens americanos neste romance – nem que esses americanos sejam tão articulados na deliberação racional quanto ingênuos nas suas reações emocionais” (NUSSBAUM 1992, p. 132).<sup>17</sup> A representação da inocência como característica específica dos americanos aponta para o diálogo que o autor de *A taça de ouro* estabelece com a tradição intelectual de seu país de origem, em particular com o movimento que ficou conhecido como “transcendentalismo romântico”, ao qual podemos associar nomes eminentes como os de Ralph Waldo Emerson e Henry David Thoreau.

Embora seja difícil resumir, em poucas linhas, a essência desse complexo movimento, pode-se dizer que ele produziu uma nova interpretação da tradição calvinista anglo-americana, em que a transcendência e soberania da divindade cristã são transferidas para a figura do indivíduo. Em outras palavras, se, na tradição puritana, os valores da comunidade eram legados por um Deus transcendente, soberano e misterioso, e, portanto, assumiam, incontestavelmente, um caráter absoluto, os românticos deslocam o fundamento

<sup>16</sup> No original: “In *The Golden Bowl*, the energies of the characters, and of the work, have as their goal an extraordinary attempt to keep the balance” Tradução minha.

<sup>17</sup> No original: “It is not fortuitous that this combination of moralism and excessive simplicity is attributed to the American characters in this novel – nor that these Americans should be as resourceful in technical deliberation as they are naive in emotional response”. Tradução minha.

do caráter absoluto dos valores de Deus para o indivíduo. Nessa perspectiva, a relação do indivíduo com a verdade e com o real é uma relação direta, objetiva e absoluta – não mediada pelo caráter particular e variável da história, das tradições, das convenções sociais. É nesse sentido que, em seu famoso ensaio *Self-Reliance*, Emerson exalta o indivíduo que confia plenamente em suas próprias ideias, em sua sabedoria quase instintiva e plenamente pessoal, desobrigada em relação a toda e qualquer autoridade passada ou presente, autoridade que apenas restringiria a autenticidade e genialidade do pensamento individual (cf. EMERSON 1983, p. 261). Para Emerson e seus companheiros do movimento transcendentalista, as formas de vida e os valores das sociedades do velho mundo, justamente por retirarem sua legitimidade da autoridade da tradição, são comumente considerados formas decadentes e corrompidas dos valores cristãos originais, que deveriam ser resgatados apenas por meio da relação imediata entre os indivíduos e o mundo.

Nessa leitura um tanto ou quanto subversiva da teologia calvinista, a relação direta e imediata entre o indivíduo e o mundo elimina o fardo do pecado original e pode ser caracterizada pela inocência de Adão antes de sua expulsão do paraíso. Em seu clássico estudo acerca da construção literária da identidade americana, R. W. B. Lewis chama a atenção para a recorrência do *topos* da inocência adâmica nos ensaios, sermões, poemas e romances de escritores norte-americanos do século XIX e argumenta que tal recorrência faz do “Adão americano” o mito nacional por excelência. No entanto, o mito adâmico não é tratado de maneira exclusivamente apologética pela tradição intelectual norte-americana. Autores como Nathaniel Hawthorne, Herman Melville e Henry James Sr. consideravam a inocência adâmica antes um traço negativo, uma vez que o desconhecimento do mal, que caracteriza o Adão *antes* da queda, implica a incapacidade de diferenciá-lo do bem, ou seja, implica a debilidade do juízo moral. Para essa vertente interpretativa, o pecado e o conhecimento do mal são partes do processo de amadurecimento moral do indivíduo. A queda é, simbolicamente, portanto, percebida como uma etapa desse processo: o imprescindível e afortunado prelúdio da salvação (cf. LEWIS 1975).<sup>18</sup>

Henry James é herdeiro desta última vertente e, em *A taça de ouro*, oferece uma interpretação muito particular da etiologia cristã e do mito do “Adão americano”. No romance, o processo de perda da inocência se inicia com a revelação de um fato: a descoberta, por Maggie, do caso amoroso entre sua madrasta e seu marido. Até o momento em que isso acontece, já na segunda parte da narrativa, Maggie caracterizava-se, nas palavras de sua amiga Fanny Assingham, como “a pessoa no mundo para quem uma coisa errada menos poderia ser comunicada”. Ao fim da primeira parte do romance, no entanto, a mesma Mrs. Assingham conclui que, inevitavelmente, “os sentidos [de Maggie] terão de se abrir para [...] a descoberta do mal, para o conhecimento dele, para a crua experiência dele” (JAMES 2009, p. 290-291). A “abertura dos

<sup>18</sup> Sobre uma vertente teológica específica que valoriza a Queda no interior da tradição cristã, ver o ensaio de Arthur Lovejoy intitulado “Milton and the Paradox of Fortunate Fall” (LOVEJOY 1948).

sentidos”, especialmente da visão, como analogia para o conhecimento, pode ser considerada como outra versão da metáfora da “janela” que se abre, na consciência, seja para o real seja para uma cultura estrangeira. O mundo pós-lapsariano, em que o bem e a virtude só existem em sua relação contingencial com o mal, é, para a protagonista de James, um país estrangeiro; um país que, todavia, lhe cabe conhecer em seu processo de amadurecimento moral.<sup>19</sup>

O primeiro abalo sofrido pela condição adâmica da protagonista, o primeiro confronto com a existência do mal, surge como consequência do desvelamento não apenas da relação adúltera entre Charlotte e o Príncipe, mas também da relação amorosa que estes dois personagens mantiveram antes do casamento de Maggie. Em um enredo realista tradicional, esse desvelamento de algo que antes estava oculto assumiria, em termos aristotélicos, as funções do “reconhecimento” e da “peripécia”, sendo responsável por tornar mais claras as relações entre os personagens e os acontecimentos e, por conseguinte, alterar o curso da ação rumo ao desfecho (Aristóteles, *Poética* XI). Um desfecho possível, de caráter conclusivo e inequívoco, seria a substituição da inocência por uma visão cínica ou sombria da realidade. Fanny Assingham descreve um desfecho desse tipo como o de mais alta probabilidade:

Estamos falando de gente boa e inocente profundamente abalada por uma descoberta horrenda, e indo muito mais além, em sua visão do que é sinistro, como esse tipo de pessoa sempre vai, do que os que estiveram totalmente despertos desde o início. [...] Não há imaginação mais viva, uma vez iniciada, do que a dos cordeiros realmente agitados. Os leões nada são para eles, uma vez que os leões são sofisticados, são *blasés*, levados, desde o início, a espreitar e machucar (JAMES 2009, p. 396-397).

86

No romance de James, entretanto, não há oposição tão determinante entre “leões” e “cordeiros” que impeça a combinação das características de ambos em diferentes graus e matizes. Por isso mesmo, a revelação da verdade factual, embora contribua para tornar as relações e as ações mais claras, não cria uma base segura para a tomada de decisões de caráter ético. Isso ocorre porque, como notou Paul Armstrong, na ficção jamesiana – e *A taça de ouro* não foge à regra – a revelação de fatos ocultos vem comumente acompanhada pelo sentimento de perplexidade [*bewilderment*] (cf. ARMSTRONG 1987). Ao descobrir que sua madrasta e seu marido já haviam se conhecido e se amado, antes de seu casamento; ao saber que a condição financeira de ambos impediu que se casassem; ao confrontar-se com o fato da relação adúltera que passaram a manter depois de seus respectivos matrimônios, os próprios pressupostos de Maggie sobre a realidade, a moralidade e a verdade são abalados – os pressupostos de que o amor é recompensado com o casamento, sem a interferência de questões pecuniárias; que a virtude é recompensada com a felicidade; e que a mentira e a dissimulação são ficções romanescas que não tomam parte nos laços íntimos de

<sup>19</sup> A respeito da relação entre amadurecimento moral e alteridade cultural em Henry James, refiro o leitor à análise de Dorothy J. Hale de *Pelos olhos de Maisie*, que desenvolve a questão da tensão entre a “estética da alteridade” e a dimensão ética do projeto literário do autor (HALE 2013).

peças reais. A perplexidade, fruto do abalo de tais pressupostos, é uma “janela” que se abre na consciência da personagem, uma janela que oferece uma nova e inusitada perspectiva para a realidade.

Não por acaso, o sentimento de perplexidade emerge no contexto europeu, no contexto da íntima relação da personagem norte-americana com um estrangeiro, pertencente à aristocracia do velho mundo. A relação imediata, direta e unívoca com a realidade, associada por James à inocência adâmica, é desestruturada pelo choque com aquilo que, ao senso moral norte-americano, parece ser uma dissonância, uma incongruência entre fatos e significados, entre essência e aparência. Esse sentimento de dissonância é experimentado, nas diversas histórias de James, por alguns de seus personagens norte-americanos viajando ou fixados na Europa. A ênfase dada pelas sociedades do velho mundo às formas e convenções sociais tradicionais, fundadas na autoridade da história e do passado, e não na experiência individual da realidade, torna ambíguas as relações entre aquilo que é e aquilo que parece ser; entre o que aconteceu e o significado do acontecido. Essa ambiguidade faz com que Lambert Strether, protagonista de *Os embaixadores*, compare Paris a uma “vasta e cintilante Babilônia”, onde descobrir qual é a “mais pura verdade” (JAMES 2010, p. 252) sobre um fato não se mostra uma tarefa nada simples. É, entretanto, a experiência da ambiguidade, da confusão, da perplexidade, oferecida pela indistinção tipicamente europeia entre “ser” e “parecer” e tão profundamente estrangeira ao senso moral e ao senso de realidade norte-americanos que desperta tanto em Strether quanto em Maggie a consciência de que não existe verdade “pura”, e de que os significados atribuídos aos fatos dependem das interpretações, sempre relativas a um determinado ponto-de-vista, às quais eles são submetidos.

87

A perplexidade provocada pela revelação da relação adúltera entre seu marido e sua madrasta impede que a protagonista de *A taça de ouro* produza juízos estáveis sobre esse mesmo fato. O conhecimento factual implica o confronto de Maggie com o mal mundano, mas, no romance de James, esse conhecimento não gera uma determinação rígida das fronteiras entre mal e bem. Para manter seu casamento, recuperar o amor de Amerigo e tornar-se moralmente responsável de forma plena, a heroína precisa deixar o estado edênico. Sem abrir mão inteiramente da boa-fé do cordeiro, ela tem de aprender a usar a força e a sofisticação do leão para afastar seu pai de si e afastar Charlotte de sua vida conjugal. Esse passo decisivo, que marca, simbolicamente, sua completa retirada do jardim do Éden, se dá apenas no final do romance. O final não funciona, todavia, como um desfecho conclusivo, em que, finalmente, se alcança qualquer tipo de congruência, de harmonia entre os fatos e seus significados; entre as essências e as aparências; entre o conhecimento da realidade e os juízos produzidos sobre ela. Ao contrário, ao alcançar a maturidade moral, Maggie toma consciência de que suas escolhas morais fundamentam-se em sua interpretação parcial, incompleta, perspectivada do real e da verdade. Conquanto possa ser comunicada e compreendida pelos outros, essa interpretação é sempre construída de um ponto de vista particular.



Para atingir esse nível de autoconsciência, a personagem tem de passar pelo processo de reconhecimento daquilo que é profundamente estrangeiro ao seu estado inicial de inocência – processo que se dá tanto sob a forma da experiência europeia quanto sob a forma da experiência do mal.

Ao narrar a *Bildung* da protagonista de *A taça de ouro*, Henry James articula as críticas cultural e epistemológica ao realismo norte-americano. Associando o estado de inocência pré-lapsariano ao caráter nacional norte-americano, o autor retoma, de uma perspectiva crítica, o velho *topos* do “Adão americano”, caro aos escritores de seu país de origem. A perda da inocência é, para James, imprescindível para o amadurecimento moral e cognitivo dos indivíduos. Epistemologicamente, ela aponta para uma relação mais complexa entre o indivíduo e o real e implica a tomada de consciência de que o conhecimento da realidade factual não determina de forma unívoca o conhecimento dessa realidade. Culturalmente, a crítica jamesiana coloca a necessidade de tomada de consciência do caráter parcial dos valores de uma determinada cultura. Nessas três dimensões – ética, epistemológica e cultural – o trabalho desse “historiador das consciências delicadas” é despertar os sentidos e os pensamentos dos homens de sua “agradável sonolência”, tornando visível o caráter ambivalente, instável e complexo da relação entre os fatos e seus significados.

### Referências bibliográficas

88

- ANHEIM, E.; LILTI, A. Introduction: Savoir de la littérature. **Annales. Histoire, Sciences Sociales**, 65e année, n. 2, p. 253-260, 2010.
- ARISTÓTELES. Poética. In: \_\_\_\_\_; HORÁCIO; LONGINO. **A Poética clássica**. São Paulo: Cultrix, 2014.
- ARMSTRONG, Paul B. **The Challenge of Bewilderment**: Understanding and representation in James, Conrad, and Ford. Ithaca: Cornell University Press, 1987.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 1976 [1946].
- BOUVERESSE, Jacques. La littérature, la connaissance et la philosophie morale. In: LAUGIER, Sandra (org.). **Éthique, littérature, vie humaine**. Paris: PUF, 2006, p. 95-146.
- CONRAD, Joseph; ARMSTRONG, Paul B. (ed.). Henry James: An appreciation. In: \_\_\_\_\_. **The Heart of Darkness**. (Norton Critical Edition). New York; London: Norton, 2006 [1905], p. 286-288.
- \_\_\_\_\_. **Lord Jim**. London: Penguin, 2012 [1900].
- EDEL, Leon. **Henry James**: A Life. London: Flamingo, 1996.
- EMERSON, Ralph Waldo. **Essays & Lectures**. New York, N.Y.: The Library of America, 1983.
- HALE, Dorothy J. “*Othering Maisie*”: *Pelos olhos de Maisie* e a estética jamesiana

da alteridade. **Literatura e sociedade**, n. 17, p. 29-43, 2013.

JAMES, Henry. The American Scene. In: \_\_\_\_\_. **Collected Travel Writings: Great Britain and America**. New York: The Library of America, 1993 [1907], p. 351-736.

\_\_\_\_\_. **Os embaixadores**. Tradução de Marcelo Pen Parreira. São Paulo: Cosac Naify, 2010 [1903].

\_\_\_\_\_. **A arte da ficção**. Tradução de Daniel Piza. São Paulo: Imaginário, 1995 [1884].

\_\_\_\_\_. Matthew Arnold. In: \_\_\_\_\_. **Literary Criticism**. (vol. 2) New York: The Library of America, 1984 [1884], p. 719-731.

\_\_\_\_\_. **A taça de ouro**. Tradução de Alves Calado. Rio de Janeiro: BestBolso, 2009 [1904].

LEWIS, R. W. B. **The American Adam: Innocence, tragedy and tradition in the nineteenth century**. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1975.

LOVEJOY, Arthur O. Milton and the paradox of fortunate fall. **Essays in the History of Ideas**. Baltimore: Johns Hopkins Press, 1948, p. 277-295.

NUSSBAUM, Martha. **Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature**. New York; Oxford: Oxford University Press, 1990.

PARREIRA, Marcelo Pen. **Realidade possível: dilemas da ficção em Henry James e Machado de Assis**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2012.

TRILLING, Lionel. O sentido do passado. In: \_\_\_\_\_. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Lidador, 1965 [1950], p. 209-224.

# Como Proust foi moderno: entre debates literários e conflitos culturais\*

How Proust Was Modern: between Literary Debates and Cultural Conflicts

---

**Paulo Rodrigo Andrade Haiduke**

paulohaiduke@yahoo.com.br

Professor substituto

Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Avenida Iguaza, 811/505a

80230-020 - Curitiba - PR

Brasil

---

## Resumo

Neste artigo são discutidas questões relacionadas ao hoje famoso ciclo romanesco de Marcel Proust (1871-1922) intitulado *Em busca do tempo perdido* (*A la recherche du temps perdu*) e a sua recepção como um dos maiores cânones da literatura moderna no século XX. Tomando como referência comentaristas contemporâneos ao lançamento do romance (os volumes foram publicados originalmente entre 1913 e 1927), pretendo introduzir os leitores nos debates que buscaram arrogar a Proust o papel de arauto do modernismo literário. Dessa forma, apresentarei alguns debates tematizados pelos contemporâneos e que engajaram Proust e sua obra não apenas em querelas literárias, artísticas e estéticas, mas em discussões de maior amplitude social e cultural concernentes à Terceira República Francesa. Utilizarei historiografia específica, bem como bibliografia mais ampla, para mostrar que as querelas nas quais Proust e seu romance foram envolvidos concerniam não apenas ao debate literário e estético, mas também às temporalidades e historicidades de maior amplitude que permearam a sociedade e a cultura francesas.

90

## Palavras-chave

Terceira República Francesa; Recepção; Modernismos.

## Abstract

This article discusses issues related to the now famous novelistic cycle by Marcel Proust (1871-1922) titled *In Search of Lost Time* (*A la recherche du temps perdu*), and its reception as a major canon of modern literature in the 20<sup>th</sup> century. Based on critics who were coeval with the launching of the novel (its volumes were published between 1913 and 1927), I intend to introduce the readers in the debates that sought to ascribe to Proust the role of a herald of literary modernism. Thus, I will present a number of theme debates by Proust contemporaries that engaged him and his work not only in literary, artistic and aesthetic disputes, but also in broader social and cultural discussions regarding the French Third Republic. By looking into specific historiographical sources, along with a broader set of bibliographical references, I attempt to show that the disputes in which Proust and his novel were involved concerned not only the literary and aesthetic debate, but also the broader context and historical idiosyncrasies that permeated the French society and culture.

## Keywords

French Third Republic; Reception; Modernisms.

---

Recebido em: 24/12/2013

Aprovado em: 11/8/2014

---

\* Este artigo resulta de uma Tese de Doutorado. A pesquisa foi financiada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) mediante concessão de bolsa integral. Durante o doutorado, a CAPES financiou também um período de estágio na França (PDSE).

**Possibilidades de aproximação: modernismo, sensibilidade, visão de mundo**

Aproximar a obra de Marcel Proust do modernismo literário atualmente é como reproduzir um juízo estabelecido e quase um lugar-comum. Porém, nem sempre foi assim, e se há muitos anos *Em busca do tempo perdido* (*À la recherche du temps perdu*) vem sendo tratado pela crítica e pela história literária como um dos grandes cânones modernistas do século XX, isso se deve em grande parte ao processo histórico pelo qual, desde 1913, a obra foi se acomodando na cultura e na sociedade, criando ali suas raízes e sentidos. Um desses sentidos é o de sua novidade literária.

Foram muitos os aspectos salientados pelos comentadores contemporâneos da publicação original que indicavam a obra proustiana como eminentemente modernista. Logo se destacou um juízo que afirmava que Proust era moderno devido às novas formas de sentir e compreender o mundo propostas por *Em busca do tempo perdido*.

Em 1926, Ramon Fernandez, amigo do romancista e comentador assíduo da obra, enfatizou exatamente esta leitura da sintonia entre o autor e sua época, quando tentava explicar para o público francês mais amplo o fascínio que o livro *No caminho de Swann* (*Du Côté de chez Swann*) havia suscitado nele e seu pequeno círculo de colegas. Durante a preparação e publicação do primeiro volume do romance no final de 1913, às vésperas da Grande Guerra Mundial, esses confrades e amigos do autor, que se consideravam então privilegiados, encantaram-se principalmente com a nova concepção e utilização da inteligência por Marcel Proust.

Ramon Fernandez contextualizava sua contemporaneidade como um momento de crise cultural caracterizado pelo divórcio aparentemente definitivo entre inteligência e sensibilidade, sentimento esse que teria sido marcante para sua geração. De fato, Fernandez acaba por afirmar indiretamente a eficaz leitura e interpretação proustiana da realidade ao colocar o autor na posição privilegiada de vanguarda: para ele, Proust teria superado os antigos e ultrapassados mestres da geração anterior – como, por exemplo, Paul Bourget –, incapazes de fornecer doravante alguma alternativa para as novas e inquietas gerações nascidas no final do século XIX e início do XX. Proust, ao contrário, surgia como o novo mestre a ser seguido, visto que sua grandeza estaria no fato de ter reestabelecido uma ligação estreita entre a inteligência e a sensibilidade de seus contemporâneos (FERNANDEZ 1926, p. 203). A leitura da obra de Proust como operadora dessa síntese entre subjetividade e objetividade foi constantemente reiterada durante a publicação dos volumes que formariam *Em busca do tempo perdido*, sobretudo no período entreguerras. De fato, veremos ao longo deste artigo que foi justamente essa apreciação do romance em questão que acabou muitas vezes sendo usada para identificar Proust como moderno.

Da mesma forma que Ramon Fernandez, Gaston Rageot buscou estabelecer também a conjuntura histórica e literária na qual a obra de Proust emergia. Em conferência apresentada em 1927, Rageot definiu esse momento literário como um período marcado por uma nova sensibilidade do sistema nervoso, oriunda principalmente dos experimentos literários de Charles Baudelaire e Paul Verlaine.

E no mesmo sentido que Fernandez, Rageot julgou a obra de Proust como uma das raras exceções que conseguia se desvincular da estética estabelecida, conseguindo assim unir as correntes da sensibilidade e da psicologia (RAGEOT 1927, p. 336-349).

No fundo, o que esses comentadores e defensores da obra de Proust destacavam era um problema que já estaria posto no contexto anterior à obra, uma espécie de impasse histórico enfrentado pelas novas gerações e que consistiria na falha da psicologia e da sensibilidade tradicionais, ou melhor, numa incompatibilidade entre ambas (a mesma que apontava Ramon Fernandez). Logo, Proust teria sido aquele que, para Fernandez e outros contemporâneos, conseguiu criar uma nova inteligência e compreensão do mundo, mas partindo exatamente da sua sensibilidade nervosa e moderna.

Essa capacidade de captar e, principalmente, de dar a ver ao público uma nova realidade pela arte é comumente tratada pela crítica literária como uma das principais marcas do modernismo. Segundo Jean-Michel Rabaté, a tentativa do modernismo de transformar a linguagem partiu de uma busca voluntária e consciente de estranhamento a fim de desestabilizar os hábitos comuns e tradicionalmente estabelecidos de ver, pensar e compreender. Logo, a complexidade e consequente inacessibilidade do modernismo sentidas por grande parte do público não eram resultado do acaso ou da incapacidade de criação. Ao contrário, elas eram um efeito buscado justamente para obrigar o leitor a relacionar-se com o mundo de maneira diferente e, assim, desabituá-lo (RABATÉ 2009, p. 887-918).

92

A obsessão da época pelo problema da disparidade entre sensibilidade e inteligência, que dá origem a diversas outras polarizações como arte e ciência, expressa a demanda na época de novas visões de mundo. E foi exatamente a essa demanda que *Em busca do tempo perdido* respondeu aos olhos de diversos contemporâneos.

Do exposto até aqui podemos discernir que a literatura, nesse contexto, estava inserida em um debate mais amplo da cultura que dizia respeito à percepção, apreensão e conhecimento do mundo. Esse foi um dos importantes debates, portanto, no qual a obra de Proust se inseriu no momento de sua publicação, o que fica evidente quando se toma por base sua recepção, bem como a própria obra. Seu destaque nesse debate advém justamente da tomada, no seio do próprio *Em busca do tempo perdido*, dessa questão como objeto de especulação literária. Conforme Compagnon, Proust dramatizou mais do que qualquer outro romancista a própria cultura (COMPAGNON 1992, p. 955).

Se de fato *Em busca do tempo perdido* não teve a recepção de um público mais amplo – e por conseguinte não pode ser considerado o principal romance francês da época no que tange à difusão –, isso não impediu absolutamente o grande impacto que a obra de Proust teve dentro da literatura francesa desde sua publicação. Com efeito, Marcel Proust foi e tem sido considerado, desde 1913 (claro, com alguns momentos de estagnação e arrefecimento), como o autor de uma obra literária crucial para a compreensão do debate cultural e intelectual francês durante a Terceira República. Isso foi visto tanto de maneira

positiva quanto negativa pelos leitores e comentadores do romance proustiano, pois, se alguns o leram como uma resposta à crise cultural sentida, outros, pelo contrário, não deixaram de apontá-lo como sendo, se não a causa principal da degeneração moderna no período pós-guerra, no mínimo como uma enorme influência malsã para as novas gerações.

Tais juízos sobre a obra de Proust apontam para a interpretação da singularidade histórica que os leitores viam em sua própria época: uma modernidade cujos presente e imediato passado eram vistos como marcando uma conjuntura específica na história que, conseqüentemente, demandava uma nova maneira de ver e de ser representada. Henri Lefebvre sintetizou muito bem esse sentimento, na revista *Philosophies* de 15 de maio de 1924, ao expressar como sua contemporaneidade legava às últimas décadas uma especificidade histórica que teria sido bem captada por *Em busca do tempo perdido*: para ele, a análise de Proust mostrou que o espírito moderno demandava então uma nova filosofia da consciência e uma amplificação da noção de universalidade (LEFEBVRE 1924, p. 225-227). Logo, nesta perspectiva de Lefebvre, a obra de Proust aparecia como resposta à demanda do espírito moderno. Essa nova consciência representada em sua obra poderia assim apreender, representar e dar a ver novas e insuspeitas realidades, justamente por atender às necessidades de uma conjuntura que reclamava do divórcio entre a sensibilidade e a razão. Neste momento cabe introduzir uma importante digressão para analisar melhor algumas questões importantes relativas à história dessa crise e polarização entre a sensibilidade subjetiva e a consciência objetiva apontada pelos comentadores de *Em busca do tempo perdido* como um problema profundamente importante daquela conjuntura.

### **Entre arte e sociedade moderna: crises culturais, perda e busca de identificação**

Como dissemos anteriormente, a obra de Proust foi discutida em debates culturais mais amplos da sociedade francesa, sendo considerada tanto como uma resposta quanto como uma das responsáveis dos problemas em questão. Essa forma de recepção não foi um privilégio da obra proustiana, sendo muito pelo contrário praticamente uma constante na história da maioria das produções artísticas modernistas. De fato, se a arte se incumbia muitas vezes de dar respostas a algumas questões levantadas na época, por outro lado as ditas obras modernas eram acusadas de causar o dilaceramento da personalidade.

Tal posição paradoxal do lugar social da arte no período advém em parte das suas novas funções dentro das sociedades europeias oitocentistas. Segundo Peter Gay, o modernismo: “gerou uma nova maneira de ver a sociedade e o papel do artista dentro dela, criou uma nova forma de avaliar as obras culturais e seus autores” (GAY 2009, p. 19).

Porém, o modernismo artístico, direta ou indiretamente, acabara também se engajando em outra crise latente e de maior duração histórica. Embora Jean-Michel Rabaté afirme que foi uma nova subjetividade que demandou o modernismo literário – e nesse ponto ele estaria de pleno acordo com os comentadores da obra proustiana –, ele não está tão seguro em apontar o momento em que isso ocorreu,

destacando assim a enorme dificuldade de periodizar tal mudança (RABATÉ 2009, p. 887-918). De qualquer forma, podemos concluir que essas interações entre artes, sociedade moderna e sensações de crise não são aspectos exclusivos desse contexto do final do século XIX e início do século XX francês. Embora seja difícil determinar sua origem, há uma história que pode ser remontada, para os objetivos do presente trabalho, pelo menos ao século XVIII.

Podemos tomar como pista um texto de 1902, no qual Georg Simmel buscou definir os grandes dilemas da sociedade moderna, pois nele expressa sua opinião como contemporâneo do período estudado:

Os problemas mais graves da vida moderna derivam da reivindicação que faz o indivíduo de preservar a autonomia e individualidade de sua existência em face das esmagadoras forças sociais, da herança histórica, da cultura externa e da técnica de vida. [...] O século XVIII conclamou o homem a que se libertasse de todas as dependências históricas quanto ao Estado e à religião, à moral e à economia (SIMMEL 1967, p. 13).

O século XVIII é destacado, portanto, como fomentador do ideal de homem moderno e como uma terra natal da modernidade do início do século XX por Simmel. E o desenvolvimento do realismo literário moderno estaria intrinsecamente ligado a essa questão na medida em que a busca pela desvinculação das coerções externas que entravavam a realização do ideal emancipatório e esclarecido do homem moderno impulsionou o realismo literário na busca dessas forças externas que cerceavam a vida e a experiência humanas.

94

Se primeiramente essas limitações foram vistas como externas ao homem, com o advento e desenrolar do século XIX surgiram novos problemas, e as coerções e limitações ao desenvolvimento do ideal do homem moderno esclarecido passaram a serem vistas como formadoras incontornáveis da sua experiência e identidade. Em outras palavras, a confiança do homem moderno era então questionada pela sua exposição inexorável e incontornável à realidade na qual estava inserido, transpassado como era por aquilo que Foucault chamou de uma das grandes viradas da episteme ocidental no início do século XIX (FOUCAULT 1992, p. 384-385). Dessa forma, alguns fatores que outrora permaneciam inconscientes passaram a exigir do sujeito desde então uma nova atitude, pois ameaçavam sua almejada liberdade subjetiva plena e, conseqüentemente, a realização do *espírito livre moderno* profetizado por Nietzsche (2000). Isso explica em parte por que Proust deu tanta atenção em sua obra ao que denominou *memória involuntária* como dimensão mais profunda e real da subjetividade que devia ser escavada.

Essas questões expressavam na verdade problemas e crises culturais que concerniam principalmente à tentativa de construção moderna da identidade. De fato, no *Em busca do tempo perdido*, o narrador busca compreender sua trajetória e identidade durante essa conjuntura na qual seus contemporâneos crescentemente se voltavam em direção às dimensões inconscientes do homem. Jacques Le Rider realizou interessantes análises acerca da modernidade vienense do final do século XIX, enfatizando o papel da desestabilização das identidades na cultura da época e suas relações com o advento da psicanálise:

À luz da psicanálise, o sentimento de identidade de cada sujeito aparece como um jogo constante e imprevisível onde se combinam e se opõem a identidade consciente e algo inconsciente, a identidade de projeção no futuro e a que se alimenta de recordação; a identidade de pertencer a uma família, a um grupo ou a um povo, e a que passa pela rejeição das dependências, da "normalidade"; a identidade atribuída pela vida (o sexo, a raça, a época, etc.), e a aspiração à negação e à ultrapassagem desses limites. O enfoque psicanalítico confirma também que, para o destino do sujeito, os fantasmas da identificação podem suplantar a identidade "real", ao ponto da oposição entre a realidade e o fantasma não possuir mais nenhuma significação quando se busca compreender uma personalidade (LE RIDER 1993, p. 77).

Este é o momento da terceira ferida narcísica da cultura ocidental destacada por Foucault: como aconteceu com ocasião das duas primeiras feridas, ela traz em seu bojo novos dilemas e crises culturais (FOUCAULT 2005, p. 51-52): o indivíduo moderno deixou então de acreditar em seu total controle e consciência sobre as forças que o dominavam. Isso significava um obstáculo para o desenvolvimento do seu ideal moderno de emancipação e esclarecimento. E a arte moderna, em seu reiterado engajamento contra o clássico, o tradicional e o estabelecido, encenou repetidas vezes nessa história o papel de resistência em favor da emancipação e da autonomia.

O problema surge aqui como espécie de efeito colateral de uma das principais marcas desse modernismo: o senso crítico altamente desenvolvido; pois, se ele age em favor da emancipação moderna, enfrentando e denunciando as forças tradicionais que coagem o homem e determinam sua existência, acaba sendo também, e justamente por conta disso, uma das causas do desencantamento moderno. Por isso, os críticos Ramon Fernandez e Gaston Rageot enfatizavam a necessidade de mesclar a inteligência com a sensibilidade. Muitos outros críticos que emitiram juízos sobre a *Em busca do tempo perdido* salientaram a eficaz síntese entre subjetividade e objetividade operada pela representação literária proustiana. De qualquer forma, esses exemplos mostram que este foi um momento no qual as certezas mais sólidas estavam sendo colocadas em questão, o que acabou se configurando também como elemento de dissolução da cultura estabelecida, aceita e partilhada pela sociedade. E nesse processo histórico, o modernismo literário não apenas se engajou nas principais questões culturais, mas foi inclusive visto repetidas vezes como uma das causas que exerceu importante papel na eclosão de tais crises culturais. Isso significa não apenas que escritores como Proust problematizaram voluntariamente temas caros às suas contemporaneidades, mas que suas obras foram mobilizadas pela exegese crítica tanto para condenar quanto para enaltecer os tempos modernos.

### **A metrópole e o advento da sociedade de massa: espaços de experiência moderna e engajamento artístico**

Segundo Richard Sennett, os códigos de expressão pública passaram a valorizar o detalhe de maneira crescente, tornando-se quase uma obsessão, durante o século XIX nas capitais europeias como Paris e Londres, por exemplo.



Isso aponta para o que foi apresentado acima, esse ansioso interesse que o século XIX nos legou pelo encontro da realidade subjacente à aparência e que alcançou seu signo pleno com o advento da psicanálise. Logo, o advento desta nova urbanidade seria, nessa perspectiva, resultado da pressão criada pelo vertiginoso crescimento demográfico e pelo capitalismo industrial, forças e agentes de mudanças de grande amplitude ao longo do século XIX (SENNETT 1999).

É nessa metrópole, apresentada como local de estranhos e de segredos, que a busca pelos detalhes se torna um método de apreensão de realidades não só materiais, mas também humanas, pois tais minúcias individuais seriam compreendidas desde então como as chaves para entender comportamentos e personalidades. Isso parece condizer com a opinião de Georg Simmel de que a impessoalidade da vida nas grandes metrópoles gerou, como contraponto, uma subjetividade altamente pessoal (SIMMEL 1997, p. 18). Críticos que comentaram a união entre a objetividade e a subjetividade na obra proustiana constantemente exaltaram sua perspectiva subjetiva da realidade das coisas e dos seres. Em suma, salientavam que o resultado disso era uma espécie de realidade objetiva subjetivada, uma representação da realidade oferecida como resultado de um olhar individual que não era onisciente em relação ao que narrava.

Essa busca pelo detalhe, destacada como elemento formador da subjetividade moderna e auxiliar do homem para se localizar e se inserir no espaço urbano, tem mais valor ainda para uma forma de discurso como o romance, que, na tentativa de descrição e análise da vida moderna, não deixa de atentar para os detalhes cotidianos. Conforme Sennett:

96

Tudo da sociedade está miniaturizado em cada pequena manifestação concreta da vida, mas o romancista e o leitor de romances devem se esforçar para aplicar cada uma de suas faculdades, para investir mais sentimentos nos detalhes do que poderiam confirmar logicamente, a fim de arrancar esse segredo. Pequenas ações, pequenas coisas da vida, não têm qualquer significação clara sem esse esforço (SENNETT 1999, p. 198).

Mas se o modernismo é um dos agentes dessa valorização dos detalhes, isso decorre justamente da sua necessidade de inserção nas questões culturais das quais é contemporâneo. Conforme Malcom Bradbury, a arte moderna tem como dever vanguardista essa obrigação de engajamento nas querelas culturais e nesses contextos de aparente crítica e crise. Bradbury vê o modernismo como uma revolução artística profunda gerada, sobretudo, pela crise na história do humanismo ocidental e pela busca de compreensão da existência moderna. Logo, essa profunda sensação de colapso da cultura europeia tradicional dava vazão às reivindicações das artes modernas por renovações culturais e morais. Tratava-se da afirmação de uma arte de crise que se propunha também como possibilidade de superação desses aspectos desagregadores da vida moderna (BRADBURY 1989).

Em uma homenagem a Marcel Proust publicada pela efêmera revista literária *Le rouge et le noir* em 1928, Pierre Quesnoy, preocupado com a moralidade moderna e sua relação com a obra de Proust, afirmava que vivia numa época

fortemente preocupada com a moral. Muito mais que em tempos anteriores, o homem moderno estaria preocupado com a moral para compreender, na verdade, uma realidade anterior e inicial (QUESNOY 1928, p. 94). Podemos concluir dessas questões de Quesnoy que a busca da espontaneidade, pureza e sinceridade surgia então como uma tentativa de suspensão dessa moral fundada na artificialidade da civilização e das repressões impostas pela sociedade moderna.

Isso explica em parte como a obra *Em busca do tempo perdido* pôde ser tomada como referência em debates sobre problemas culturais importantes na época: ao buscar uma realidade humana primeva, conforme afirma Quesnoy, ela se colocava também como espaço de problematização e avaliação da realização ou não do projeto de esclarecimento e emancipação do homem moderno. É o que Bradbury chama de uma nova consciência revolucionária, crítica e sensível, sobretudo, à aceleração histórica e ao seu respectivo impacto no indivíduo; daí o fator inconsciente da literatura moderna, pois o efeito de tal impacto era cada vez mais sentido, ao longo do século XIX, como agindo de maneira obscura, imperceptível e misteriosa (BRADBURY 1989, p. 25-26).

Para Richard Sennett, desde Jean-Jacques Rousseau a experiência moderna já partia em busca do verdadeiro eu como resposta à opressão sentida pelas estruturas materiais, sociais e culturais da cidade grande moderna (SENNETT 1999, p. 153-154). Daí resultou que o cultivo da personalidade foi elevado a ideal, pela sua suposta promessa de realização da liberdade e do esclarecimento. Mas o que nós vemos se destacar nas leituras e comentários sobre Proust é a constatação (muitas vezes somada à acusação) da dissolução da personalidade operada ou anunciada por sua obra. Para Henri Massis, em consonância com muitos críticos da arte modernista na França durante a década de 1920, o problema principal era a dissolução da personalidade operada por tal movimento, que se fazia sentir nas manifestações contemporâneas da então jovem literatura, principalmente entre os discípulos de André Gide e Marcel Proust (MASSIS 1927, p. 72-73). Tal juízo mostra claramente uma avaliação de Proust como moderno, porém de forma negativa e contrária ao apontado pelos comentários de Fernandez e Rageot citados no início deste artigo. À diferença desses últimos, que consideravam *Em busca do tempo perdido* como uma obra moderna por tomar para si a tarefa de resolver problemas que lhe eram contemporâneos, Massis considerava-a como uma espécie de causa da crise de identidade que identificava entre seus contemporâneos.

Porém, as artes modernas não eram em si as causadoras da dissolução nem as principais fomentadoras; e, se foram sentidas como tal, isso se deveu antes de tudo à função de que se incumbiam, a de expressar em forma estética as sensações e impactos dessa dissolução do sujeito e da própria arte como a inegável realidade moderna. Logo, as artes modernas em geral não geraram as crises modernas, mas lhes deram corpo e voz, expressando e deflagrando aquilo que era sentido como crise. De fato, havia elementos estruturais e formadores da grande modernização ocorrida nas capitais europeias ao longo do século XIX mais cruciais para o surgimento da sensação de desenraizamento

moderno, como o advento da metrópole aliada à revolução industrial e a consequente crise dos valores e padrões culturais tradicionais que eram vigentes e sustentavam a sociedade.

### **Paradoxos e contradições da experiência moderna: entre a *decadência fin-de-siècle* e a Grande Guerra**

A modernização do século XIX, impulsionada pelo emergente capitalismo industrial e apoiada pela crescente urbanização, levou ao otimismo decorrente do desenvolvimento material, tecnológico e científico e da materialização do progresso. Porém, esse processo também foi sentido, e de maneira crescente, com a aproximação do fim do século, como desestabilizador das bases tradicionais da sociedade. Para Richard Sennett, o impacto do capitalismo na vida pública oitocentista foi determinado por uma produção de massa que acabou homogeneizando os padrões de consumo e também os consumidores (SENNETT 1999). Isso representava um problema para aqueles entre os quais os valores tradicionais hierarquizados remanescentes do Antigo Regime eram arraigados.

Para Jacques Le Rider, a modernização operada nas grandes capitais europeias durante o século XIX foi a grande causa das mudanças na experiência moderna no início do século XX e também das reações culturais como a representada pelas artes modernas:

A modernização do século dezenove se caracteriza pela expansão da administração do Estado, o progresso científico e técnico engendrando mudanças sociais e a perda de determinadas tradições culturais, o crescimento demográfico e econômico, a urbanização e o desenvolvimento de meios de comunicação e de informação. Estas mutações conduziram a uma redefinição dos termos do debate que parece agora indispensável ressaltar. A modernização, processo econômico, social e político, questiona a identidade cultural das coletividades e as identidades subjetivas dos indivíduos. O modernismo corresponde ao endurecimento doutrinário das "ideias modernas", em primeira instância da ideia de progresso, inclusive nos campos artístico e religioso. Por fim, a modernidade designa um modo de vida, de pensamento e de criação, que não se furta ao imperativo de mudança e inovação, ao mesmo passo conservando consciência crítica em relação à modernização, expressada em termos estéticos ou teóricos, e ao tomar distância em relação ao modernismo. Em Baudelaire, a virulenta denúncia do mundo presente se conjuga com a exaltação do moderno. Do mesmo modo, a modernidade vienense se revela em muitos aspectos antimoderna (LE RIDER 1993, p. 47-48).

98

Essa relação paradoxal entre o homem moderno e a modernização é justamente o núcleo pelo qual surge a ferida narcísica no ideal da *modernidade iluminada* do século XVIII. Eis que aparece certa angústia pela qual o indivíduo passa a observar sua própria posição paradoxal: ele é exaltado como realização do ideal de homem moderno, mas também visto como responsável pela crise cultural e a dissociação da personalidade em função de seu exagerado individualismo.

Tal posição paradoxal é análoga à ocupada pela literatura modernista, como podemos ver claramente exemplificado na descrição da figura de Proust publicada por Roger de Laforest e Emile Pirel em *La gazette française* de 18

de outubro de 1924. Após acusar *Em busca do tempo perdido* de ser uma obra comprometida devido à representação da dissolução do indivíduo e de ser uma obra incapaz de representar o movimento da vida, os autores concluem que isso, na verdade, era uma característica da literatura contemporânea. Para os autores, existiam algumas exceções, mas que apenas fugiriam discretamente à regra da geração literária da qual Proust era o mais perfeito representante (e isso não significava absolutamente um elogio) (LAFFOREST; PIREL 1924a).

Tal crítica vem da nova posição da arte no contexto da época e da tomada de consciência, no mínimo relativa e turva, dessa novidade por parte dos representantes do campo artístico e literário, tais como críticos, editores e artistas. Nesse sentido, a obra de Proust é significativa, pois é sentida de maneira crescente ao longo da década de 1920 como um dos maiores acontecimentos literários da época: seu romance e a respectiva crítica foram não apenas uma espécie de termômetro de uma conjuntura histórica em que a sensação de crise cultural foi aguda, mas acabaram funcionando de maneira ímpar e crucial no debate decorrente.

Segundo Peter Gay, era praticamente um chavão durante o século XIX referir-se à época como um “tempo da transição”. De fato, as capitais europeias mudavam mais rápido do que nunca: “No intervalo da vida de uma pessoa estas cidades mudaram a ponto de se tornarem irreconhecíveis” (GAY 1988, p. 45). Esse sentimento de transição, com a aproximação do fim do século, passou a responder cada vez mais a uma visão de que se entrava na era da decadência da humanidade.

O interessante a destacar aqui é, portanto, que a busca da verdade pessoal foi tomada como um dos princípios da arte moderna, fundamento pelo qual ela se opôs diversas vezes às estruturas sentidas como limitadoras ou determinantes da vida humana (FOUCAULT 2001). Isso fica claro no trabalho de Eric Auerbach, que destaca como um dos principais elementos do realismo moderno a problematização moderna mais aguda e atenta à dimensão temporal da realidade (AUERBACH 1976, p. 463). Isso porque, em parte, essa parcela histórica da realidade era cada vez mais vista como formadora da cultura, da sociedade e do próprio indivíduo.

Portanto, tal aproximação entre arte, conhecimento e busca da verdade foi se tornando uma das principais marcas da modernidade no final do século XIX. Conforme Anne Henry, nesse momento da história, a arte buscava interrogar e interpretar o mundo ao seu modo e abandonar os métodos de representação até então admitidos, o que fazia do estilo um método de aproximação da verdade buscada (HENRY 1986, p. 15). *Em busca do tempo perdido* insere-se nessa conjuntura que idealiza a construção de uma era nova pautada na revisão modernista e por isso expressa o conflito entre o progresso irreversível do discurso científico e a descrença no poder último do racional. Disso, a autora conclui que, tematizando e utilizando as ciências humanas num romance que dá tanto espaço à especulação, Proust imaginava que poderia conseguir a reunião entre arte e ciência (HENRY 1986, p. 77). Ao menos, como ficou claro até agora, o romance proustiano foi seguramente lido como uma tentativa (e às

vezes com sucesso) dessa síntese. E como já destacamos no começo, esta é a mesma simbiose entre sensibilidade e inteligência pela qual ele foi muitas vezes recepcionado pelos contemporâneos como romancista moderno.

Neste ponto, é interessante voltar à questão da dissolução da personalidade, para entender como o modernismo literário a tomou como seu objeto e a trabalhou. Para Luiz Costa Lima, a poesia de Arthur Rimbaud representaria, na segunda metade do século XIX, justamente a crise de identidade na sociedade francesa (LIMA 1980, p. 150). Tal crise de identidade é uma constante no contexto do final do século XIX e início do século XX na França, e a obra de Marcel Proust foi lida também como uma dramatização possível dessa questão.

Porém, se, como vimos, o sentimento genérico de crise é algo que talvez não caracterize exclusivamente o contexto do final do longo século XIX, ele possuía nessa época uma particularidade que está indicada pela própria noção de decadência *fin-de-siècle*. As correlativas noção e sensação foram definitivamente corroboradas por um acontecimento sem precedentes para a Europa, sentido como a grande e definitiva ruptura com a Velha Europa: a Grande Guerra de 1914-1918, que veio confirmar todas as visões de crise, bem como sua culminação na maior de todas as catástrofes possíveis e prenunciadas. André Chaumeix, na *Revue de deux mondes* de primeiro de abril de 1928, ou seja, distanciado já da guerra por dez anos, critica a obra de Proust por expressar a desagregação da personalidade, embora culpe não o autor e sim a guerra como causa dessa postura. Segundo ele, *Em busca do tempo perdido* negligencia o que há no homem de superior à natureza, o que mostraria, na sua opinião, que a literatura do pós-guerra era desprovida do senso humano espiritual e interior; ou seja, Chaumeix interpretava toda a literatura contemporânea como reflexo da desordem que a guerra havia lançado sobre as "sociedades civilizadas" (CHAUMEIX 1928, p. 701). Disso o autor conclui que os homens estavam desde então fora da ordem comum, que todas as noções estavam abaladas e que a desordem da personalidade era o mais notável elemento da literatura romanesca.

100

### ***Em busca do tempo perdido* entre dois séculos**

Escrita nos anos que precederam a Guerra, o primeiro volume de *Em busca do tempo perdido* foi publicado no final de 1913, às vésperas do grande conflito. Anunciada então como uma trilogia que seria finalizada no ano seguinte, a edição acabou por ser interrompida e adiada até o período posterior à guerra. Assim, em 1919, o segundo volume era lançado, mas já divergindo do plano anterior, pois, nesse intervalo, Marcel Proust não cessara de incorporar novos elementos ao projeto da trilogia original, o que fez inclusive até sua morte em novembro de 1922.

Seu romance, contando os livros que publicou em vida e os volumes póstumos organizados pelo amigo Jacques Rivière e por seu irmão Robert Proust, acabou somando oito tomos (ultrapassando a duplicação do projeto inicial). Entre 1913 e 1922, podemos notar claramente que Proust incorporou eventos e fatos marcantes da história contemporânea, sobretudo a Grande

Guerra, tomada inclusive como uma explicação central para as hipóteses de mudanças sociais apresentadas pelo *Em busca do tempo perdido*.

Vemos assim que salvo *No caminho de Swann*, todos os outros volumes foram escritos e publicados ou numa atmosfera de generalizado conflito armado entre a França e a Alemanha, ou nos anos que viveram o trauma subsequente. Logo, a obra proustiana e a guerra estão, por conta de diversos aspectos, incrustadas uma na outra de maneira praticamente inseparável, o que foi ressaltado e reforçado pela recepção de *Em busca do tempo perdido* na época.

Segundo o crítico Bernard Faÿ em livro de 1925, a guerra influenciou diretamente nos rumos da história literária francesa, fundando-se como momento de grande agitação universal das condições de vida. Entre suas principais consequências, Faÿ destaca o imenso e derradeiro fracasso dos cânones literários vigentes até 1914, os antigos baluartes da representação coletiva francesa, como Maurice Barrès, Anatole France e Romain Rolland. Eles não podiam mais responder aos anseios das gerações crescidas, educadas e traumatizadas nesse contexto, surgindo, então, o momento propício para uma nova geração de escritores (como Marcel Proust, André Gide e Paul Valéry) ganharem prestígio e espaço (FAÿ 1925). Tal juízo de Bernard Faÿ é extremamente significativo, pois expressa a opinião segundo a qual Proust fazia sucesso por saber se comunicar melhor e apresentar uma visão de mundo mais legítima nessa conjuntura posterior à guerra.

Proust, que começou a escrever *Em busca do tempo perdido* anos antes de 1914, mas que no volume publicado no fim de 1913 já descrevia uma profunda sensação de crise na época moderna, teve na guerra, como muitos artistas de então, o tema e a justificativa perfeitos para dar o cunho de uma grande ruptura na história contemporânea. A guerra, de fato, ajudou muito o escritor a transmitir uma sensação maior de distanciamento entre o passado idealizado da juventude do seu narrador (*la fin-de-siècle* e a *Belle Époque*) e o presente pós-guerra como tempo da narrativa.

Esse distanciamento entre passado e presente destacado exerce na verdade uma função dramática central dentro do romance, pois, se há o distanciamento, ele advém de uma operação diametralmente oposta, que consiste justamente em mostrar a sobrevivência do passado no presente através de suas ruínas. É essa identificação com o passado, através dos monumentos remanescentes da história, que passa a ser impedida com a eclosão da Grande Guerra.

A capacidade de Proust para inserir no *Em busca do tempo perdido* acontecimentos contemporâneos servindo-se de um processo de escrita quase infinito, sem dúvida, foi uma das causas pelas quais sua obra foi repetidamente vista como um relicário da história e da memória do período. Mas Marcel Proust teria sido de fato o principal satirista e último historiador dessa cultura supostamente em decadência? Muitos leitores contemporâneos viram-no assim e leram sua obra como uma representação válida da realidade do final do século XIX e das primeiras décadas do século XX. De qualquer maneira, os textos que compõem sua recepção demonstram que os lançamentos dos sucessivos volumes de *Em busca do tempo perdido* foram acompanhados de

uma cristalização crescente da obra como um dos grandes acontecimentos literários da França, se não o maior da época.

Jean de Pierrefeu, no jornal *Le quotidien* de 12 de julho de 1926, expressa claramente a opinião de que a obra de Proust era singularmente excepcional: ela marcaria, na sua opinião, o início de uma verdadeira revolução literária; dessa forma, Proust era apresentado como o evento literário mais importante dos tempos modernos. O crítico do *Quotidien* interpreta esta nova era da literatura como um resultado da renúncia proustiana à pura objetivação intelectual, que Pierrefeu considera um atributo usual da representação literária até esse momento. Nesse sentido, Proust era entendido como uma espécie de escritor impressionista, que se voltava não para o objetivo em si, mas sim para a imagem que o suposto objeto teria deixado durante o processo de introjeção pela consciência (PIERREFEU 1926).

No entanto, cabe observar que, se o romance de Proust era sentido como um acontecimento significativo que marcaria duradouramente a literatura francesa em seu conjunto e, conseqüentemente, a cultura francesa como um todo, isso não ocorreu em 1913, com o início da publicação da obra, mas só no período pós-guerra, a partir de 1919. Isso evidencia que a guerra, direta ou indiretamente, influenciou no sucesso de *Em busca do tempo perdido*. E isso aconteceu tanto pelo novo clima da sociedade instaurado após o conflito, como pela própria mudança que causou no projeto criador de Proust e no texto final da obra.

102

De fato, como afirmou Bernard Faÿ, a literatura sofreu grandes mudanças em consequência da guerra, pois a tematização da guerra e do nacionalismo passou a ser quase obrigatória nas obras literárias produzidas entre 1914 e 1918. Durante a guerra, a literatura havia-se engajado com sucesso em representar o conflito beligerante, adotando uma espécie de obrigação e decoro social que impedia a tematização de assuntos considerados frívolos quando comparados com a guerra. Porém, a partir de 1919, houve certo esgotamento não apenas do assunto, mas da própria vontade dos franceses em continuar exclusivamente atrelados ao traumatizante evento. Isso fez com que a questão do engajamento ou não da literatura retornasse com toda força nesses anos subsequentes à guerra.

Em 1919, em sua coluna sobre literatura no jornal *Comoedia*, Binet-Valmer expressou essa sensação de esgotamento da literatura patriótica como introdução ao seu comentário sobre o segundo livro de *Em busca do tempo perdido*, *À sombra das raparigas em flor* (*A l'ombre des jeunes filles en fleurs*). Em sua posição sempre ambígua e irônica facilitada pela apresentação em diálogo de sua coluna, o crítico do *Comoedia* afirmava que negligenciaria voluntariamente todas as obras da guerra, destacando assim a necessidade de mudança (BINET-VALMER 1919).

Contudo, para alguns críticos como os já citados Roger de Laforest e Emile Pirel, a guerra havia ensinado o verdadeiro valor da vida, diametralmente oposto para eles dos valores encontrados na então prestigiada obra proustiana. Esses autores chegam a enfrentar abertamente o que chamam de perigo intelectual representado pela obra de Proust no sentido de que impediria o aperfeiçoamento das almas (LAFORREST; PIREL 1924b).

### ***Em busca do tempo perdido* como acontecimento literário: questões sobre o modernismo e a experiência moderna no início do século XX**

Esse modernismo com o qual Proust foi muitas vezes identificado na época foi, portanto, constantemente atacado, devido ao seu suposto potencial de perigo para a cultura clássica e tradicional. Em, o crítico do *Correspondant* Armand Praviel julgou em seu artigo que, se as gerações vindouras fizessem de Proust o autor preferido, isso significaria o fim da cultura grega e romana e do próprio classicismo francês (PRAVIEL 1923, p. 86).

Dessa forma, ao tomar como privilegiado objeto e problema as crises de identidade do homem moderno, o modernismo se engajou em questões culturais cruciais, mas, conseqüentemente, foi também apontado como causa do problema. Por isso, um dos temas principais de *Em busca do tempo perdido*, que é a sensação de não identificação com a realidade contemporânea e que se expressa na história dramatizada pela trajetória do narrador proustiano, foi interpretado por parte da crítica como sendo na verdade uma das causas da própria falta de identificação.

Essa incapacidade do indivíduo para dar sentido ao mundo que o circunda, essa perda de realidade, é exatamente o que o narrador destaca ao final de *No caminho de Swann*, quando afirma retrospectivamente que o mundo em que levava sua vida não mais existia. Retornando a Simmel, Jacques Le Rider destaca essa crise de identidade de final do século XIX:

Por nossa parte, insistindo sobre a crise do individualismo pós-moderno e seu corolário, a crise de identidade, retomamos de certa forma as análises de Georg Simmel que mostravam como o homem moderno, único responsável por ele mesmo em relação aos valores, permanece constantemente inquieto: "Porque a essência do moderno", escrevia Simmel, "é o psicologismo, o fato de sentir e interpretar o mundo de acordo com as reações de nossa interioridade, como um mundo interior, trata-se da dissolução dos conteúdos estáveis da subjetividade" (LE RIDER 1993, p. 50-51).

103

Assim, aqui, Simmel é destacado pela sua visão do homem moderno como intrinsecamente marcado pela dissolução.

Com efeito, vemos que há uma ligação íntima, segundo os diagnósticos da modernidade até aqui apresentados, entre a experiência do homem moderno ao longo do século XIX nas metrópoles, a crescente sensação de separação da realidade e a dissolução de sua personalidade.

Esses são apenas alguns aspectos, mas muito relevantes para o presente artigo, da experiência humana nessa modernidade que teve como palco preferencial a vida na metrópole. Segundo Peter Gay, a experiência é fruto do encontro entre a mente humana e o mundo circundante (entendido como realidades objetivas que jamais serão refutadas). Nesse sentido, ela aparece como tráfego ininterrupto entre o que o mundo fornece e impõe; e o que a mente exige, recebe e reformula, legando à cultura o papel de fornecer material ao sujeito para construir e dar sentido ao mundo (GAY 1988, p. 19).



Isso nos permite observar esta parte da cultura do final do século XIX, que se cristalizou sob os signos da decadência e da crise moderna, como artefatos de leitura e apreensão da realidade que eram utilizados e difundidos na sociedade da época. Em parte, essa conjuntura é consequência da vida na metrópole moderna, que não só possibilitou, mas exigiu uma nova atitude do homem diante dela, gerando novas experiências pelas quais os indivíduos tentavam criar novas estratégias e ações de identificação com a realidade.

Eric Auerbach, analisando o realismo moderno do período entreguerras, destacou a sensação de fim do mundo como constante em todas as obras do período, o que inclui *Em busca do tempo perdido* (AUERBACH 1976, p. 496). Tendo em vista que essas obras e esse discurso de fim do mundo alcançaram tanto sucesso, tornando-se inclusive os maiores cânones da literatura ocidental do século XX, é inegável que tal visão do mundo era respaldada e aceita como legítima por grande parte da sociedade. Isso explicaria parcialmente por que o modernismo se tornou mais relevante nas artes no pós-guerra, bem como a (em geral) favorável recepção da obra de Proust, que, com isso, confirmava a visão antes referida.

Por outro lado, a década de 1920 foi sentida como de grande florescência artística. Para Albert Thibaudet, um dos críticos franceses mais respeitados e prestigiados do período entreguerras, o prêmio literário Goncourt concedido a Proust em 1919 seria inclusive marco para uma nova época literária (THIBAUDET 1939, p. 179). Marcel Proust viveu pouco essa década, morrendo no fim de 1922, mas sua obra, pelo contrário, teve grande e crescente papel nessa década em que Paris era novamente uma festa e um verdadeiro laboratório do experimentalismo. Logo, se a guerra fora primeiramente sentida como ápice da crise e da decadência, por outro lado possibilitou a superação do passado sentido como retrógrado e estagnante e a construção de um novo mundo admirável.

Os exemplos até aqui mostraram que a obra de Proust foi recepcionada e difundida como um dos principais (se não o maior) acontecimento literário da França do pós-guerra. Tal juízo foi se estabelecendo ao longo do século XX, e a crítica inclusive tendeu a ver a obra de Proust, ladeada pela de outros escritores como Joyce, Virginia Woolf, Kafka, entre outros, como um dos grandes cânones do alto modernismo desse início do século XX. Testemunho, memória, história da sociedade, *Em busca do tempo perdido* foi visto diversas vezes, pelos contemporâneos de sua longa publicação, como uma representação válida da sociedade parisiense sob a Terceira República. Mas, no momento em que a obra de Proust foi envolvida nesses debates sobre vanguarda artística e representação da realidade, isso acabou comprometendo também em outras questões que diziam menos respeito aos problemas puramente estéticos da literatura e do romance.

Isso mostra que nesse período de difusão sem igual da imprensa e do mercado editorial, por meio de jornais, revistas e edições de livros em grandes tiragens, no qual as artes em geral se tornavam objeto de debates intermináveis, as querelas surgidas quando da publicação dos volumes de *Em busca do tempo perdido* traziam consigo problemas e questões importantes do contexto mais amplo. Ao falarem desse romance nesses termos, fica evidente como os

comentadores se engajavam e engajavam o próprio texto alheio em questões muito mais abrangentes que diziam respeito à cultura, à política, à economia e à sociedade francesas e, mais especificamente, parisienses. Tratava-se de discussões intrínsecas à historicidade específica dessas décadas da Terceira República Francesa que não só foram vividas e narradas por Proust, mas que também faziam parte da conjuntura que acolheu os diversos volumes de seu longo ciclo romanesco.

### Referências bibliográficas

- AUERBACH, E. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- BINET-VALMER. La Semaine Littéraire. **Comoedia**, 5 out. 1919.
- BRADBURY, M. **O mundo moderno. Dez grandes escritores**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CHAUMEIX, A. Le roman et la peinture de la société. **Revue de deux mondes**, Paris, p. 691-701, 1º abr. 1928.
- COMPAGNON, A. La Recherche du Temps Perdu de Marcel Proust. In: NORA, P. (dir.) **Les Lieux de mémoire**. Tome III: Les France. 2. Traditions. Paris: Gallimard, 1992.
- FAÿ, B. **Panorama de la littérature contemporaine**. Paris: Simon Kra, 1925.
- FERNANDEZ, R. Marcel Proust. **Les Cahiers du Mois**, p. 202-205, 1926.
- FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- \_\_\_\_\_. **Um diálogo sobre os prazeres do sexo**: Nietzsche, Freud e Marx. *Theatrum philosophicum*. São Paulo: Landy, 2005.
- \_\_\_\_\_. **História da sexualidade I**: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 2001.
- GAY, P. **Modernismo**: o fascínio da heresia. De Baudelaire a Beckett e mais um pouco. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- \_\_\_\_\_. **A experiência burguesa**: da Rainha Vitória a Freud. A educação dos sentidos. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- GIVONE, S. Dizer as emoções. A construção da interioridade no romance moderno. In: MORETTI, F. (org.) **O Romance, 1**: A Cultura do romance. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- HENRY, A. **Proust**. Balland, 1986.
- JAUSS, H. R. **Pour une esthétique de la réception**. Paris: Gallimard, 2010.
- LAFFOREST, R. de; PIREL, E. L'impasse de Proust. **La Gazette Française**, Paris, 18 out. 1924a.

- \_\_\_\_\_. L'impasse de Proust. **La Gazette Française**, Paris, 31 out. 1924b.
- LE RIDER, J. **A modernidade vienense e as crises de identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.
- LEFEBVRE, H. **Philosophies**, Paris, p. 225-227, 15 maio 1924.
- LIMA, L. C. **Mímeses e modernidade**: formas das Sombras. Rio de Janeiro: Graal, 1980.
- MASSIS, H. **Réflexions sur l'art du roman**. Paris: Plon, 1927.
- MORETTI, F. **Signos e estilos da modernidade**: ensaios sobre a sociologia das formas literárias. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- NIETZSCHE, F. **Humano, demasiado humano**: um livro para espíritos livres. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- PIERREFEU, J. de. L'œuvre de Marcel Proust marque le début d'une révolution littéraire. **Le Quotidien**, Paris, 12 jul. 1926.
- PRAVIEL, A. Ceux d'aujourd'hui et ceux de demain: un Analyste Parisien. M. Marcel Proust. **Le Correspondant**, Paris, p. 75-86, 1923.
- QUESNOY, P. F. Le Moralisme de Proust. In : HOMMAGE à Marcel Proust. **Le Rouge et le Noir**, Paris, p. 94-98, 15 abr. 1928.
- RABATÉ, J.M. O estranhamento de uma língua. Os estilos do modernismo. In: MORETTI, F. (org.). **O Romance, 1**: a Cultura do romance. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 887-918.
- RAGEOT, G. Du Coté de chez Proust. In : \_\_\_\_\_. Litterature. Les grandes heures du Théâtre, de la Poésie et de la Chanson. **Journal de l'Université des Annales**, p. 336-349, 20 set. 1927.
- SENNETT, R. **O declínio do homem público**: as tiranias da intimidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SIMMEL, G. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, O. G. (org.) **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.
- THIBAUDET, A. **Réflexions sur la critique**. Paris: Gallimard, 1939 [1926].

# O murmurante evocador do passado: *A montanha mágica* e o romance de formação após a Primeira Guerra Mundial

That conjurer who murmurs the past: *The Magic Mountain* and the Bildungsroman after the First World War

---

**Pedro Spinola Pereira Caldas**

pedro.caldas@gmail.com

Professor Adjunto

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Avenida Pasteur, 458 - Urca

22290-240 - Rio de Janeiro - RJ

Brasil

---

## Resumo

Este artigo busca compreender como *A montanha mágica* (1924), romance de Thomas Mann (1875-1955), é uma elaboração diante do desafio imposto pela Primeira Guerra Mundial à literatura, mais precisamente como seria possível, com a crise inaugurada com o conflito, escrever um romance de formação. A literatura especializada já discute há algum tempo sobre a caracterização e definição de *A montanha mágica* como romance de formação, e, frequentemente, quando se decide pela identificação do romance com este gênero específico de romance, a obra de Mann é classificada como paródia. Meu objetivo consiste em mostrar como a paródia é somente uma das compreensões de tempo presentes no romance. Tentarei, portanto, mostrar como, além de uma relação paródica com o passado, podemos perceber, sobretudo com o auxílio do estudo de cartas, diárias e ensaios de Thomas Mann produzidos entre 1914 e 1924, como o passado pode ser superado, mas, sobretudo, angustiado. Assim, procura-se, neste estudo, compreender, a partir de *A montanha mágica*, a angústia como uma forma pela qual o passado escapa de ser superado ou manipulado pela paródia. Ele também pode surpreender e nos afetar, suspendendo tentativas de controle e uso.

107

## Palavras-chave

Thomas Mann; *A montanha mágica*; Romance de formação.

## Abstract

This article seeks to comprehend how *The Magic Mountain* (1924), a novel by Thomas Mann (1875-1955), is an elaboration drawing from the challenge imposed to literature by the First World War; namely how, considering the crisis inaugurated by that conflict, could a Bildungsroman be possibly written. The specialized literature has already discussed for some time the characterization and development of *The Magic Mountain* as a Bildungsroman, and when Mann's work is identified within this specific literary genre, it is frequently described as a parody. My aim is to show how parody is but one of the understandings of time to be found in the novel. Therefore, I endeavor to show how, beyond a parody-relation with the past, one may perceive – above all by the study of letters, diaries and essays written by Thomas Mann from 1914 to 1924 – how the past can be overcome, but, above all, how it can be experienced as Angst. Based on *The Magic Mountain*, this study seeks to grasp the Angst-experience as a way by which the past escapes from being either overcome or manipulated by parody, while it can also surprise and affect us, thus suspending the attempts of control and use.

## Keywords

Thomas Mann; *The Magic Mountain*; Bildungsroman.

---

Recebido em: 29/7/2014

Aprovado em: 4/11/2014

---

\* Este artigo é fruto de uma pesquisa financiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) por meio da Bolsa de Produtividade em Pesquisa / Edital Ciências Humanas.

Quando se começa a estudar *A montanha mágica*, é inevitável notar como os especialistas costumam enfatizar a sua definição como paródia de um romance de formação (Cf. HEFTRICH 1975, p. 131-132; SCHARFSCHWERDT 1967, p. 168-169; SERA 1969, p. 139-191; BALONIER 1983, p. 144-159). Seria um equívoco considerar esta definição imprecisa. Afinal, os estudiosos estão fundamentados em palavras do próprio Thomas Mann registradas em suas cartas e diários (cf. MANN 2003, p. 531; GKFA 23.1, p. 75). E de fato, a paródia é legítima em um mundo que, por ver surgir o começo de tantas coisas que “[...] mal acabaram de começar” (GKFA 5.1, p. 9-10),<sup>1</sup> experimenta uma tensão profunda entre passado e presente, questionando o valor da herança recebida – e é sintomático que o narrador do romance, logo na primeira das mil páginas do livro, coloque em discussão a própria possibilidade de se narrar uma história, ao menos da maneira como ela vinha sendo feita antes da Grande Guerra (GKFA 5.1, p. 9-10). Agora, o problema está na impossibilidade de se identificar com um tempo cronologicamente próximo. Este é o desafio. O que acontece quando o narrador, este “murmurante evocador do passado”, vê como necessário recuperar a familiaridade com o passado?

Um caminho possível talvez possa ser trilhado nestas mesmas anotações feitas por Thomas Mann em diários e cartas e em alguns ensaios entre 1914 e 1924,<sup>2</sup> onde se encontram outras definições para *Bildung* (formação), *Bildungsroman* (romance de formação) e, mais precisamente, para o próprio romance *A montanha mágica*.<sup>3</sup> É possível compreender a partir desse conjunto de textos como o romance de formação é realmente uma paródia ao tematizar as tensões entre mudança e conservação, mas também se permite ser entendido como uma tentativa de ultrapassar outros limites, a saber, os limites entre estética e ação, e também entre a morte e a vida.

E o que isso significa? Se reduzido à paródia – ao menos como a entende Linda Hutcheon (cf. HUTCHEON 2000, xii, p. 26) – uma obra de arte seria exclusivamente uma forma ambivalente de experimentar o passado, pois dele se distanciaria criticamente ao imitá-lo. Como diz Hutcheon, seria conservadora ao tomar suas formas como referência, mas revolucionária ao separar-se delas. Mas as outras duas definições visíveis nos textos de Thomas Mann permitem perceber outras maneiras de experiência do passado: ele pode ser *superado*

<sup>1</sup> Utilizei as obras de Thomas Mann já publicadas na edição crítica de suas obras completas, a *Grosse kommentierte Frankfurter Ausgabe* (GKFA); no caso deste artigo, os seus ensaios, cartas e *Der Zaubeberg*. Para efeito de citação, mencionarei apenas o número do volume e das páginas; o mesmo não pude aplicar para os diários entre 1918 e 1921, pois ainda não foram publicados nesse formato. Usei a edição organizada por Peter de Mendelssohn, citada de maneira mais tradicional. Quando considerei a solução do tradutor Herbert Caro muito superior a qualquer outra que poderia dar para o português (o que, obviamente, deu-se muitas vezes), citei a edição brasileira da versão da obra.

<sup>2</sup> O conhecedor da trajetória artística de Thomas Mann e, portanto, do conjunto de sua obra, deverá ter notado a ausência das *Considerações de um apolítico*, ensaio escrito durante a Primeira Guerra. O motivo de minha deliberada exclusão desse livro se deve, em primeiro lugar, às suas dimensões monumentais, e, em segundo, a que o seu conteúdo, a meu ver, não serve para elaborar diretamente o tema do *Bildungsroman* em Thomas Mann.

<sup>3</sup> Para o leitor interessado, sugiro dois trabalhos que servem como ótimos panoramas em português sobre a definição de *Bildungsroman*. Cf. MAAS 2000. Todo o livro é muito bom, mas destacaria as p. 9-51; e MAZZARI 2010. Para o debate sobre a classificação de *A montanha mágica* como romance de formação, cf. KURZKE 1997, p. 182-183, 209-210; NEUMANN 1997. Para uma história ampla do *Bildungsroman*, cf: JACOBS 1972. Para uma análise do conjunto da obra de Thomas Mann tendo como fio condutor o próprio conceito de *Bildungsroman*, cf. SCHARFSCHWERDT 1967.

quando se entende a *Bildung* e o *Bildungsroman* como formas de articular estética e ação; mas, o que é mais relevante, o passado pode ser motivo de *angústia*, e, portanto, resistente às tentativas de manipulação, quando o romance de formação borra as fronteiras entre vida e morte. Afinal, o que acontece quando o passado é evocado, ainda que por murmúrios?

### Entre esteticismo e ativismo: o passado superado

Antes da guerra eu havia começado a escrever uma história que se passa nos Alpes, em um sanatório para tratamento dos pulmões – uma história com propósitos fundamentalmente político-pedagógicos, na qual um jovem precisa confrontar-se com o poder mais sedutor de todos, a morte, e, de maneira cômica, atravessa um caminho onde se apresentam opostos espirituais, como humanidade e romantismo, progresso e reação, saúde e doença (GKFA 22, p. 85-86).

Este é um trecho de uma carta de Thomas Mann endereçada a Paul Amann,<sup>4</sup> datada de 03 de agosto de 1915. Um ano de guerra já havia se passado, e, além de mostrar como planeja estruturar o romance a partir de oposições, ele já o caracteriza como “político-pedagógico”. Na passagem citada, não há, de fato, a palavra *Bildungsroman*, mas, com alguma boa vontade semântica, creio ser possível trocar a ideia de formação por “pedagógico”, aí acompanhada da sua função política.

Thomas Mann encontrava dificuldades em retomar seu projeto. A expressão “profunda mudança abissal”, que irá aparecer somente no romance dez anos depois talvez já pudesse ser usada para descrever aquele momento. Horas depois de receber a notícia de que as tropas alemãs começavam a ser mobilizadas, Thomas Mann escreve ao seu irmão Heinrich: “devo dizer que me sinto abalado e envergonhado com a forte pressão da realidade. Até hoje, estava otimista e descrente [...]” (GKFA 22, p. 37). A Guerra surpreendera Thomas Mann, que ainda estava nos primeiros passos de *A montanha mágica*, àquela altura ainda apenas um projeto de novela (GKFA 22, p. 33).

A ideia de escrever um livro ainda persistia, mas o que se rompera? Teria a guerra apenas iniciada afetado ou ameaçado o sólido sentimento de integridade de um escritor convencido de que coisas importantes “só se realizavam através do indivíduo” (GKFA 22, p. 31) e que sofria com eventos, aglomerações e reuniões, mesmo as mais modestas?<sup>5</sup> O escritor saíra de seu conforto e aguçara sua sensibilidade histórica: como ele mesmo escreveu (cf. GKFA 22, p. 45), por ter nascido quatro anos após o último tratado de paz assinado pela Alemanha, guerras não faziam parte de suas experiências pessoais. Além disso, sua dedicação obsessiva à literatura passaria a ser interrompida pela leitura

<sup>4</sup> Paul Amann, nascido em Praga em 1884 e falecido em Connecticut em 1958, foi um crítico e tradutor que manteve intensa correspondência epistolar com Thomas Mann até 1918. As cartas se interromperam quase por vinte anos por causa dos comentários negativos de Amann, politicamente bem menos conservador do que Thomas Mann àquela altura, às *Betrachtungen eines Unpolitischen*. Para detalhes, ver os comentários de Thomas Sprecher, Hans R. Vaget e Cornelia Bernini em GKFA 22, p. 559-563.

<sup>5</sup> Uma boa análise do posicionamento político de Thomas Mann perante os conflitos das primeiras décadas do século XX foi feita por Helmut Koopman. Cf. KOOPMAN 2011, p. 48-49.

constante de jornais (cf. GKFA 22, p. 43). Em um texto de novembro de 1914 no qual responde a uma pergunta de uma sessão do jornal *Berliner Tageblatt* sobre quais livros deveriam ser lidos naquele momento, Thomas Mann, antes de indicar alguns títulos, reconhece a dificuldade em conduzir a vida como antes.

Tempos como este exercem sobre o espírito e a alma os efeitos mais contraditórios. Eles os melhoram, enlevam, purificam, mas também lhes causam danos. [...] Tudo que não se relacione imediatamente com o cotidiano, com o cotidiano selvagem, agitado, grandioso, e, nem fale dele, parecerá abstrato, distante, ultrapassado, vindo de outro mundo (GKFA 15.1, p. 52).

110

O trecho dessa carta é significativo. Afinal, ele fala de efeitos purificadores, mas também não esquece seus “danos”. Estes seriam sentidos, sobretudo, no uso da palavra. Em uma carta ao poeta austríaco Albert Ehrenstein, escrita em 11 de maio de 1915, Thomas Mann afirma que o clima vivido naqueles dias, nos quais somente as experiências imediatas divulgadas na imprensa pareciam importar, dava-se a um artigo de jornal o mesmo valor de um poema: “[...] na democracia, de fato, tudo que diz respeito à linguagem está convocado a desempenhar um papel oficial” (GKFA 22, p. 72). A capacidade da palavra por o homem em dúvida sobre si perde espaço para sua função retórica, sua capacidade de convencer, de transmitir certezas monolíticas, que, naquele momento, eram sobretudo de caráter revolucionário (embora, posteriormente, como percebeu o próprio Thomas Mann, viriam a ser usadas com igual ou maior força pelos reacionários). De toda maneira, o posicionamento de Thomas Mann era antidogmático porque estético. Como disse em fevereiro de 1915, em uma carta ao filósofo Ernst Bertram<sup>6</sup>: “O que é certo, eu não sei; creio, porém, que certezas envelhecem e morrem [...]” (GKFA 15.1, p. 59). E ainda complementou com ceticismo sobre a segunda: “O que é verdadeiro, sei muito menos; mas a verdade possui três ou até mesmo quatro dimensões e pode, no máximo, ser configurada [*gestaltet*], mas jamais dita” (GKFA 15.1, p. 59). A forma precisa ser plástica, moldável, e não apenas uma arma a ser usada como proteção contra as demandas do dia. Se assim fosse, a posição do artista seria permanentemente defensiva, jamais criadora.

Mas havia também algo “purificador” na guerra. Em um ensaio (*Gedanken in Kriege*) escrito pouco depois de seu início, Thomas Mann compara o trabalho do artista com a vida do soldado.<sup>7</sup> Em comum, ambos teriam “[...] o desprezo pelo que, na vida burguesa, se chama ‘segurança’ - o conceito favorito do burguês - e o hábito de conduzir a vida perigosamente, de maneira arriscada, concentrada [...], sem piedade por si mesmo, radicalismo moral, dedicação

<sup>6</sup> Ernst Bertram (1884-1957) foi um dos correspondentes mais assíduos de Thomas Mann durante a Guerra. Autor de um livro importante sobre Nietzsche (*Nietzsche: Versuch einer Mythologie*), muito admirado por Thomas Mann na época de sua publicação, em 1919, Bertram tinha com Thomas Mann, sobretudo, afinidade política. Mas, durante a República de Weimar, enquanto Mann tornava-se republicano, Bertram rumava cada vez mais para a direita. Quando Bertram declara apoio ao nacional-socialismo, a amizade entre os dois termina. Cf. GKFA 15.1, p. 497.

<sup>7</sup> Uma análise interessante sobre a ideia do artista como um soldado foi feita por Elena Alessiato. Cf. ALESSIATO 2011.

máxima” (GKFA 15.1, p. 29-30). Mas também militar e artista teriam “[...] a sensibilidade para a pompa e para o brilho” (GKFA 15.1, p. 29-30). Ou seja: o radicalismo moral e o desprezo pela preservação da própria vida não se separam do gosto pela aparência. O artista foge das formas óbvias e cotidianas, e se disciplina em busca de algo a ser conquistado após lapidação e paciência. Provavelmente por esta razão, já em 1916, Thomas Mann tenha dito a Philipp Wittkop<sup>8</sup> que não somente desconhecia romances sobre a guerra, bem como não tinha qualquer interesse pelo gênero (cf. GKFA 22, p. 151). A palavra não poderia limitar-se a uma reprodução mimética, a um retrato da realidade, e, por isso, o brilho da forma não poderia ser o de um espelho refletido, mas o de criar para si um brilho próprio. Nesse sentido, a palavra é política, pois é capaz de aumentar a realidade, intervindo nela e denunciando a provisoriedade, quando não a banalidade, de suas formas e aparências, A purificação seria, portanto, um polimento, a elaboração da forma, obtida mediante disciplina equivalente ao rigor militar. Talvez seja este o sentido da maneira como Thomas Mann interpretou positivamente a guerra, isto é, como possibilidade dos alemães entrarem em uma nova fase de sua formação política (*politische Bildung*) e de declarar superada a era prussiana (cf. GKFA 15.1, p. 130).

Mas seria apressado dizer que Thomas Mann ainda ficaria preso a um esteticismo incondicional. Em seu ensaio sobre Frederico II – um símbolo da política prussiana a ser superada –, podemos perceber sinais de que a forma, quando confundida com a essência, é paralisante. O ensaio, escrito no final de 1914, começa com a descrição breve de um perfil de Frederico ainda jovem, cuja aparência de príncipe-herdeiro era de alguém totalmente oposta à de um militar; as imagens e documentos da época nos fariam de alguém relaxado, dado a aventuras filosóficas, literato, livre-pensador, perdulário. Seu rosto ainda traria certo rubor ingênuo, e seu corpo, resquícios da gordura infantil.

Esse jovem, porém, torna-se rei (GKFA 15.1, p. 55-56), e o mundo conhece o famoso déspota esclarecido, bem de acordo com o conceito da época: aboliu a tortura, suspendeu censuras. Mas também, segundo princípios modernos, passou a ser extremamente rigoroso com os gastos. Do esbanjador de antes, nem sombra. E uma de suas primeiras medidas, então, foi a de fortalecer brutalmente o exército prussiano, e usá-lo como escudo não somente para todo o Estado. E aqui Thomas Mann é preciso: “o uniforme – até então um casaco execrável com o qual se vestia os mortos –, ele não tira mais” (GKFA 15.1, p. 57). Talvez seja o caso de interpretar literalmente a frase, pois o Frederico II retratado no ensaio era um homem que, em suas próprias palavras, não confiava na própria pele: “se ela soubesse o que eu planejo fazer, eu a arrancaria” (GKFA 15.1, p. 66-67). Ou seja: o rei renunciara a toda forma de relação mais íntima, mesmo quando era recomendável ouvir conselhos políticos, cortando todos os laços pessoais e extirpando de si todo traço de interioridade, de toda substância que não estivesse de acordo com sua aparência, ou melhor, com sua atividade,

111

<sup>8</sup> Philipp Wittkop (1880-1942), professor de Literatura alemã na Universidade de Freiburg, manteve correspondência assídua com Thomas Mann por trinta anos, de 1903 a 1933, e era considerado um especialista em literatura de guerra. Cf. GKFA 22, p. 534.



com seu “fanatismo pelo trabalho” e pela eficácia (GKFA 15.1, p. 70). Uniforme e corpo eram uma coisa só. Nesse sentido, Thomas Mann antecipa em dez anos as imagens magistrais de *A última gargalhada*, filme de F.W. Murnau, cujo protagonista é o porteiro de um hotel de luxo que, por estar muito velho para carregar a bagagem dos hóspedes, é rebaixado para a função de assistente de lavabo. Não há como o espectador do filme deixar de se impressionar com o desempenho do ator Emil Jannings, cujo corpanzil se curva e murcha quando seu personagem passa a enxugar as mãos dos frequentadores do hotel. É como se o uniforme de porteiro, pomposo e bonito, tivesse se tornado seu esqueleto. Agora coberto por um simples casaco branco, ele não tem mais a única estrutura capaz de mantê-lo ereto.

Portanto, o que pode ser brilho e superação da banalidade das formas cotidianas, pode, também, ser demasiadamente rígido. É tentador comparar a rigidez moral de Frederico II com a de Gustav von Aschenbach, de *Morte em Veneza*. Não vejo entre ambos uma identidade absoluta, pois Aschenbach ao menos tenta amar – ao passo que o Frederico do ensaio é rigorosamente incapaz de ter qualquer sentimento mais intenso por outras pessoas. Mas o destino dos corpos de ambos é a ruína: os dentes do rei caem, seu cabelo se torna grisalho somente de um lado da cabeça, suas costas se encurvam, e passa a sofrer com gota e diarreias (GKFA 15.1, p. 117). Já o escritor desidrata até a morte, “[...] asfixiado pelo sangue tornado denso [...]” (MANN 2000b, p. 74).

112

Se o Frederico II guarda traços semelhantes com um personagem já criado por Thomas Mann, é também possível ver nele o esboço de outro personagem, que aparecerá nas páginas de *A montanha mágica* como Hans Lorenz Castorp, o avô do protagonista, cujo cadáver, solenemente deitado em um ataúde luxuoso, “[...] assumira seu definitivo e genuíno aspecto” (MANN 2000a, p. 40). O que em Frederico II era o uniforme como pele, no velho avô de Hans Castorp, é o uniforme como a forma rígida encontrada nos mortos. Homem do final do século XIX, mas cujos hábitos antiquados remetem ao século XV, o avô representa, para Hans Castorp, uma história ultrapassada com a qual ainda se mantém obrigatoriamente em contato porque, na ausência dos pais precocemente falecidos, o menino Hans Castorp foi educado por ele. Mas, ao mesmo tempo, é do avô que o menino retém a memória mais afetiva e mais resistente. Já no sanatório Berghof, ao olhar o esqueleto de sua própria mão através de um aparelho radiológico durante um exame, Hans Castorp “viu antecipado o próprio trabalho da decomposição” (MANN 2000a, p. 300), mas, também, um “[...] anel-sinete que o avô lhe legara, um objeto duro desta terra” (MANN 2000a, p. 300). O passado se revela mediante a solidez de um anel, mas sua durabilidade só pode ser vista ao se olhar para o interior de um túmulo. Era a herança que lhe restara.

Desse impasse, surge uma definição negativa de um conceito central para a cultura alemã, sobretudo, a cultura alemã moderna e burguesa, o conceito de *Bildung*. Em um artigo publicado no *Neue Rundschau*, em novembro de 1916, no qual falava sobre *Der Taugenichts*, um romance de Joseph von Eichendorff, Thomas Mann mostra seu ceticismo com as delimitações muito claras entre política e arte: “que deformação (*Unbildung*) surge da antítese entre esteticismo

e ativismo, da afirmação de que a arte é um adorno frívolo [...] quando ela não traz consigo uma melhoria imediata do mundo” (GKFA 15.1, p. 169). Para além de seu sentido imediato, isto é, de que a arte é capaz de dar ao mundo uma forma não encontrada em meio à dispersão cotidiana, por outro lado, também jamais pode ser um adorno frívolo o uniforme igualmente capaz de nos asfixiar ao encobrir nossa pele. Se o artista tem a disciplina do soldado, a arte também pode ser destruidora como a guerra o é. Por mais que fosse necessária, a relação entre esteticismo e ativismo talvez fosse mais complexa do que arbitraria.

### Entre revolução e conservação: o passado parodiado

O conceito de formação (*Bildung*), ao manter laços estreitos com o que é formal, está muito perto de se tornar obsoleto. Os dias do ginásio humanista, que, aliás, já estava corrompido, parecem contados. Humanismo e humanidade são ideias burguesas. É difícil acreditar no significado simbólico de “Weimar” para o futuro [...] O futuro não pertence ao ideal de “formação”, à cultura, à introspecção, à “bela alma”; ele pertence seguramente à humanidade, mas a uma humanidade que, com a humanidade de 1800, só tem em comum o nome (GKFA 15.1, p. 311-312).

Escritas em 1920, mas publicadas somente em 1922 em um texto chamado “Educação para a linguagem” (*Erziehung zur Sprache*), essas palavras de Thomas Mann pressupõem, claramente, um sentimento de despedida em relação a um ideal de *Bildung* que levaria a acreditar que, juntamente com o próprio ideal de formação, o romance de formação havia se tornado datado. O próprio nome “Weimar” (uma referência ao período clássico da cultura alemã, representado por Goethe e Schiller, e não à República recém-nascida), diz ele, nada terá a dizer para o futuro. A herança cultural alemã parecia esgotada e desvalorizada.

No mesmo ano de 1922, porém, Thomas Mann dá uma palestra na “Semana Goethe” em Frankfurt, que serve de abertura para uma apresentação de *A flauta mágica* de Mozart. Neste cenário iluminista e classicista, o ideal da *Bildung* reassume o antigo protagonismo. Em um momento da palestra, Mann critica o limite da herança de Rousseau, cujas *Confissões* e *Emílio*, embora obras notáveis de investigação introspectiva de si e modelo de inserção no mundo, e, portanto, de subjetivação e de objetivação, seriam ou exclusivamente autocentradas ou absolutamente voltadas para fora. E essa separação rousseauiana entre o conhecimento de mundo e o conhecimento de si não se daria, por exemplo, em Goethe.

Ambos os grandes monumentos da vida de Goethe, o poético e o prosaico, *Fausto* e *Wilhelm Meister*, são as duas coisas simultaneamente: obra confessional e obra educacional, e estão configuradas de tal forma que ambas as tendências, herdadas de Rousseau, se libertam de seu limite humano e se espiritualizam, tornando-se uma ideia, um pensamento elevado de um caráter nacional imortal, um conceito cultural sagrado dotado de um sentido plástico e espiritual que nenhuma revolução, nenhuma alteração das camadas econômicas, sociais e intelectuais poderá mudar: refiro-me ao conceito de formação (*Bildung*) (GKFA 15.1, p. 483).

O que tinha seus dias contados agora é apresentado como pertencente à esfera da eternidade e imune às contingências históricas. Entre as duas passagens, o impasse entre a percepção da necessidade de renovação e a certeza da permanência de ideais clássicos. Impasses visíveis, por exemplo, no acompanhamento dos acontecimentos posteriores à Guerra, que deram início à primeira experiência republicana na Alemanha. O fim da guerra, como é bem sabido, não trouxe tranquilidade para a vida alemã. Essa tensão se encontra nos registros dos diários de Thomas Mann, em cujas páginas o seu leitor acompanha a constante agitação política nas ruas de Munique (MANN 2003, p. 60, 107, 117, 165, 289), tomada por barulhos de tiros e canhões. Autor de uma das obras norteadoras do conservadorismo alemão, as *Betrachtungen eines Unpolitischen*, era de se esperar o medo como reação de Thomas Mann. Mas, na esfera privada, algumas sutilezas se mostram: em uma significativa carta a Josef Ponten,<sup>9</sup> de 29 de março de 1919, Thomas Mann afirma que “faria o sinal da cruz quantas vezes fossem necessárias” perante a ameaça da cultura proletária, mas também se permitia identificar no comunismo algo de “muito de bom e humano” (GKFA 22, p. 283).

114

Thomas Mann parecia ter consciência dessa situação indefinida, dessa presença de um passado (mesmo ideal) e da urgência de libertar-se dele. Se, de um lado, ele declara, em um prefácio a uma antologia de literatura russa publicada em 1921, com a tendência da revolução conservadora de inspiração nietzscheana (cf. GKFA 15.1, p. 341), por outro, recusa veementemente o seu alinhamento com uma juventude já àquela altura ansiosa por uma liderança redentora e de pronunciada inclinação autoritária (GKFA 22, p. 234-235). Como escreveria a Rudolf Pannwitz<sup>10</sup> em 07 de agosto de 1920: “já pedi à juventude política para que deixem meu caminho livre e não me peçam artigos para seus jornais, onde lhes indicaria um caminho a seguir” (GKFA 22, p. 363).

É nesse ambiente que Thomas Mann volta com força ao trabalho em *Der Zauberberg* (Cf. MANN 2003, p. 292), que não coincidentemente tem um *jovem* como protagonista. É uma relação de tensão entre passado e presente, uma relação que, na história das formas literárias, pode facilmente ser descrita como paródica, sobretudo, se a entendermos da mesma maneira que Linda Hutcheon, isto é, como ambivalente. Poucas vezes Thomas Mann foi tão claro a esse respeito como em uma carta sua à irmã de Nietzsche, escrita nos últimos dias de 1918, na qual ele afirma sentir-se confortável por ser visto como muito revolucionário para os conservadores, e muito conservador para os revolucionários (cf. GKFA 22, p. 267-268). E, de alguma maneira, também Hans Castorp simbolizaria, no romance ainda em processo de criação, o mesmo impasse.

Não quero dizer que Hans Castorp seja uma projeção autoral, mas, a meu ver, representa um desafio para o leitor. O protagonista de *A montanha mágica* é descrito como “uma folha em branco” (cf. GKFA 5.1, p. 59), e por duas

<sup>9</sup> Josef Ponten (1883-1940), autor de romances, novelas e relatos de viagem. Manteve com Thomas Mann correspondência frequente até aproximadamente 1924, quando a troca de cartas se interrompe rapidamente após uma discordância sobre a função do escritor e do artista. Para outros detalhes, ver Cf. GKFA 22, p. 796.

<sup>10</sup> Pannwitz (1881-1968) foi autor de um influente livro na época, *Die Krisis der europäischen Kultur* (“A crise da cultura europeia”), publicado em 1917.

razões: em primeiro lugar, porque ele é de uma “decorosa mediocridade”, pois não alimenta para si e para o mundo grandes ambições, não tendo o pendor confessional, e muito menos o ímpeto de mudar o mundo (cf. GKFA 5.1:53-54). Passivo, tudo parecia se inscrever nele e sua escolha de se tornar engenheiro naval deveu-se à necessidade de obter algum rendimento para manter seus pequenos luxos e à vocação econômica de Hamburgo, uma rica cidade portuária onde o protagonista cresce. Hans Castorp também era uma folha em branco porque, a despeito de sua óbvia filiação social burguesa, sua orfandade precoce tirava-lhe a possibilidade de um confronto direto com a geração imediatamente anterior. Sem planos, sem oposições, a identificação com Hans Castorp está em aberto. Como o próprio narrador do romance caracteriza (cf. GKFA 5.1, p. 58), por ter em seu avô anacrônico seu laço familiar de afeto mais forte, poderia se tornar um homem conservador; mas, por ser engenheiro naval, poderia ajudar a engrossar as fileiras dos progressistas e do avanço tecnológico. Talvez o maior desafio de Hans Castorp, como personagem, não esteja somente em ele ser moldável a partir da imaginação do leitor, que torna-se livre para projetar o que bem quiser sobre essa “folha em branco”, mas em ser um personagem pouco incomodado com sua mediocridade, algo quase inconcebível em uma época de paixões políticas tão pronunciadas. Construir um personagem jovem passivo em um contexto histórico onde a juventude se vê na obrigação de ter “a ânsia pela totalidade”, para usar uma expressão de Peter Gay (cf. GAY 1978, p. 85-118), é algo realmente subversivo, ironicamente subversivo. E, claro aqui faz todo o sentido compreender o romance como uma paródia do *Wilhelm Meister* de Goethe, como o próprio Thomas Mann confidenciou em seu diário já em 1920 (cf. MANN 2003, p. 531). A modesta ambição de Hans Castorp em desfrutar, pelo menos uma vez ao dia, um cigarro *Maria Mancini*, sua marca favorita de tabaco, é diferente dos projetos artísticos de Wilhelm Meister e de suas tentativas de escapar do mundo burguês mercantil para entrar no do teatro e de seu jogo de máscaras. Uma formação possível, portanto, talvez só fosse realizável caso se admitisse um grau zero, um recomeço, mas sempre tomando como referência um passado ainda presente: a figura de Wilhelm Meister ainda está bastante viva, expondo uma discrepância entre conteúdo e forma, entre herança objetiva e posicionamento subjetivo perante o passado. O passado a ser superado na cópula entre esteticismo e ativismo torna-se um passado a ser parodiado.

Mas, se parece claro que o protagonista do romance é um tema a ser parodiado, devemos levar mais a fundo a composição de um personagem como uma “folha em branco” e mostrar que seu fundamento poderá exigir outra forma para além da paródia. O desejo de narrar a história de um homem tão despreocupado começa quando

[...] até mesmo uma pessoa inclinada a julgar absolutas e ultrapessoais as bases de sua existência, e que da ideia de criticá-las permaneça tão distante quanto o bom Hans Castorp – até uma pessoa assim pode sentir o seu bem-estar moral um tanto diminuído pelos defeitos inerentes a essas bases (MANN 2000a, p. 47).

O narrador, portanto, contará como esse bem-estar moral será afetado. Se a paródia pressupõe, no ato de evocar o passado, a chance de se distanciar criticamente dele, tenho minhas dúvidas se a paródia é a forma exclusiva, ou mesmo preponderante, para apresentar uma história cujo sentido é a sensação da diminuição de um bem-estar. E aqui entra o tema da angústia.

### **Entre vida e morte: o passado angustiado**

Em um trecho da famosa palestra "Sobre a República Alemã", na qual Thomas Mann, em 13 de outubro de 1922, abandona definitivamente o conservadorismo e se declara republicano, encontramos aquela que talvez seja a definição mais precisa de *A montanha mágica*: "O interesse pela morte e pela doença, pelo patológico e pela decadência é só um modo de exprimir o interesse pela vida [...] e bem que poderia ser o objeto de um romance de formação mostrar que a vivência da morte é, no final, vivência da vida" (GKFA 15.1, p. 557-558). E a vivência da morte e da vida seria, como ele afirma na mesma palestra, a "simpatia pelo orgânico" (GKFA 15.1, p. 556).

Ao longo do romance, podemos perceber algumas experiências da morte e, portanto, do organismo. Uma delas é a do velho Hans Lorenz Castorp. O corpo do avô morto, deitado sobre seu ataúde, apresenta aos sentidos do menino Hans Castorp a dualidade da face da morte: uma face bela, perceptível nos rituais, nas estátuas, nas flores; a outra, impassível, que se mostra no rosto de aparência caseosa do velho Castorp, na qual não se via mais nenhum traço de vida, mas apenas de matéria bruta e inerte, capaz de atrair somente o interesse de uma mosca faminta que lhe pousa na testa (cf. GKFA 5.1, p. 46-47). A morte era a ausência da vida, e, próximo ao cadáver do avô, o menino reage com serenidade.

116

Já no sanatório, o leitor vê um Hans Castorp a chorar a morte de seu primo militar Joachim Ziemssen. Ao contrário de Castorp, Joachim é um rapaz ambicioso, com planos definidos para si. Não suporta estar perdendo tempo, "[...] estagnado como uma poça d'água" (cf. MANN 2000a, p. 26), enquanto os médicos lhe prometem uma cura que jamais vem. Entediado e ansioso por trabalhar e se dedicar à sua vocação de militar, ele comunica ao diretor do hospital sua decisão de abandonar o tratamento e voltar para a planície. Mas os seus pulmões não demoram a se rebelar, e ele já retorna a Berghof em estado bastante agravado. E morre. Em uma das mais belas (e irônicas) cenas do romance, o narrador descreve como, no corpo do jovem Joachim, sua vida se perfaz. A barba crescida durante os dias de sua agonia lhe havia dado a aparência dos campos de batalha que não pôde experimentar como gostaria: "Como um relógio cujo mecanismo está estragado, a vida precipitava-se-lhe para a frente; a galope, percorria as idades que não lhe fora dado alcançar no tempo real, e no decurso das últimas vinte e quatro horas, Joachim converteu-se num velho [...]" (MANN 2000a, p. 734). E, por mais que soe estranho, é possível perceber o momento exato em que a vida física abandona o corpo de Ziemssen: "Revirou os olhos, a inconsciente tensão do rosto desapareceu, sumiu-se a olhos vistos a turgidez penosa dos lábios e o rosto mudo do nosso Joachim reencontrou a beleza de uma juventude viril. Acabara" (MANN 2000a, p. 735). É uma morte

diametralmente diferente, se comparada com a do avô. Ali, a vida se mostra em sua plenitude na morte, em um reencontro com a beleza juvenil. Joachim gostaria de ter sido um soldado, e de fato o foi, mesmo que por alguns poucos meses durante o exercício de algumas manobras militares, ou mesmo em sua agonia. Ao preferir ser o que é a ser apenas uma promessa, cumpriu-se a si mesmo. Vida e morte se tornam uma só.

A cópula, portanto, não parece arbitrária: ou bem a morte é ausência da vida, ou, então, sua plena realização. Mas há uma determinada cena em que ambas se confundem, e a fronteira entre uma e outra fica borrada. Refiro-me à cena descrita na sessão de ocultismo (ou telecinese) ocorrida na parte "Coisas muito problemáticas", no último capítulo do romance, em que Joachim Ziemssen reaparece após ser evocado por uma médium, Elly Brandt, também ela em tratamento no sanatório. Joachim mantinha "[...] a expressão grave, austera, que lhe conferira tanta beleza viril" (MANN 2000a, p. 938). Preservara-se também a aparência do militar, e a imagem de Ziemssen estava acompanhada de um sabre e um coldre. O narrador, porém, não hesita em deixar a mesma marca irônica que fizera com as mortes anteriores, quando pousara uma mosca na testa do velho avô e descrevera, entrando na consciência de Hans Castorp, a composição química da lágrima do protagonista:

Mas aquilo que trazia não era um verdadeiro uniforme. Nada havia nele de brilhante nem de colorido. Era uma espécie de túnica, de gola virada e com bolsos laterais. [...] E que significava aquela coberta da cabeça? Tinha-se a impressão de que Joachim se cobrira com uma marmitta de soldado, com uma panela de cozinha, que fixara sob o queixo por meio da jugular (MANN 2000a, p. 938).

117

Mesmo com uma aparência entre angustiada e ridícula, a imagem do primo não evita o pranto de Hans Castorp: "Durante um momento, o seu estômago pareceu a ponto de revoltar-se. Contraí-se-lhe a garganta, fazendo-o soluçar quatro ou cinco vezes profunda e convulsivamente [...] em seguida, seus olhos transbordaram de lágrimas, de modo que não enxergava mais nada" (MANN 2000a, p. 938-939). Inteiramente abalado, Hans Castorp abandona o seu lugar ao lado de Elly, levanta-se e liga o interruptor. Com as luzes acesas, a imagem de Joachim Ziemssen desaparece.

A cena pode ser lida como uma paródia ao canto XI da *Odisseia*, de Homero, no qual Ulisses desce ao Hades para ver seus companheiros da guerra de Troia, como Agamenon e Aquiles (não nos esqueçamos: são todos *militares*). A associação, a meu ver, é procedente, sobretudo quando recuamos em algumas centenas de páginas do romance e nos lembramos de que, ao anunciar que estava em Berghof apenas para visitar seu primo, Hans Castorp ouve de Ludovico Settembrini, o filósofo italiano e maçom: "Vejam só! Então não é dos nossos. Goza boa saúde, está aqui apenas de passagem, como Ulisses no reino das sombras. Que audácia descer até estas profundezas, onde os mortos levam uma existência irreal, desprovida de sentido..." (MANN 2000a, p. 82).

Mas não é suficiente ver a cena da aparição da imagem de Joachim como paródia da *Odisseia*.<sup>11</sup> Aqui me ajuda bastante o argumento de um estudo magistral de Anton Kaes, o qual mostrou como alguns filmes expressionistas (*O gabinete do Dr. Caligari, Os Nibelungos, Nosferatu e Metrópolis*) produzidos durante a República de Weimar, sem tratarem explicitamente da Primeira Guerra, foram meios de elaboração do luto e superação da experiência traumática vivida entre 1914 e 1918. No capítulo sobre *Nosferatu*, de F.W. Murnau, Anton Kaes mostra como o vampiro é esta imagem entre a vida e a morte (cf. KAES 2011, p. 1856-1857), da vida que reaparece em uma forma horripilante (cf. KAES 2011, p. 1844-1845) e capaz de resistir à morte. Kaes compreende um filme como *Nosferatu* como exposição de elaboração da angústia presente como *Unheimlichkeit*, conceito desenvolvido por Freud em 1919 (cf. KAES 2011, p. 2194-2195), que traduzo aqui como *incômodo*.<sup>12</sup>

*Unheimlichkeit* significa o desconforto no familiar. Neste sentido, Joachim Ziemssen, um parente de Hans Castorp, já é um personagem suficientemente significativo. Mas o sentido de *Unheimlichkeit* vai além, segundo Freud (cf. FREUD 2010, p. 366): é também o ressurgir do reprimido, a volta do morto, a presença do fantasma (cf. FREUD 2010, p. 371-373). E aí a literatura ofereceria situações que não seriam enfrentadas na vida real, e poderíamos dizer que a literatura se representa na reaparição de Joachim, ou melhor, de sua imagem desligada de referência imediata com o real, isto é, destituída de aporte material, *sem organismo* (ao contrário das cenas de sua morte e da morte do avô), mas reconhecível. Hans Castorp cai em prantos ao deparar-se com uma imagem, e não com um morto. O poder mimético da literatura transtorna, ao invés de gerar um conforto através da confirmação e embelezamento da realidade, ou ainda, um acréscimo de conhecimento ao fazer dela objeto de paródia, como se estivéssemos simplesmente olhando o passado sob outra perspectiva.

Nessa cena, portanto, a paródia mesma é parodiada. Se a paródia é a exposição da capacidade de apropriar-se do passado, de tomar posse da tradição (cf. HUTCHEON 2000, p. 107), essa tentativa de controle é, ela mesma, objeto de crítica no romance. Ou por outra: é parodiada a tentativa de controle do passado, razão pela qual creio que a definição de *A montanha mágica* como paródia não parece ser suficiente. O passado presente na imagem de Joachim, ao ser uma autorreferente e até mesmo narcísica celebração da literatura, não é somente o passado superado ou parodiado. Mas é um passado angustiado, pois ao evocar o passado *murmurado* através da médium Elly Brandt, Hans Castorp não suporta e decide interromper a sessão.

<sup>11</sup> Não se pode esquecer como o espiritismo foi uma prática bastante comum após a Primeira Guerra Mundial, uma forma, segundo interpretou Jay Winter (cf. WINTER 1995, p. 54-77), de elaboração de luto. O próprio Thomas Mann admitira, em um ensaio escrito no início de 1923 (cf. GKFA 15.1, p. 611-652), ter participado de uma sessão de, para usar suas palavras, "ocultismo" e "telecinese", e, segundo suas palavras, dela saiu sem comprovações de charlatanismo.

<sup>12</sup> Paulo César de Souza optou por traduzir *Unheimlichkeit* por inquietante, na medida em que *heimlich* pode significar silencioso, quieto, escondido. De fato, uma solução realmente interessante. Pensei em Incômodo pelo fato da palavra em português trazer a negação do cômodo, do caseiro, do *Heim*, do que é *heimlich*, aconchegante, próprio, de onde vem, por exemplo, a palavra alemã para "pátria": *Heimat*.

O passado pode até ser superado ou parodiado, mas, sobretudo, ele é motivo de angústia. E, o que é pior, a tentativa de controlá-lo talvez se volte contra o seu evocador. O passado se mostra realmente profundo quando afeta um jovem simples, que, mesmo não querendo superá-lo ou parodiá-lo, mas, apenas revivê-lo em seu aspecto mais natural e familiar (rever o querido primo morto), é abalado ao meramente evocá-lo, afetando sua sensação de "bem-estar".

Nesse sentido, por mais que *A montanha mágica* seja uma obra de ficção (ou talvez exatamente por sê-la), creio que seja o caso de imitar Hans Castorp ao aceitar participar da sessão espírita comandada por Elly Brandt e, assim, ultrapassar os limites que separam a realidade da ilusão. Insistir na dimensão angustiante do passado talvez seja um caminho, aqui apenas insinuado, para a pesquisa sobre as estruturas temporais presentes na vida contemporânea.

### Referências bibliográficas

- ALESSIATO, Elena. Thomas Mann e le *Considerazioni di un inpolitico*: una sensibilità d'artista in "servizio spirituale armato". In: CANTILLO, Giuseppe; CONTE, Domenico; DONISE, Anna (orgs). **Thomas Mann tra etica e politica**. Bologna: Il Mulino, 2011.
- BALONIER, Hendrik. **Schriftsteller in der konservativen Tradition**: Thomas Mann 1914-1924. Frankfurt am Main; New York; Bern: Peter Lang, 1983.
- FREUD, Sigmund. O Inquietante. In: \_\_\_\_\_. **Obras completas, volume 14: História de uma neurose infantil ("O homem dos lobos")**, *Além do princípio do prazer* e outros textos. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- GAY, Peter. **A cultura de Weimar**. Tradução de Laura Lúcia da Costa Braga. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- HEFTRICH, Eckhard. **Zauberbergmusik**: Über Thomas Mann. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1975.
- HUTCHEON, Linda [1985]. **A Theory of Parody**: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms. Urbana; Chicago: The University of Illinois Press, 2000.
- JACOBS, Jürgen. **Wilhelm Meister und seine Brüder**: Untersuchungen zum deutschen Bildungsroman. München: Wilhelm Fink, 1972.
- KAES, Anton. **Shell Shock Cinema**: Weimar culture and the wounds of war. Princeton: Princeton University Press, 2011. Edição eletrônica.
- KOOPMAN, Helmut. Da nemico della democrazia a difensore della repubblica: la difficile svolta di Thomas Mann. Tradução de Andrea Cardillo. In: CANTILLO, Giuseppe et altri. **Thomas Mann tra etica e politica**. Bologna: Il Mulino, 2011.
- KURZKE, Hermann. **Thomas Mann**: Epoche – Werk – Wirkung. München: C.H. Beck, 1997.
- MAAS, Wilma Patrícia. **O cânone mínimo**: o *Bildungsroman* na história da



literatura. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

MANN, Thomas [1924]. **Der Zauberberg**. GKFA, Band 5.1. Editado por Michael Neumann. Frankfurt am Main: Fischer, 2002.

\_\_\_\_\_. [1924]. **A montanha mágica**. Tradução de Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000a.

\_\_\_\_\_. **Essays II: 1914-1926**. GKFA, Band 15.1. Editado por Hermann Kurzke. Colaboradores: Jöelle Stoupy, Jörn Bender e Stephan Stachorsky. Frankfurt am Main: Fischer, 2002.

\_\_\_\_\_. **Briefe II: 1914-1923**. GKFA, Band 22. Editado por Thomas Sprecher, Hans Vaget e Cornelia Bernini. Frankfurt am Main: Fischer, 2004.

\_\_\_\_\_. **Briefe III: 1924-1932**, GKFA, Band 23.1. Org. Thomas Sprecher, Hans R. Vaget e Cornelia Bernini. Frankfurt am Main: Fischer, 2011.

\_\_\_\_\_. **Tagebücher 1918-1921**. Editado por Peter de Mendelssohn. Frankfurt am Main: Fischer, 2003.

\_\_\_\_\_. **Morte em Veneza/Tonio Kröger**. Tradução de Eloísa Ferreira de Araujo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000b.

MAZZARI, Marcus Vinícius. Metamorfoses de Wilhelm Meister: *O Verde Henrique* na tradição do *Bildungsroman*. In: \_\_\_\_\_. **Labirintos da aprendizagem**: Pacto fáustico, romance de formação e outros temas de literatura comparada. São Paulo: Editora 34, 2010.

120

NEUMANN, Michael. Ein Bildungsweg in der Retorte: Hans Castorp auf dem Zauberberg. **Thomas Mann Jahrbuch**, Band 10, 1997.

SCHARFSCHWERDT, Jürgen. **Thomas Mann und der deutsche Bildungsroman**: Eine Untersuchung zu den Problem einer literarischen Tradition. Stuttgart; Berlin; Köln; Mainz: W. Kohlhammer, 1967.

SERA, Manfred. **Utopie und Parode bei Musil, Broch und Thomas Mann**: Der Mann ohne Eigenschaften – Die Schlafwandler – Der Zauberberg. Bonn: Bouvier, 1969.

WINTER, Jay. **Sites of Memory, Sites of Mourning**: The Great War in European cultural history. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

# Modos ficcionais e historicidade: Charles Dickens, Franz Kafka, Raymond Carver

Fictional Modes and Historicity: Charles Dickens, Franz Kafka, Raymond Carver

---

## Gustavo Naves Franco

gnavesfranco@gmail.com

Professor Adjunto

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Rua Assunção, 450/319

22251-030 - Rio de Janeiro - RJ

Brasil

---

## Resumo

O artigo propõe uma leitura comparativa das obras de Charles Dickens (1812-1870), Franz Kafka (1883-1924) e Raymond Carver (1938-1988), com base na "Teoria dos Modos" de Northrop Frye. Neste percurso, os diferentes usos do modo cômico e do modo trágico são analisados como signos de historicidade que acompanham transformações culturais verificadas entre os séculos XIX e XX no ocidente. Observa-se, então, que os contrapontos modais recorrentes em cada autor criam uma dinâmica de identidades e diferenças entre suas narrativas, bem como entre os textos e as circunstâncias contextuais em que emergem. E, por fim, é indicada uma possibilidade de mobilização desses recursos analíticos para o entendimento de aspectos da relação entre literatura e sociedade no período pós-1945, quando a proeminência do modo trágico confere relevância distintiva às manifestações pontuais do cômico na ficção.

121

## Palavras-chave

Ficção; Historicidade; Narrativas.

## Abstract

This article proposes a comparative reading of the works by Charles Dickens (1812-1870), Franz Kafka (1883-1924) and Raymond Carver (1938-1988), based on Northrop Frye's "Theory of Modes". The different usages of the tragic mode and the comic mode are analyzed as signs of historicity that follow cultural transformations observed between the 19<sup>th</sup> and the 20<sup>th</sup> centuries in the Western world. The recurrent modal counterpoints of each writer are seen to create a dynamic of identities and differences in the relation between their narratives, and in the relations among the texts and their contextual circumstances. And, finally, the article indicates a possibility of using these analytical resources in order to understand the dialogue between literature and society in the post-1945 period, when the prevalence of the tragic mode confers a distinctive relevance to the more punctual manifestations of the comic mode.

## Keywords

Fiction; Historicity; Narratives.

---

Recebido em: 3/8/2014

Aprovado em: 28/9/2014

Embora com frequência tenham sido consideradas abordagens excludentes dos fenômenos da escrita, a Teoria Literária e a História Literária podem hoje ser articuladas em um movimento complementar para a compreensão de seus objetos, tendo sempre como horizonte o enriquecimento das experiências de leitura e das dinâmicas culturais em que elas se inserem. Assim, mobilizando também os recursos da Literatura Comparada, este artigo propõe um caminho para a análise de alguns desdobramentos da narrativa nos séculos XIX e XX, concentrando-se na evolução de estilos e formas literárias e, ao mesmo tempo, examinando sua inserção nos ambientes históricos em que se operam estas mudanças. Trata-se, portanto, de investigar as variações internas do texto como indícios de uma historicidade que se revela nas modulações da linguagem, dos ritmos e dos enredos, percebidos como veículos privilegiados para a exposição de transformações substanciais da experiência humana.

Mais especificamente, o enfoque do artigo será conferido às variações, conexões e contrapontos de dois “modos” ficcionais – o modo cômico e o modo trágico – nos autores selecionados para a análise. Para isso serão recuperadas algumas premissas básicas da “Teoria dos Modos” proposta por Northrop Frye em seu *Anatomy of Criticism* (1957), de maneira a aproveitá-la tanto para a elucidação de certos procedimentos literários quanto para o entendimento das sociedades em que estes emergem. A primeira justificativa para uma abordagem deste tipo está no fato de que a opção pelo trágico ou pelo cômico como tom narrativo tem sempre muito a dizer sobre as circunstâncias culturais da produção de um texto e a maneira como ele reage criativamente a seu tempo. Além disso, as nuances e possibilidades da dinâmica do cômico e do trágico requerem sempre uma renovação dos esforços voltados a interpretá-las. Mas cabe notar, desde logo, que a Teoria dos Modos não se confunde com a Teoria dos Gêneros Literários, uma vez que diz respeito a aspectos mais sutis e oscilantes do estilo narrativo do que à circunscrição dos textos a uma categoria formal definida.

122

Por outro lado, a exposição do argumento exigirá a delimitação de alguns recortes, e dois subgrupos precisarão ainda ser isolados na proposta: a literatura inglesa de meados do século XIX e a literatura estadunidense da segunda metade do século XX. Fica então a ressalva de que, em uma perspectiva comparativa, este processo de subdivisão poderia continuar indefinidamente, de tal modo que a própria presunção da existência de uma “literatura inglesa” ou de uma “literatura estadunidense” ficaria comprometida pelas muitas variações internas de cada unidade de análise. Essas unidades, portanto, devem ser *construídas* com algum grau de coerência interna durante a exposição do argumento, de acordo com a questão mobilizada para a leitura dos textos. Ou seja, sua pertinência está condicionada à evidenciação de recorrências específicas nesta elaboração comparativa. O mesmo vale para as unidades temporais: as referências ao “século XIX” e ao “século XX” não pretendem de maneira alguma reduzir experiências históricas tão vastas ao que será exposto aqui em termos de variação de modos ficcionais, ainda mais levando em conta os recortes linguísticos e culturais já mencionados. Espera-se que a evolução do argumento confira vida própria para o uso dessa periodização, a princípio tão arbitrária.

Um último pressuposto teórico-metodológico precisa ser mencionado. Partiremos de uma compreensão do fenômeno literário como lugar de exposição e inovação de dinâmicas relacionais que não é determinado por quaisquer instâncias externas a ele, mas surge do mesmo campo de possibilidades que gera outros produtos da experiência humana, como os modos de organização da vida social e os sistemas econômicos. Em todos os casos, verifica-se um processo de criação ao mesmo tempo autônomo e interdependente, com a expressão de aspectos culturais cuja síntese nunca pode ser identificada em um único veículo de sua expressão, mas apenas investigada em suas variadas dimensões concretas. Todas essas dimensões oferecem seus indícios para a investigação do ambiente histórico de um lugar e de uma época, e nenhuma delas é capaz de esgotar sozinha esta investigação. Portanto, em cada fenômeno podem ser observadas especificidades, variações e alternativas que conferem novas perspectivas à compreensão do todo intangível e nunca plenamente determinável.

É particularmente importante considerar essa ambivalência da identificação e da diferença na análise da produção literária dos últimos dois séculos na Inglaterra e nos Estados Unidos. Em primeiro lugar, porque será o caso de buscar um maior entendimento, desta vez através do recurso a texto de ficção, dos mecanismos relacionais que também estiveram presentes em desdobramentos de sistemas econômicos e políticos de grande impacto no cenário global da modernidade. Em segundo lugar, porque a arte da ficção jamais se restringe a por em operação tais mecanismos, uma vez que requer o contraste e o estranhamento para adquirir envergadura dramática. Nesta perspectiva, qualquer referência a um "autor inglês" ou à "literatura inglesa", por exemplo, de maneira alguma diz respeito aqui a uma plena identificação com o espectro indefinido de vetores culturais da construção histórica que convencionalmente chamamos de "Inglaterra". Tampouco se trata de mera oposição, naturalmente, mas de agentes e fenômenos que dialogam com esse contexto em movimentos complexos de aproximação e afastamento, imprescindíveis à dimensão criativa do ofício literário.

Feitas essas observações, uma indicação mais sintética das conclusões deste estudo pode ser já formulada. No percurso, seguindo a linha de análise escolhida, veremos como, entre os autores ingleses da primeira metade do século XIX, a proeminência das modulações da comédia, encontrada também em processos de sociabilidade e ritmos econômicos da época, teve como relevante contraponto, particularmente na obra de Charles Dickens, a percepção do trágico como um fenômeno individual, social e histórico que nunca deveria ser negligenciado, sob o risco de perda de contato entre a literatura e a experiência. Inversamente, no universo cultural comparativamente mais fragmentado, violento e apocalíptico da experiência estadunidense (e do século XX de modo geral), alguns aspectos do cômico reaparecem com notável singularidade e ineditismo, sem prejuízo do critério de verossimilhança e da articulação entre ritmos ficcionais e regimes de historicidade, como será assinalado na obra de Raymond Carver.

Para que a discussão ganhe consistência, será útil incorrer em uma digressão intermediária sobre a obra de Franz Kafka, a princípio alheia ao recorte

da pesquisa, mas que deve ter sua menção justificada por conexões diretas e indiretas com os autores discutidos. Questões relativas ao mercado literário da virada do século XIX para o XX também devem ser brevemente consideradas. Enfim, uma vez completada esta trajetória, será possível abrir uma discussão sobre algumas implicações desta retomada da teoria dos modos ficcionais para a análise da arte, da sociedade e do sentimento histórico contemporâneo.

### **Charles Dickens: o demônio está nos detalhes**

No breve ensaio intitulado *Ideia de uma história universal de um ponto de vista cosmopolita*, de 1784, Immanuel Kant propôs a “insociável sociabilidade” do homem como princípio definidor das disposições naturais em jogo no movimento histórico. Sucintamente, o filósofo circunscrevia no conceito a dupla tendência dos indivíduos à associação e ao isolamento, à identidade e à diferença, à concórdia e ao desacordo, sendo a alternância e o contraponto entre elas responsável pelas diferentes formas e resultados do relacionamento humano. Desconsiderando por hora as implicações dessa percepção para a Teoria da História de Kant, podemos encontrar aí um ponto de partida para a delimitação do modo cômico e do modo trágico como fundamentos das relações internas entre os signos do artefato literário, e segundo sua mobilização para este estudo. De um lado, estão as forças centrípetas de coesão, negociação e harmonia que predominam nos desdobramentos da comédia; do outro, os vetores de fragmentação e desentendimento, de dispersão e de choque, que determinam a ação trágica.

124

Northrop Frye qualificou essa distinção utilizando como referência a obra de William Shakespeare, onde os modos ficcionais são mais claramente verificados isoladamente, nos movimentos de suas tragédias e comédias. Assim, de um lado, estão as ficções em que o herói é isolado de sua sociedade, e, de outro, as ficções onde ele é incorporado a ela. Ou seja: nas tragédias, a vontade, as paixões e os valores individuais entram em choque irreconciliável entre si e com as estruturas sociais vigentes, enquanto as comédias se caracterizam pela demarcação de um território comum para o acordo, representado por desfechos alegres e otimistas. Em oposição à catástrofe trágica, temos então a anástrofe cômica: o instante de reconciliação entre os membros de uma sociedade ameaçada, que no percurso da comédia se reconfigura em uma metamorfose renovadora, contando para isso com a boa-vontade, o espírito de compromisso, o bom senso e certa habilidade pragmática da parte de seus componentes.

Estão aí listados alguns dos atributos da “sinceridade”, no sentido em que Lionel Trilling, em seu *Sincerity and Authenticity* (1972), associou-os à arte e à sociedade da Inglaterra do século XIX, e mais especificamente à obra de Jane Austen, onde repercute o universo das comédias de Shakespeare. E vale observar que as modulações das trajetórias das heroínas de Austen nem de longe representam movimentos de uma crescente conformidade às convenções, e sim a busca de uma adequação do espírito à forma de um destino a ser desvendado, cuja revelação determina a forma de cada romance em particular, mas nunca do “romance” austeniano de maneira geral. A própria noção de *common sense*,

portanto, prescinde de uma lei rígida e invariável, estando sempre relacionada a situações singulares, nas quais experiência e boa vontade devem orientar a ação dos personagens centrais.

Em consonância com esses desdobramentos da narrativa, mas exibindo alguns outros traços importantes, está a obra de Charles Dickens. Neste caso, embora a análise revele tramas mais padronizadas e até previsíveis em suas linhas gerais, a riqueza de detalhes na dinâmica discursiva e nas flutuações do estilo confere grande relevo aos contrapontos modais presentes na narrativa, pondo inclusive em maior risco a unidade conciliatória a ser consagrada nos desfechos. Isto se dá particularmente no ciclo de romances que começa com *The Old Curiosity Shop* (1840-1841) e vai até *Great Expectations* (1860-1861). Neles, a galeria folhetinesca de personagens idiossincráticos, apatetados ou monomaniacos de cada texto serve tanto ao prazer da leitura quanto à contraposição de suas peculiaridades ao bom e sólido *common sense* que deve prevalecer no final. Mas, com frequência no decurso dos relatos, o mundo parece de tal maneira fora dos eixos que este final só pode mesmo ser encarado como uma convenção artificiosa.

Sem dúvida, e apesar das aparências, em Dickens as coisas sempre têm conserto. Mesmo aquilo que parece totalmente sem sentido acaba ganhando um significado à luz da providência que termina por dar forma ao enredo, e o *nonsense* que se insinua em algumas passagens é de certa maneira anulado pela última palavra da narrativa. Porém, e este é o ponto a ser ressaltado com maior atenção, há na orfandade dos personagens de Dickens um desvio radical em relação à normalidade da vida que ainda reverbera nos desfechos, uma vez que é ele que instaura o próprio movimento de cada romance. E este é um problema diante do qual mesmo as mais completas teodiceias cristãs têm dificuldade em prosseguir, ao buscar explicações para a existência do mal no mundo. Pois englobar o sofrimento de uma criança em qualquer sistema de compensações, ou buscar anulá-lo da perspectiva de reviravoltas providenciais, vai sempre além do que mesmo nossa boa vontade está disposta a tolerar. Ou seja: por mais que uma sensação de confiança seja sempre preservada nos romances de Dickens, em algumas dessas passagens a voz de seu narrador, diante do absurdo do sofrimento a que seus protagonistas são submetidos, estabelece um contraponto modal de grande peso, entre outros fatores pelo contraste que estabelece com o todo da narrativa. No conjunto, portanto, Dickens nunca deixa de ser um comediógrafo. Mas o demônio está nos detalhes, e os detalhes fazem toda diferença.

Este é um ponto crucial para o desenvolvimento do presente estudo. Em *A Natural Perspective: the Development of Shakespearean Comedy and Romance* (1965), Northrop Frye tratou de um fenômeno análogo ao discutir a ambivalência e o desconforto que está presente mesmo em algumas das tramas mais alegres de Shakespeare, e a parcela de violência, dor e sofrimento que as impede de se tornar plenamente bem resolvidas em suas promessas de felicidade e esperança. No decurso dos textos, há sempre um lamento trágico de um Parolles ou de um Shylock que denuncia algo incompatível com esses desfechos, e cuja lembrança

permanece para espectadores mais atentos, mesmo em meio às festividades idílicas do final. Do mesmo modo, no interior dos enormes romances de Dickens, podem ser encontradas passagens que contradizem radicalmente o espírito otimista do conjunto. Portanto, se hoje sabemos que a aparentemente cômoda e afortunada sociedade burguesa do século XIX possuía um fundo de brutalidade e exclusão que remonta às relações entre Próspero e Calibã, pode-se dizer que, em uma visão de conjunto, a cultura britânica oitocentista foi uma cultura da comédia romântica, da conciliação reformista e de habilidosos arranjos retificadores do mundo – porém no detalhe, em instantes pontuais, dava-se uma suspensão dessa segurança, imiscuindo-se nela uma angústia irremediável e fundamental.

Voltando a Kant e à sua *Ideia de uma história universal de um ponto de vista cosmopolita*, também em um registro relativamente otimista, temos a perspectiva de que a disposição natural da sociabilidade acabaria por assumir certa proeminência sobre as tendências ao isolamento e à dissensão na história humana. Mas isso só se tornaria evidente, segundo o filósofo, em um muito longo e muito tortuoso processo, feito de idas e vindas, avanços e retrocessos, ações e reações, em que os conflitos e as guerras obrigariam a espécie a encontrar “uma lei de equilíbrio para uma oposição em si mesmo saudável”, contando para isso com “conceitos”, “experiência” e “boa vontade”, em múltiplas negociações e arranjos pragmáticos pontuais (cf. KANT 2003). Ainda assim, jamais uma solução completa e estável seria alcançada, e apenas uma aproximação a ela seria viável (“de uma madeira tão retorcida, da qual o homem é feito, não se pode fazer nada de reto”). Deste modo, se o panorama geral da visão kantiana da história traz analogias com a forma da comédia, ele preserva uma irresolução trágica de fundo, impedindo que uma compreensão irrealista do todo histórico e social se sobreponha à realidade ambivalente das disposições humanas.

126

No momento em que escrevia, porém, Kant observava igualmente que a sociedade de seu tempo padecia “do pior dos males, sob a aparência enganosa do bem-estar exterior” (KANT 2003, p. 16). O excesso de otimismo, de confiança no futuro, e a crença determinista em um suposto processo civilizatório (favorecidos pelo desenvolvimento da técnica, por avanços científicos, e pela crescente legislação da conduta) já eram então fenômenos perceptíveis. “Mediante a arte e a ciência, somos *cultivados* em alto grau. Somos *civilizados* até a saturação por toda espécie de boas maneiras e decoro sociais”, ele acrescentava, antecipando o diagnóstico de um problema que se tornaria ainda mais evidente a partir da segunda metade do século XIX, em todo o contexto europeu. No que se refere ao tópico deste estudo, pode-se dizer que, assim como assuntos desagradáveis passavam a ser cada vez mais proscritos das conversas na sala de jantar, o modo trágico seria também efetivamente anulado no âmbito da narrativa. E, com isso, as formas literárias em que predominava o cômico teriam desdobramentos que ainda hoje repercutem na avaliação de todo o conjunto de suas manifestações.

**Franz Kafka: ligeiras e diversas demoras**

A comédia romântica nunca foi objeto de grande estima para a crítica literária ou para a filosofia acadêmica. Isso se deve, em parte, a aspectos constitutivos do gênero, como o apelo ao senso comum, certa simplicidade discursiva e temática, e o alegre otimismo (intelectualmente pouco sofisticado) de seus desfechos. No geral, tais características estão presentes nas comédias de Shakespeare, onde a mesma carência de sofisticação não deixa de operar com uma série de sutilezas próprias, e são recorrentes em Jane Austen e Charles Dickens, também aqui com apurados movimentos em torno de um incerto eixo de equilíbrio. No entanto, durante o século XX, a comédia romântica passou a ser vista também como uma forma artística enrijecida por convenções vazias, associada à indústria de entretenimento de massas. E esses fatores, mais diretamente ligados a fenômenos do final do século XIX, foram, justificadamente, os maiores responsáveis pelo declinante prestígio do gênero junto à crítica.

O processo se deu na sociedade e na arte europeias em consonância com os temores registrados por Kant: ao acúmulo de regras de conduta e de convenções sociais cuja razão de ser se tornava cada vez menos identificável, correspondeu a demarcação das convenções formais e procedimentos pré-definidos na composição literária, dando o caráter de absoluta determinação ao que antes precisava ser construído e negociado no texto e na leitura. O *common sense* se converteu no "lugar-comum", e as questões éticas foram substituídas por problemas de etiqueta, tornando monótono o que antes apresentara importantes variações tonais. Assim, o modo trágico ficava definitivamente proscrito da comédia romântica, que perdia também em graça, desenvoltura e humor o que ganhava em segurança, previsibilidade e normatização técnica. A trajetória da composição de viés cômico deixava de ser a da reintegração de uma ordem comunitária através do improvisado, porque passava a lidar com enredos e universos que jamais encaravam uma verdadeira ameaça à própria integridade.

Como observou Siegfried Kracauer, no ensaio "Sobre livros de sucesso e seu público", de 1933, depois reunido em *O ornamento da massa*, a crescente percepção do esvaziamento da experiência burguesa favorecia um engessamento ainda maior de convenções e protocolos. Para uma classe que confrontava a perda de sua identidade diante das multidões urbanas, tratava-se de encontrar mecanismos de preservação e controle de seus hábitos e limites, ainda que através de reiterações automáticas e destituídas de qualquer contato real com o mundo informe das metrópoles. Ao mesmo tempo, esse mundo se mostrou um mercado consumidor ávido e compulsivo de enredos românticos forjados na linha de produção literária, em uma dinâmica que depois se transferiu para o cinema e envolveu outras estruturas narrativas congêneres, sobretudo o relato policial. A avidez do consumo se explica, em parte, porque a própria incerteza da vida urbana favorecia a busca por artefatos formais que oferecessem o exato inverso dessa experiência, através de uma clara demarcação de identidades e da certeza de um final feliz. Já a compulsão é decorrente da total insuficiência desses mesmos artefatos para aplacar a necessidade de segurança.



Do ponto de vista das relações entre literatura e sociedade, ou entre gêneros literários e público leitor, este não deixa de ser um tópico de grande interesse. Mas há outra sequência de transformações, relacionadas aos assuntos tratados até aqui, que pode nos encaminhar novamente para a análise de obras de maior complexidade estética. Será então o caso de observar como, a princípio em uma pontual operação de estranhamento em relação a hábitos recebidos da tradição oitocentista, a comédia passou a ter sua forma implodida internamente no romance, com uma inserção mais definitiva do modo trágico em seu desfecho. Isso foi o que se passou, particularmente – porém com grande repercussão para os ulteriores desdobramentos na literatura do século XX –, no primeiro romance de Franz Kafka.

Recordemos em linhas gerais a trama de *América*, ou *O desaparecido* (escrito entre 1911 e 1914, publicado em 1927). O protagonista da narrativa é Karl Rossmann, jovem inocente e encantador de uma família alemã de baixa classe média, mandado aos Estados Unidos por seus pais após ter engravidado uma faxineira. Na cena inicial, ele chega ao porto de Nova Iorque avistando a “estátua da deusa da liberdade”, enquanto é empurrado pela numerosa multidão que deixa o navio. Depois disso, passa por toda sorte de acasos, embaraços e peripécias em sua jornada pelo país, começando pelo episódio da perda de uma mala no porto, que o leva a ter um longo diálogo com o foguista da embarcação (este capítulo chegou a ser publicado isoladamente por Kafka). Entra em contato também com um tio, rico e excêntrico, que oferece uma acolhida ao mesmo tempo feliz e inusitada ao sobrinho; junta-se a trambiqueiros, patifes, bufões e artistas ambulantes; flerta com simplórias camareiras, ascensoristas e camponesas; e, afinal, descobre no “Grande Teatro Natural de Oklahoma” uma promessa de repouso e bem aventurança, pois nele “todos são bem-vindos para participar na grande peça do mundo”.

128

Mas, nesse ponto, pequenos detalhes sobre o funcionamento do teatro parecem ir contra essa expectativa. E as páginas em que ele é descrito oferecem mais motivos de estranhamento do que de conforto para o leitor. Ou, como escreveu Jorge Luis Borges, ao mencionar o livro em um breve ensaio: “Esse teatro infinito não é menos populoso que o mundo, e prefigura o Paraíso (traço muito pessoal: nem mesmo nessa figura do céu os homens conseguem ser felizes, e há ligeiras e diversas demoras)” (BORGES 1998a, p. 113). E isto deve bastar para se entender porque, no dia 8 de outubro de 1915, após ter lido algumas passagens do *David Copperfield* de Dickens, Kafka anotou em seu diário:

“O foguista” é uma simples imitação de Dickens, e o será ainda mais o romance projetado. História da mala, o protagonista que alegra e encanta, os trabalhos humildes, a amada na casa de campo, as casas esquálidas, etc., mas sobretudo o método. Agora me dou conta que minha intenção era escrever um romance de Dickens, enriquecido unicamente com as luzes mais penetrantes provenientes de meu tempo, e com as outras, mais tênues, provenientes de meu interior, onde estão escondidas (KAFKA 1995, p. 338).

De tal modo que *América* está em uma posição bastante singular na história da literatura. É um epílogo e também um começo; na evolução que acompanhamos até aqui, é o último romance do século XIX, e o primeiro do século XX. Nele, o “método de Dickens” se traduz na acumulação de ações e personagens insólitos, que aparecem e desaparecem durante a busca por um novo lar do forasteiro libertado de suas origens, levando-o a encontrá-lo em um desfecho redentor. Por outro lado, embora seu modo ficcional predominante seja o cômico, na alegria do encerramento persiste a suspeita de que alguma coisa não anda bem. O Grande Teatro Natural de Oklahoma por pouco não é o paraíso – mas este pouco significa uma grande mudança. Ele é uma falha insidiosa e sutil, mas por isso mesmo mais notável e desconcertante, no tipo de arranjo alcançado nos finais de Dickens, que agora são atingidos pelas luzes, e pelas sombras, do tempo de Kafka.

Com isso, se o modo cômico atualiza e reforça as forças de identidade e associação que por fim conferem uma ‘forma’ bem delimitada à narrativa, o que temos agora é uma importante intrusão dos vetores de dissociação, desacerto e diferença justamente no instante em que esta forma deveria consolidar-se. Qualquer desfecho que articulasse plenamente os elementos do texto em uma ordem fechada, afinal, seria inverossímil diante do caráter mais conturbado e fragmentador do novo ambiente histórico que se anunciava. Nesse contexto, a imposição de rotinas convencionais à matéria literária ficava restrita aos romances populares que – estes sim – limitavam-se a ‘imitar’ os protocolos do legado oitocentista. Ao invés de circunscrever sua narrativa a um modelo desgastado, portanto, Kafka permitiu que o modo trágico lançasse uma suspeita sobre a aparente felicidade de sua conclusão.

Depois, em *O processo* (concluído em 1915, publicado em 1925), este mesmo desdobramento seria exibido com maior impacto, recebendo aí sua versão mais completa e conhecida. Para isso, bastou inserir também no início da trama uma lacuna que teria consequências decisivas em todo o restante do percurso: ao ser acusado de um crime indeterminado, com base em uma lei cujo conteúdo permanece oculto, Joseph K. não sabe sequer por onde começar a trajetória de sua redenção. Deste modo, como em tantos romances de Dickens, tudo se passa nos labirintos da jurisprudência, em meio a trâmites disparatados e arbitrários, que às vezes se assemelham a fantasmagorias e assombrações; mas, se em Dickens estes acabam por se revelar como desvios pontuais de uma sociedade que afinal se reintegra em um todo coeso, após uma série de confusões e uma aparente desorientação geral, em Kafka as diferentes partes da máquina burocrática em momento nenhum se reúnem em um conjunto dotado de sentido: elas parecem continuar operando de maneira apenas automática, uma vez que seus fundamentos foram esquecidos.

Os personagens de Kafka, portanto, transitam entre os estranhos fragmentos de um mundo cuja organicidade um dia fora assegurada pela possibilidade de um senso comunitário, deliberadamente ingênuo e simplificado, de caráter oscilante e atualização necessária em cada narrativa. Quando esse senso deixa de flutuar em torno de suas mediações para assumir a natureza de uma lei formalista, regimental, a resultante é uma série de operações insólitas

e intermináveis, destituídas da finalidade última que a experiência oitocentista configurava no encerramento de suas comédias. Com isso, fica assinalado um possível entendimento da passagem do século XIX ao XX no campo da literatura europeia: não por acaso, em uma trajetória expositiva que se iniciou com a análise de um relato sobre um migrante europeu chegando aos Estados Unidos da América – a novidade de maior impacto no ambiente histórico do ocidente no século XX.

Porém, a literatura estadunidense apresentou um conjunto de gêneses, variações e transformações próprias no campo da narrativa, com maior ênfase, desde o começo, para o modo trágico, como será verificado a seguir. Ou seja: enquanto, entre outros autores, Kafka assinalava a inesperada irrupção de elementos fragmentadores, dispersivos e angustiantes em meio à regularidade da experiência burguesa europeia, os vetores da dissociação trágica foram desde antes constitutivos de evoluções particulares da cultura política, econômica e literária nos Estados Unidos, em particular por conta de um dinamismo individualista de caráter mais radicalizado e violento. Portanto, se a traumática eclosão da Primeira Guerra Mundial pode ser considerada um marco no declínio da crença em uma possível harmonia entre as nações na modernidade, isso se deu também porque tal expectativa foi gerada na mesma forja que reformulou os hábitos negociadores e confiantes da comédia romântica, e depois os converteu em convenções mecanizadas e inverossímeis, elas próprias responsáveis pelo fracasso de suas motivações originais. Enquanto, do outro lado do Atlântico, já se convivia com o ambiente de polarizações radicais e intransigência ética que teria maior relação com o ambiente histórico do século XX.

130

### Visões do Apocalipse

Em uma breve resenha sobre *Bartleby, the Scrivener: a Story of Wall Street* (1853), de Herman Melville, Jorge Luis Borges compara o famoso relato do escritor estadunidense às “fantasias de conduta ou do sentimento” que seriam depois elaboradas por Franz Kafka. No entanto, segundo o argentino, “as páginas iniciais de *Bartleby* não pressentem Kafka; antes, aludem ou repetem Dickens” (BORGES 1998b, p. 125). Curiosamente, o mesmo ponto foi assinalado por um comentarista tão distinto de Borges quanto Gilles Deleuze, em um ensaio onde a narrativa de Melville é assim descrita: “Tudo começa como num romance inglês, em Londres e de Dickens. Mas a cada vez algo estranho se produz e turva a imagem, afeta-a com uma incerteza essencial, impede que a forma ‘pegue’”. Então temos também aqui uma espécie de passagem da Europa à América do Norte, análoga à que foi verificada no primeiro romance de Kafka. Ou, como afirma Deleuze, ainda sobre o relato de Melville, “tudo começa à inglesa, mas continua-se à americana, seguindo uma linha de fuga irresistível” (DELEUZE 1997, p. 89).

Esta será também, como foi indicado, a linha da análise comparativa a ser empreendida a seguir. A literatura surge então, mais uma vez, como um fenômeno em que as dinâmicas relacionais de uma cultura dominante são exibidas tanto em sua consistência própria quanto em suas contradições e dissensões internas. Porém, agora, em uma cultura que a princípio se caracteriza pela ênfase na

dissociação e na desintegração das 'formas', pelo repúdio a qualquer *common sense* que sacrifique um impulso conquistador ou as prerrogativas da vontade em favor de uma moralidade flutuante e negociada. Assim, enquanto na Europa a exacerbação de conflitos irreconciliáveis no início do século XX marcou a derrocada de uma experiência política de direcionamento unificador, nos EUA a marcação de posições intransigentes e sectárias esteve vinculada ao próprio processo de formação nacional, feito de oscilações mais bruscas, violentas e descontroladas em diversos campos da atividade humana.

Neste tópico, a menção ao *Bartleby* chama a atenção, em primeiro lugar, para o caso das transformações no ambiente das cidades. A história do indivíduo anônimo, destituído de uma família ou de um passado, e com uma voz tão idiossincrática quanto a do escriturário de Melville, só poderia mesmo vir atrelada desde o título ao cenário nova-iorquino, onde foram sentidas pela primeira vez as maiores consequências da liberação das forças do alto capitalismo. A ideia de explosão urbana carrega inclusive uma dimensão catastrófica que faria as capitais europeias do final do século XIX parecer comunidades provincianas. E, nos Estados Unidos em particular, o isolamento e o desamparo do indivíduo nas grandes cidades podem ser vinculados mais diretamente a um conjunto de valores culturais preponderantes, os mesmos que tornaram prescindíveis ou até indesejáveis os sistemas de proteção social do *welfare State* europeu.

No campo macroeconômico, a nova dinâmica pode ser também observada. Pois, se o capitalismo oitocentista já sofria com variações cíclicas entre períodos de crescimento e recessão, estas eram ainda modulações flutuantes, que se mantinham próximas a um curso mediano, de modo que fosse preservada a confiança em um gradual desenvolvimento de suas potencialidades. Contudo, com o aumento da participação norte-americana na economia mundial, ganha novas dimensões o fenômeno da depressão, isto é, uma brusca linha descendente, que se segue a uma época de euforia, e é marcada por demissões em massa, falências em série e uma angústia generalizada quanto ao futuro. Tudo isso implica um grau de exposição ao risco e à fragmentação do tecido social que a experiência europeia desconhecia. Daí os inúmeros casos de retumbantes insucessos descritos por Scott Sandage em *Born Losers: a History of Failure in America* (2005), um estudo que atesta a convivência dos estadunidenses com a iminência constante da catástrofe e do arruinamento pessoal.

Voltando à terminologia mobilizada na discussão aqui proposta, pode-se dizer que tudo isso converge para a percepção de um viés trágico nos produtos e práticas culturais estadunidenses. Ou, dito de outro modo, para uma maior preponderância das forças da exceção, do individualismo e da insociabilidade nas relações internas de cada fenômeno, resultando em um ambiente histórico bem mais instável e atravessado pela ideia de crise. No âmbito literário, cabe lembrar então um conjunto de ensaios de D. H. Lawrence, reunidos em 1923, sobre a "literatura clássica norte-americana", em que as obras de Nathaniel Hawthorne e Herman Melville, entre outras, são consideradas expressões de uma radicalidade trágica fundamental, a que as vanguardas europeias de então somente almejavam reativamente, por desgosto com a falência do

mundo burguês oitocentista. Nas palavras de Lawrence, os europeus modernos estavam *tentando* ser radicais, enquanto os estadunidenses “simplesmente eram” (LAWRENCE 1951, p. 18).

Trata-se, portanto, de um eixo de representações desvinculado das formas desenvolvidas pela tradição moderna europeia, e que em muitos casos parece inclusive ignorá-las ou desconhecê-las, ao privilegiar um discurso que coloca em cena as forças caóticas de um universo recém-nascido. Daí a retomada do Velho Testamento como um dos conjuntos de narrativas de maior afinidade com as da literatura estadunidense, em sua confusa, violenta e paratática irrupção de mandamentos éticos radicais pela voz de profetas e déspotas alucinados. Então, também em um caso como no outro, proliferam condutas heterodoxas, maníacas e extravagantes, de uma brutalidade ou estranheza que as tornam imunes a quaisquer enquadramentos morais já conhecidos, e sem que haja um senso comum solidamente compartilhado a servir de balança em seu julgamento. Ao mesmo tempo, instala-se a sensação de urgência, de crise, de abertura e instabilidade do tempo histórico.

Em uma intermitente linha de semelhanças comparativas, seria possível recorrer ainda às tragédias de Shakespeare: igualmente estranhas em termos de sua estrutura formal, posto que destituídas de agentes internos capazes de agir com habilidade prática na solução de seus conflitos dramáticos, e mais propriamente acionadas pelas vontades, caprichos, delírios e impulsos heroicos de indivíduos isolados. Para exemplificar sua associação à literatura dos EUA, basta lembrar como a vontade delirante de Ahab, o protagonista do *Moby Dick* (1951) de Melville, é também a de Macbeth, e como uma projeção inescapável em direção ao desastre, por força da intransigência pessoal, está tanto em Otelo quanto na figura do reverendo Dimmesdale, em *The Scarlett Letter* (1850), de Hawthorne. Passando enfim a um registro narrativo contemporâneo, cabe notar como a alternância de mesquinhas, atrocidades e loucuras em *Rei Lear*, bem como seu longo *tour de force* que culmina em uma catástrofe sangrenta, foi lembrada por alguns dos espectadores e comentaristas do seriado televisivo *Breaking Bad* (2008-2013).

De Walt Whitman a Walter White, portanto, a narrativa estadunidense seguiu produzindo artefatos com grandes doses de som e de fúria. Quanto ao período pós-1945, a falta de distanciamento temporal impede a concentração da análise em um par de autores representativos do período, mas nem por isso tais recorrências deixam de ser observadas em um conjunto ampliado. Ganham destaque, então, a truculência subjacente aos romances de William Faulkner e aos contos de Flannery O’Connor, incorporando ainda narrativas de um momento anterior; os atos sangrentos e repulsivos que desencadeiam em narrativas de James Baldwin (particularmente em *Go Tell it on the Mountain*, de 1953), Harper Lee (*To Kill a Mockinbird*, 1960) e Truman Capote (*In Cold Blood*, 1966); as desastrosas e massacrantes reversões da fortuna que acometem personagens de Arthur Miller (*Death of a Salesman*, 1949), William Kennedy (em todo o ciclo de Albany), Philip Roth (com destaque, neste tópico, para *American Pastoral*, de 1997); e os cenários apocalípticos e pós-apocalípticos de autores como Don

Delillo (*White Noise*, 1985), Tony Kushner (*Angels in America: a Gay Fantasia on National Themes*, 1993), e Cormac Macarthy (*The Road*, 2006), entre outros.

Nestes últimos, aliás, fica bem representada a observação feita por Frank Kermode, em um ensaio de *The Sense of an Ending* (1967), de que a imaginação do Apocalipse teria uma dimensão paradigmática para o ofício ficcional na segunda metade do século XX. As narrativas do “fim do mundo” e do “pós-fim-do-mundo” se tornariam inclusive um dos grandes fenômenos de interlocução entre a cultura literária dos EUA e sua indústria de entretenimento, com a proliferação de *best sellers*, longas-metragens e séries televisivas sucessivamente reproduzidos nessa chave, assim como aconteceu com a comédia romântica, no caso inglês. Ficam então as perguntas: em um contexto histórico marcado pela percepção de uma crise contínua e pela iminência da catástrofe, qual seria o lugar do modo cômico, que não o de uma simples sobrevivência, agora ainda mais inverossímil e desconectada do mundo, de velhos hábitos e convenções formais vazias, mobilizadas para o consumo de massas? E de que maneira as inclinações mais espontâneas para o acordo, a negociação e um relativo otimismo quanto ao futuro poderiam surgir aí? Como a questão dos contrapontos modais na narrativa pode contribuir para a compreensão do sentimento histórico pós-1945?

### **Raymond Carver: o sonho de reconciliação**

Será possível apenas indicar um caminho de uma resposta neste espaço, antes com a abertura de uma discussão do que com um desfecho conclusivo. Essa indicação ficará a princípio restrita à própria narrativa estadunidense, voltando-se para os contos de Raymond Carver. Mas antes deve ser lembrada também a imensa repercussão que a obra do autor russo Anton Tchekhov teve não só em sua obra, mas também na de vários outros autores estadunidenses de características semelhantes.

O ponto a ser ressaltado, aqui, está no fato de Tchekhov ter afirmado em diversas ocasiões ser um autor de comédias. Decerto, pode haver certa ostentação de modéstia nesse tipo de declaração por parte do autor. Mas ela também reproduz algo da genuína simplicidade de espírito e de forma que atravessa seus contos e peças. Pois os personagens de Tchekhov são de fato destituídos das ambições desmedidas, da inteligência maldita ou dos impulsos passionais que caracterizam os protagonistas trágicos de Shakespeare. E, por mais que possam desconhecer também a alegria humilde e otimista das configurações cômicas oitocentistas, é para ela que normalmente se voltam suas aspirações, mesmo que as condições dadas pelo contexto de cada texto insistam em frustrá-las. Ou seja: tudo, em Tchekhov, se passa ao rés-do-chão, no plano de uma humanidade já decaída, sem que nenhuma nova queda de grandes proporções seja encenada nos relatos. Com isso, há até certa leveza na desgraça, com a observação da comédia humana como reunião de idiossincrasias e particularidades desconectadas, mas que não deixam de buscar pontos de contato e de encontro, por mais atrapalhadas, incertas e difíceis que essas tentativas possam ser.

Curiosamente, a fala inicial de *A gaivota* (1896) – quando uma personagem abre a peça declarando estar de luto, porque é infeliz – faz repercutir na memória as de *All's Well that Ends Well* (1605), *The Merchant of Venice* (1598) e *Twelfth Night* (1602), todas elas com referências a funerais e à tristeza de seus protagonistas. Porém, na peça de Tchekhov, as dificuldades encontradas para reverter esta situação são maiores e mais concretas, uma vez que estabelecidas por um ambiente mais hostil e desesperançado. Já em “A dama do cachorrinho” (1899), o conto mais famoso do autor russo, observa-se uma trama em que os acertos e desacertos de um casal acompanham em vários aspectos os passos de uma comédia romântica comum, mas com um desfecho marcado pela incerteza, que respeita a percepção daquelas dificuldades e o senso de verossimilhança dos leitores. De maneira que há em Tchekhov um realismo substancial que o impede de trabalhar com fórmulas e modelos narrativos rígidos, mesmo quando tudo parece apontar neste sentido. Nem por isso, no desfecho de *O jardim das cerejeiras* (1904), sua última peça, deixa de existir certo alívio e felicidade na solução encontrada para a narrativa.

Em resumo, pode-se dizer que a obra de Tchekhov assumiu uma importância crescente no século XX porque ela reconhecia os impasses de uma nova conjuntura histórica cujos desdobramentos só reafirmariam seu diagnóstico. E sua influência na literatura dos Estados Unidos está atrelada a este fator, uma vez que a percepção de ambiente fragmentado e desnorteante seria aí sentido em grandes proporções, sobretudo por aqueles destituídos do ímpeto conquistador responsável pelos ressonantes sucessos e grandiloquentes fracassos dos novos tempos. Raymond Carver, um típico *loser* para os padrões da sociedade estadunidense, foi um desses indivíduos – porém sem que essa experiência tenha se convertido na representação de um desespero existencial de dimensões trágicas ou de uma combatividade marginal, também frequentes na literatura estadunidense. Sua obra, decerto, é atravessada pela tragédia social que determina suas situações narrativas, mas até por isso a inserção dos vetores de concórdia e conciliação em seus textos se torna relevante.

Em Carver, portanto, tudo se mantém em um plano de perrengues muito humanos, desapontamentos cotidianos, vilezas corriqueiras e aspirações bastante simples por instantes de paz que atenuem o sofrimento. Sem dúvida, muito pouca coisa é conquistada nesse sentido, mas no contraste com o horizonte de expectativas, este pouco ganha outras proporções. Assim, em um manejo objetivo da linguagem, a solidão, a pobreza, o alcoolismo e o desemprego são em seus contos as bases de pequenos êxitos literários em que não deixam de estar presentes certo enternecimento, gestos de cortesia e uma delicada articulação dos signos do texto. Algumas dessas modulações se perderam com o corte de longos trechos de seus contos por Gordon Lish, o editor responsável pelas primeiras coletâneas de Carver, entre elas a então intitulada *What We Talk about When We Talk about Love* (1981). Mas hoje, após o lançamento das versões completas das narrativas deste mesmo livro (*Beginners*, 2009), as variações e contrapontos modais de Carver podem ser mais bem avaliados.

A própria divergência entre o nome escolhido por Carver para o livro e o título mais sofisticado da edição de Lish já indica uma diferença importante entre as duas perspectivas de leitura criadas por cada um. Com "Sobre o que Falamos quando Falamos de Amor", temos uma sobreposição de camadas que insinua significados ocultos para o discurso, de teor mais intelectualizado e analítico; com "Iniciantes", os personagens do relato homônimo são apenas anunciados como criaturas desprovidas de um referencial dado pela tradição ou pelo bom senso para orientar sua conduta, e que vão tateando (muitas vezes de modo desastroso ou precipitado) em busca de um território comum para suas concepções sobre o amor. Enquanto isso, nos demais contos do livro, bem como nos de *Cathedral* (1983), já publicados sem a interferência de Lish, as precipitações e equívocos generalizados muitas vezes encontram seu reverso em imagens delicadamente construídas e insertadas com precisão no decorrer das narrativas. É o caso das cenas de uma felicidade caseira e provisória em "Distance", "Where I'm Calling from" e "Menudo".

Já em relatos como "Fever" e "A Small, Good Thing", temos composições de maior fôlego que conseguem oferecer algum tipo de amparo para as situações traumáticas vividas por seus protagonistas. Esse conforto é sempre também breve e pontual, mas assinala uma promessa de restabelecimento que basta para definir a forma dos textos, em uma inesperada contraposição de modos ficcionais. Contos como estes, vale notar, estiveram atrelados a uma experiência de recuperação do alcoolismo pelo próprio Carver, cujo sucesso influenciou também no que há de alegria e satisfação com a vida em seus últimos poemas. Desta maneira, assim como Stephen Greenblatt (2004) associou todo o conjunto de comédias de Shakespeare a um "sonho de reconciliação" gerado por uma falência familiar, em Carver há a expressão de um anseio análogo pela reversão de outros fracassos e misérias. Ao mesmo tempo, enquanto a voz dos excluídos de uma sociedade reconciliada repercute na resolução dos textos de Shakespeare, em Carver a ação se dá em todos os momentos em um ambiente de exclusões e irresolução constantes, e por isso a maior ênfase na leitura recai no que é conquistado em termos de inversão dessas circunstâncias.

135

### Considerações finais

Com isso, é possível retomar uma conclusão anterior e completar o quadro comparativo que vem sendo elaborado. Verificou-se que, no panorama geral, a cultura britânica oitocentista foi uma cultura da comédia romântica, da conciliação reformista e de habilidosos arranjos retificadores do mundo. Porém, no detalhe, dava-se uma suspensão dessa segurança, imiscuindo-se nela uma angústia irremediável e fundamental. Já a visão de conjunto oferecida pela grande narrativa estadunidense, mais diretamente associada ao século XX, é trágica e apocalíptica, implicando a ideia de um mundo entregue a potências devastadoras. Mas no pormenor, no trabalho mais minucioso da narrativa breve e no esforço cotidiano pela sobrevivência nesse ambiente, podem ser notados traços revigorados de formas e valores atribuídos a uma índole cômica, ainda que essencialmente modificados por sua inserção nesse contexto.



Pois, para qualquer artista vinculado ao sentimento histórico dessa época, tornou-se impossível conceber soluções abrangentes e providenciais para seus conflitos. A tragédia passa a ser um pressuposto, um dado da existência e um condicionamento geral que afeta até mesmo as narrativas mais simples e despretensiosas. Porém, uma vez presumida a crise, quando o estado de exceção torna-se regra, os movimentos internos do texto podem atuar de maneiras distintas em relação a ele. E com frequência se observam, nos movimentos internos do conto e do drama contemporâneos, determinados agentes que atenuam e conferem certa leveza a esse quadro, estabelecendo um contraste relevante com o quadro ampliado, a *big picture* de onde emergem, e criando também possibilidades, ainda que precárias e frágeis, de algum alívio, de algum conforto e inclusive de alguma alegria em meio à catástrofe.

E quando, da inadequação e da perplexidade generalizadas, surge um simples gesto capaz de reverter esses sentimentos em seus contrários, estamos diante de um acontecimento tão efêmero quanto fundamental para a experiência da contemporaneidade, e do sentimento histórico de nossa época. Algo semelhante acontece na dramaturgia cinematográfica em filmes como *Lost in Translation* (roteiro e direção de Sofia Coppola, 2003), onde são exibidos motes e dinâmicas da comédia nas situações vividas por seus personagens, porém em um ambiente de confusão e alheamento que impede qualquer conclusão formal definitiva, e aceita como desfecho apenas um breve sussurro, tão verossímil quanto inesperado. E nisto se evidencia a transformação mais importante dos atributos associados ao gênero. Sem mais remeter a formas e gestos registrados pelo senso comum ou pela tradição, eles perdem o caráter convencional e conservador para assumir uma função totalmente criativa, uma vez que somente o improvisado e o ineditismo são capazes de atualizar suas funções.

136

Enfim, uma vez desfeito um pensamento sobre a história capaz de conferir sentido e unidade aos seus movimentos (algo característico da experiência moderna europeia, e cuja derrocada a obra de Kafka já indicava), ficamos diante de um cenário de crescente ansiedade quanto a um futuro incerto. E, se a monotonia das convenções burguesas e o fastio com suas normas de decoro desgastadas teve um papel importante na configuração do ambiente artístico no início do século XX, agora a sensação de instabilidade talvez demande outros direcionamentos. Mas a situação é de tal complexidade que quaisquer soluções já conhecidas são insuficientes e inadequadas para os novos problemas, assim como as fórmulas otimistas dos livros de autoajuda antes aumentam do que atenuam o efeito das patologias contemporâneas. Por isso, trata-se de recuperar algo de nossa disposição natural, espontânea e criativa para o encontro e o compartilhamento, na esperança de que ela seja capaz de continuar gerando formas em um mundo informe. Entretanto, como foi assinalado, este é ainda o esboço de uma linha de raciocínio, que poderá ser desenvolvida com maior amplitude em estudos futuros.

**Referências bibliográficas**

- BORGES, Jorge Luis. Franz Kafka. *A metamorfose*. Trad. Josely Vianna Baptista. In: \_\_\_\_\_. **Obras completas de Jorge Luis Borges**. Vários tradutores. São Paulo: Globo, 1998a [1938], vol. 4, p. 112-114.
- \_\_\_\_\_. Herman Melville. *Bartleby*. Trad. Josely Vianna Baptista. In: \_\_\_\_\_. **Obras completas de Jorge Luis Borges**. Vários tradutores. São Paulo: Globo, 1998b [1944], vol. 4, p. 125-127.
- DELEUZE, G. Bartleby, ou a fórmula. In: \_\_\_\_\_. **Crítica e clínica**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997 [1993], p. 80-103.
- FRYE, Northrop. **A Natural Perspective**: the development of Shakespearean comedy and romance. New York: Columbia University Press, 1965.
- \_\_\_\_\_. **Anatomy of Criticism**: Four essays. Princeton: Princeton University Press, 1957.
- GREENBLATT, Stephen. **Como Shakespeare se tornou Shakespeare**. Trad. Donaldson M. Garschagen e Renata Guerra. São Paulo: Cia. das Letras, 2011 [2004].
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. **After 1945**: latency as origin of the present. Stanford: Stanford University Press, 2013.
- KAFKA, F. **Diários (1910-1923)**. Edición a cargo de Max Brod. Trad. Feliu Formosa. Barcelona: Fabula Tusquets, 1995.
- KANT, Immanuel. **Ideia de uma história universal de um ponto de vista cosmopolita**. Organização Ricardo R. Terra. Trad. Rodrigo Naves e Ricardo R. Terra. São Paulo: Martins Fontes, 2003 [1784].
- KERMODE, Frank. **The Sense of an Ending**: studies in the theory of fiction. New York: Oxford University Press, 1967.
- KRACAUER, Siegfried. Sobre livros de sucesso e seu público. In: \_\_\_\_\_. **O ornamento da massa**: Ensaios. Trad. Carlos Eduardo Jordão Machado e Marlena Holzhausen. São Paulo: Cosacnaify, 2009, p. 105-116.
- LAWRENCE, D. H. **Studies in Classic American Literature**. New York: Doubleday & Company, 1951 [1923].
- MAGARSHACK, David. **Chekhov, a Life**. Westport: Greenwood Press, 1952.
- SANDAGE, Scott A. **Born Losers**: a history of failure in America. Cambridge: Harvard University Press, 2005.
- SKLENICKA, Carol. **Raymond Carver**: A writer's life. New York: Scribner, 2009.
- TRILLING, Lionel. **Sincerity and Authenticity**. Cambridge: Harvard University Press, 1972.

# Entre el tiempo y la historicidad: reflexiones sobre *Austerlitz*, de W. G. Sebald

Between Time and Historicity: Reflections on W. G. Sebald's *Austerlitz*

---

**Gilda Bevilacqua**

gildasbevilacqua@gmail.com  
Profesora  
Universidad de Buenos Aires  
Moreno 1607, piso 1, dpto. B, CABA  
1093 - Buenos Aires  
Argentina

---

## Resumen

En el presente trabajo, abordaremos las relaciones entre tiempo e historicidad que pueden expresar distintas formas de escritura. Nuestro análisis se focalizará en la novela de W. G. Sebald, *Austerlitz* (2001), que trata de la búsqueda y construcción del origen de un hombre, Jacques Austerlitz, que, siendo un niño judío exiliado por la ocupación nazi de Praga, pierde su identidad. Esta novela nos permitirá analizar las formas en que nuestra idea de tiempo afecta nuestra idea de historia, cómo esas ideas condicionan la escritura (historiográfica o literaria) y con qué amplitudes una narración puede expresar temporalidad. Utilizaremos como guía de análisis distintos conceptos de autores tales como Hayden White, Reinhart Koselleck, François Hartog y Michel de Certeau. Y señalaremos qué aportes nos brinda *Austerlitz* para indagar en las formas de construcción de conocimiento sobre eventos extremos propios del siglo XX, como la "solución final" y el Holocausto, conceptualizados por White como "acontecimientos modernistas".

138

## Palabras clave

Tiempo; Historicidad; Literatura.

## Abstract

This paper addresses the relations between time and historicity that different kinds of writing can express. Our analysis will focus on W. G. Sebald's novel *Austerlitz* (2001), which portrays the search and construction of the origins of a man, Jacques Austerlitz, who, as a child exiled due to the Nazi occupation of Prague, has lost his identity. This novel will allow us to analyze the ways in which our idea of time influences that of history, how these ideas condition writing (be it historiographical or literary), and with which amplitudes a narration can express temporality. As a guide for our analysis, we will use concepts taken from authors such as Hayden White, Reinhart Koselleck, François Hartog and Michel de Certeau. We will also show the contributions *Austerlitz* offers to the reflection on the modes of construction of knowledge regarding extreme events of the 20<sup>th</sup> century, such as "the final solution" and the Holocaust, which have been conceptualized by White as "modernist events".

## Keywords

Time; Historicity; Literature.

---

Recibido el: 25/8/2014

Aprobado el: 7/10/2014

"Atrincherarse en lo empírico no aumenta  
el conocimiento, sino la ignorancia"  
Juan José Saer, *El río sin orillas*

"Los relojes miden comparativamente otros relojes;  
no tienen nada que ver con el tiempo"  
Juan José Saer, *La grande*

Como insinúan los epígrafes, el tema principal que abordaremos en el presente trabajo está íntimamente relacionado con el conocimiento, el tiempo y las formas de acercarse a ellos, construirlos y escribirlos; es decir, nos detendremos sobre la posibilidad de que "lo empírico", "los relojes", lo mensurable, no sean el único modo de generar conocimiento, no sean la única manera de entender el tiempo, no sean la única forma de historizar la experiencia humana. Estudiaremos, a partir de esa posibilidad, las relaciones entre tiempo e historicidad que pueden expresar distintas formas de escritura.

¿Cuál es, entonces, el tipo de escritura que tiene el conocimiento entendido empíricamente y el tiempo, medido y medible, clasificado y clasificable, como tema y objeto? ¿De qué trinchera tendríamos que salir, qué relojes deberíamos apagar, para conocer las distintas formas de la experiencia humana y de su relación con el tiempo si quisiéramos, de otros modos, historizarla?

Pensamos en la historiografía moderna (científico-académica), en cómo entiende el tiempo, el conocimiento y de qué modo los aborda, construye y representa. Pensamos, también, en aquellas otras formas que nos brinda el abordaje de la literatura en general y ciertas formas de su escritura en particular.

Por otro lado, partimos de la base de que toda idea es tributaria de una forma. Nos preguntaremos principalmente sobre el modo en que una forma está indisociablemente relacionada con la idea que crea. Nuestro análisis se focalizará en la última novela de W. G. Sebald, *Austerlitz*, editada por primera vez en el año de 2001, que trata de la búsqueda y construcción del origen de un hombre, Jacques Austerlitz, que, siendo un niño judío, es exiliado por la ocupación nazi de Praga, y pierde, por ese motivo, su identidad. Reflexionaremos en torno a los modos en que *Austerlitz*, como obra literaria, nos permite pensar la historicidad de la experiencia humana. Trabajaremos esa cuestión a partir del relato de Jacques Austerlitz, personaje principal de la novela, y de su forma de entender, vivir y contar la historia, de cómo cuenta su propia historia. ¿Qué experiencia temporal de la historia nos brinda *Austerlitz*? ¿De qué modo están puestas en relación las dimensiones temporales del pasado y del futuro en cada presente? ¿Cuáles y cómo son cada una de esas dimensiones?

La escritura de Sebald y esta novela en particular, creemos, nos permitirán estudiar las formas en que nuestra idea de tiempo afecta nuestra idea de historia, cómo esas ideas condicionan, a su vez, nuestras escrituras (historiográficas o literarias) y con qué amplitudes una narración puede expresar temporalidad, teniendo en cuenta las complejidades de definir cuándo empieza y cuándo termina un acontecimiento.

Utilizaremos, de manera analítica y dialogada, ideas y conceptos de distintos autores que han estudiado profundamente los temas mencionados, tales como Hayden White, Reinhart Koselleck, François Hartog y Michel de Certeau, que nos brindarán una guía crítica en torno a los distintos problemas que abordaremos. Finalmente, estudiaremos qué aportes nos puede brindar la novela estudiada, teniendo en cuenta los análisis realizados, sobre las formas de abordaje y construcción de conocimiento sobre los eventos extremos propios del siglo XX, como la “solución final” y el Holocausto, que han sido conceptualizados por White como “acontecimientos modernistas”. Adoptaremos esa categoría para analizar el modo en que en la novela son entendidos y representados esos acontecimientos, que dejaron su impronta en *Austerlitz* en tanto protagonista. Pondremos en juego también otras nociones whiteanas, las de “pasado práctico” y “pasado histórico”, con el objetivo de vincularlas, especialmente, con las de “presentismo” y “tiempo imprescriptible” de Hartog, en torno al problema de la representación historiográfica y literaria de los eventos modernistas.

### **Sobre la forma del tiempo, de la historicidad y de su escritura literaria**

*Austerlitz* es una novela que, como casi toda la narrativa de Sebald, se basa en la experiencia de un narrador que comienza siendo el protagonista para luego volverse difuso en la peripecias de los personajes. En esta ocasión, se encuentra con Jacques Austerlitz, que, en distintas charlas a lo largo de una amistad duradera pero basada en citas ocasionales, narra la historia de la reconstrucción de su propia identidad, llena de agujeros, datos inciertos, sensaciones ambivalentes.

140

Austerlitz está buscando “su tiempo”, el de su familia, el de su historia. Y esa “vuelta” al pasado no es motivada por la idea de la *historia magistra*, sino por su necesidad (siempre presente) de comprender mejor “su presente”, su molestia permanente, su sensación de no lugar, su falta de identidad. Y ese tiempo (y el de esa búsqueda) no puede ser lineal. Eso está claro, para Austerlitz y para nosotros, desde el inicio de la novela, porque desde el inicio de su vida, según le cuenta al narrador, no hay punto de partida ni de llegada. No hay origen. No hay una figura previa para consumir, para cumplir.<sup>1</sup> Dice Austerlitz: “toda mi infancia y juventud [...] no supe quién era en realidad” (SEBALD 2013, p. 48). Necesita, desde sus primeros años, datos para poder construirla, sembrar raíces y poder desplegarlas. Necesita datos para armar su historia, ordenar su tiempo, darle sentido a su existencia. Por eso, Austerlitz cuenta con un gran acervo de otros datos. Austerlitz es un erudito, un historiador del arte; pero son el desconocimiento y la necesidad de aprehender su verdadera identidad los que desencadenan el inicio de esa búsqueda (y de ese, *su tiempo*). Y todos aquellos

<sup>1</sup> Aquí hacemos uso de la noción de causalidad figural de White, según la cual “la concepción estética de la relación [entre acontecimientos anteriores y posteriores] sitúa el significado preponderantemente en el acto retrospectivo de apropiación de un acontecimiento previo, por medio del procedimiento de considerarlo una figura relativa a un evento posterior. No es un asunto relativo a la facticidad; los hechos del acontecimiento previo son los mismos aún después de la apropiación. Lo que ha cambiado es la relación que agentes de un tiempo posterior establecen retrospectivamente con el evento previo como un elemento en su propio pasado —un pasado sobre la base del cual un presente específico es definido” (WHITE 2010, p. 38).

conocimientos, que son parte de su modo de sobrevivir en un mundo sin rostro, en un mundo enajenado de recuerdos, se vuelven, a partir de entonces, parte de su equipaje, están en él y en su mochila, la que lo acompaña desde poco antes de iniciar sus estudios, de la que le afirma al narrador que es "la única cosa realmente fiable en su vida" (SEBALD 2013, p. 44). La mochila, metáfora de aquel que no tiene más que ese lugar para guardar(se) y que, a su vez, es un peso elegido e ineludible en ese viaje incierto que es siempre su vida. Y, aunque erudito, Austerlitz no es un historiador tradicional. Su guía y su investigación van más allá de los métodos científicos convencionales. Su búsqueda está motivada por algo que ni siquiera puede enunciar, hasta que ese malestar luego es acompañado por un nombre, su nombre. Así como no hay figura, tampoco hay hipótesis de trabajo inicial. Es ese malestar el que, desde pequeño, lo expulsa de cada lugar del que intenta hacer su lugar. Austerlitz no tiene nunca un espacio-tiempo propio desde donde "contar". Nunca ha tenido, ni querido, un reloj. De sus primeros encuentros con él, el narrador dice: "nuestras conversaciones de Amberes, como a veces las llamó más tarde, giraron ante todo, de acuerdo con sus asombrosos conocimientos especializados, sobre cuestiones de historia de la arquitectura" (SEBALD 2013, p. 12). Esos "encuentros belgas" se dan en Amberes, Lieja y Zeebrugge, en la segunda mitad de la década de 1960 (SEBALD 2013, p. 12-35). A esos encuentros siguen las visitas del narrador al lugar de trabajo de Austerlitz, en Londres (SEBALD 2013, p. 36-38). Hasta que, a finales de 1975, el narrador nos cuenta que decide volver a Alemania, su país natal, y que escribe a Austerlitz un par de veces desde Múnich sin nunca obtener respuesta, "ya fuera porque, como pensé *entonces*, Austerlitz estaba de viaje en algún lado, o porque, así pienso *ahora*, evitaba escribir a Alemania" (SEBALD 2013, p. 38, subrayado nuestro). Ese "ahora" está situado luego de 20 años de esos eventos. En diciembre de 1996, Austerlitz y el narrador vuelven a encontrarse, como siempre fortuitamente, en el Salon Bar del Great Eastern Hotel, en Liverpool Street, pero todo ha cambiado. Ninguno de los dos es el mismo, aunque, según el narrador, Austerlitz esté igual que siempre y acompañado por la misma mochila, la cual dispara en el narrador la idea de que hay cierto parecido entre Austerlitz y el filósofo Ludwig Wittgenstein, quien llevaba también a todos lados consigo su mochila. Fue en ese nuevo reencuentro cuando, por primera vez, Austerlitz incorpora el relato de su historia personal, ordenando los hechos y anécdotas de manera cronológica y estableciendo distintas etapas en ella que se suceden (SEBALD 2013, p. 39-47). Primero su infancia, en Gales, durante los años 1940, en la casa de sus padres sustitutos (SEBALD 2013, p. 48-61). Luego, la adolescencia y sus vivencias en la escuela, su amistad con el profesor de historia europea, Hilary (SEBALD 2013, p. 62-77). Momento clave de su historia: al comienzo del trimestre del verano de 1949, el director de la escuela lo llama a su despacho y le comunica que no debe firmar más sus exámenes escritos como Dafydd Elias, sino como Jacques Austerlitz. Se da así el descubrimiento de su verdadero nombre, el verdadero punto de (su) partida (SEBALD 2013, p. 70-77). Dice Austerlitz:

cuantas más veces pronunciaba Hilary [cuya obra maestra era, según Austerlitz, justamente sobre la batalla que lleva su mismo apellido] ante la clase la palabra Austerlitz, tanto más se convertía en mi nombre, y tanto más claramente creía reconocer que lo que al principio había sentido como una mancha vergonzosa, se había transformado en un punto luminoso que flotaba continuamente ante mí, tan prometedor como el sol del propio Austerlitz al levantarse sobre la niebla de diciembre (SEBALD 2013, p. 76).

142

Su apellido, Austerlitz, es el nombre de una ciudad y de una reconocida batalla histórica. Es un lugar y un evento del pasado. Es un espacio y un tiempo. Es un punto de partida desde donde comenzar a contar. Luego, continua Austerlitz relatando al narrador su amistad con Gerald Fitzpatrick, la cual, como el apoyo de Hilary, lo ayudó especialmente durante su estadía en el colegio (SEBALD 2013, p. 78-99). Austerlitz y el narrador, esa noche del reencuentro en el bar del Great Eastern Hotel, pautan una cita para el día siguiente. Se encuentran, salen a caminar por la orilla del río hasta llegar al observatorio real, el cual visitan durante varias horas y en el que Austerlitz, mientras saca fotos, comienza una larga disquisición sobre el tiempo; salen de ahí y bajan hacia el Parque de Greenwich, visitan una casa abandonada, Iver Grove, que se alza en medio de la espesura. En la chimenea de la casa, una acuarela, inspirada en la *View from Greenwich Park*, de Turner, le recuerda su último paseo con Gerald a principios del verano de 1966, por lo que le cuenta al narrador que había sido un mal día cuando se había enterado de que Gerald se había estrellado en los Alpes de Saboya y que quizás ese había sido el comienzo de su propia decadencia, de aquel encerrarse en sí mismo cada vez más enfermizo con el transcurso del tiempo (SEBALD 2013, p. 100-119). Después de casi un trimestre, el narrador vuelve a visitar a Austerlitz en su casa de Alderney Street en Londres. Austerlitz retoma la historia de sus investigaciones y habla del padecimiento de su escritura, de su insomnio y vagabundeo nocturno por Londres, del recuerdo de su amiga Marie de Verneuil y de otros recuerdos fragmentarios, cuya emergencia le advierte el gran esfuerzo que ha realizado, a lo largo de su vida, por no recordar nada y evitar todo lo que se refiriese a su desconocido origen, aunque, dice Austerlitz, “toda la historia de la arquitectura y la civilización de la edad burguesa que yo investigaba se orientaba hacia la catástrofe que ya se perfilaba entonces” (SEBALD 2013, p. 142). Esa autocensura, le cuenta Austerlitz al narrador, lo había llevado, en el verano de 1992, a su derrumbamiento nervioso, del que había logrado salir la primavera siguiente, momento en el que había emprendido la investigación sobre sus orígenes, hasta llegar al descubrimiento de su exilio forzoso en tren a Inglaterra desde Praga, por ser un niño de familia judía, en pleno proceso de ocupación nazi. A partir de ese dato, Austerlitz comienza la búsqueda de los destinos de sus padres, que lo lleva, primero, al barrio de su infancia, donde se reencuentra con su niñera Vera, quien le cuenta lo que sabe de sus padres, Ágata y Maximilian; luego, a repetir ese viaje en tren, cruzando Alemania; a visitar el gueto de Terezín, donde había estado su madre antes de su deportación al Este y perecimiento (SEBALD 2013, p. 119-254);

y, finalmente, a mudarse a un barrio de París, donde su padre había tenido su última dirección, para buscar sus huellas e investigarlas en la nueva Biblioteca Nacional (SEBALD 2013, p. 254-287). Esta también es la ciudad del último encuentro entre Austerlitz y el narrador, de su despedida y de su nueva (y abierta) bifurcación de caminos: Austerlitz va tras una pista sobre su padre en el campo de Gurs y el narrador viaja para visitar nuevamente la fortaleza de Breendonk (Willebroek), donde termina de leer, junto al foso de agua, el decimoquinto capítulo de *Heshel's Kingdom*, un libro del filólogo londinense Dan Jacobson que Austerlitz le había regalado en su primer encuentro en París y que trataba de la búsqueda, por parte del autor, de su abuelo, el rabino Yisrael Yehoshua Melamed, llamado Heshel. De allí, el narrador vuelve a Mechelen, Bélgica (SEBALD 2013, p. 287-296).

Para Hayden White, *Austerlitz*, si bien se presenta como un *Roman*, es decir, como una novela, lo es pero de un modo diferente. Es una novela "en la que *no pasa nada*, que carece de cualquier cosa remotamente parecida a una trama o a una estructura de trama" (WHITE 2012, p. 20-21, subrayado nuestro). Así, ese "no pasa nada" que señala White puede ser leído como una alusión temporal, un indicio formal de cómo el narrador y el personaje principal conciben el tiempo. La superposición de voces, de narradores, de historias, de datos, expresa también la superposición de tiempos o la existencia de una temporalidad que es múltiple, si se quiere, y paralela a la vez. Sería una especie de sistema de cajas chinas o una gran *mamushka* cuyo inicio es la materia misma, inaccesible a nuestros ojos, y cuyo fin también lo es. No tiene borde, es un punto inubicable e imperceptible. Para White, entonces, "el significado de este *Roman* surge de los intersticios de las sucesivas descripciones de lugares y edificios que evidencian que la *civilización* ha sido construida sobre una estructura de maldad, encarcelación, exclusión, destrucción" (WHITE 2012, p. 21). El significado surge de los intersticios, creemos, porque surge de la forma. No surge de una trama, no surge de los datos, no surge de la información histórica, de los monumentos o de los documentos. El significado surge del tiempo y la historicidad que expresa su forma de escritura, que podríamos vincular con el estilo literario modernista.<sup>2</sup>

Así, los "dispositivos" literarios de Sebald "sirven para producir un lente ficcional a través del cual se justifica una opinión (ética o moral) en un mundo real de hechos históricos" (WHITE 2012, p. 21). Se quiere construir una historia, se buscan datos, pero no hay narración continua ni causal de hechos. Cada dato compone un fragmento de la "historia", que no es en sí la del protagonista, sino la de éste inmerso en un mundo y una época que no tienen borde. Él mismo es esa historia, su enajenación y su reconstrucción identitaria. En él se condensa la historia toda, porque no tiene origen, porque no la comprende y porque no

<sup>2</sup> Tomando a White, sus principales rasgos formales son: la desaparición del autor en tanto que narrador; la disolución de todo punto de vista exterior a la novela; el predominio de un tono vacilante, interrogador e inquisitivo; el empleo de técnicas tales como "discurso vivido", "flujo de conciencia", "monólogo interno", capaces de hacer desaparecer la impresión de una realidad objetiva; la disolución de la trama; y el uso de nuevas técnicas para la representación de la experiencia del tiempo y la temporalidad (WHITE 2003; 2007; 2010).



tiene fin. Así, también vemos con White cómo, “tanto en el caso del protagonista como del narrador, la noción misma de *personaje* explota y asume la forma fragmentaria propia de *los hombres sin atributos*.<sup>3</sup> Y, aun así, el libro está lleno de información histórica, de leyendas y de datos” (WHITE 2012, p. 21).

La novela está estructurada en bloques de párrafos llamativamente extensos. Podemos encontrar muy pocos puntos y aparte con un renglón de por medio separando esas grandes unidades temáticas y temporales, que, a su vez, contienen diversos eventos, anécdotas y tiempos. De hecho, podemos encontrar esos puntos solamente en las páginas 31 (1-31: primer encuentro), 36 (31-36: segundo bloque de encuentros, los “encuentros belgas”), 119 (36-119: tercer bloque de encuentros, en Londres, el descubrimiento de su nombre), 254 (119-254: cuarto bloque de encuentros, en casa de Austerlitz en Londres, el descubrimiento de su origen y del destino de su madre), 287 (254-287: quinto bloque de encuentros, en la casa de Austerlitz en París, la búsqueda del destino de su padre); y el punto final, en la página 296 (287-296: último encuentro entre Austerlitz y el narrador en París y su despedida). Esas son las marcas de los encuentros de Austerlitz y el narrador y de los momentos entre dichos encuentros. Y esos quiebres “sintácticos”, creemos, son las marcas de aquellos “intersticios” que mencionábamos. Su significado temporal se expresa, entonces, por medio de esas marcas sintácticas que indican esos quiebres, esos “pasajes” temporales. Tomando el análisis de White,

144

si hay algún argumento que extraer del libro, sólo puede inferirse del modo en que los acontecimientos que se relatan a lo largo de la (no) acción están cifrados de forma figurada. Así, todas las narraciones o todos los relatos de series de acontecimientos que aparecen presentados narrativamente, es decir, con la forma de un cuento, pueden ser traducidos como dispositivos puramente conceptuales (WHITE 2012, p. 21-22).

¿Qué experiencia temporal nos habilitan esos dispositivos? ¿Qué idea de tiempo, de historia y de historicidad nos sugiere *Austerlitz* mediante su forma literaria?

### **Sobre el tiempo y las temporalidades en *Austerlitz***

El tiempo (nuestro tiempo reloj), para Austerlitz, es imaginario:

El tiempo, eso dijo Austerlitz en el observatorio de Greenwich, era con gran diferencia la más artificial de todas nuestras invenciones y, al estar vinculada a planetas que giran sobre su eje, no menos arbitraria de lo que sería, por ejemplo, un cálculo que partiera del crecimiento de los árboles o de lo que tarda en desintegrarse una piedra caliza, prescindiendo de que el día solar por el que nos regimos no es una medida exacta, por lo que, para calcular el tiempo, tuvimos que idear un sol semiimaginario, cuya velocidad de movimiento no varía y que en su órbita no se inclina hacia

<sup>3</sup> Es interesante señalar que *El hombre sin atributos* (2010) es la novela más reconocida de Robert Musil, un escritor austríaco de los más trascendentes del siglo XX. La historia describe la decadencia de la sociedad del Imperio austrohúngaro antes de la Primera Guerra y, por medio del personaje principal, Musil expone las complejidades de la modernidad y el racionalismo en la búsqueda de un hombre desembarazado de las convenciones sociales. Juan José Saer, autor de nuestros epígrafes, a su vez, titula uno de sus ensayos “Una literatura sin atributos” (2010) para criticar el concepto de “literatura latinoamericana”, que, según su perspectiva, ancla la experiencia literaria en un origen espacio-temporal falseado por pretensiones realistas y costumbristas.

el Ecuador. [...] si Newton creía realmente que el tiempo era un río como el Támesis, ¿dónde estaba el nacimiento y en qué mar desembocaba finalmente? Todo río, como sabemos, está necesariamente limitado a ambos lados. Visto así, ¿cuáles serían las orillas del tiempo? ¿Cómo serían sus cualidades específicas, parecidas por ejemplo a las del agua, que es fluida, bastante pesada y transparente? ¿De qué forma se diferenciaban las cosas sumergidas en el tiempo de las que el tiempo no rozaba? ¿Por qué se indicaban en un mismo círculo las horas de luz y las de oscuridad? ¿Por qué estaba el tiempo eternamente inmóvil en un lugar y se disipaba y precipitaba en otro? ¿No se podría decir, dijo Austerlitz, que el tiempo, a través de los siglos y milenios, no ha estado sincronizado consigo mismo? Al fin y al cabo, no hace tanto tiempo que comenzó a extenderse por todas partes (SEBALD 2013, p. 103).

El narrador de *Austerlitz* nos dice cómo el protagonista entiende el tiempo. La forma en que nos lo cuenta es lo que nos interesa describir y analizar. Forma y contenido, indistinguibles en la praxis de lectura pero aislables en el análisis, se imbrican en una escritura que establece una temporalidad particular.

Así, sobre el tiempo y su "actualidad", dice Austerlitz:

¿Y no se rige *hasta hoy* la vida humana en muchos lugares de la Tierra no tanto por el tiempo como por las condiciones atmosféricas, y de esa forma, por una magnitud no cuantificable, que no conoce la regularidad lineal, *no progresa* constantemente sino que se mueve en remolino, está determinada por estancamientos e irrupciones, vuelve continuamente en distintas formas y se desarrolla en no se sabe qué dirección? Estar *fuera* del tiempo, dijo Austerlitz, que para las zonas atrasadas y olvidadas de nuestro propio país era posible hasta hace poco, casi lo mismo que en los continentes por descubrir de ultramar, sigue siendo *hoy* posible *como antes*, incluso en una metrópolis regida por el tiempo como es Londres. [...] bastaba cierto grado de infortunio personal *para cortarnos de todo pasado y futuro*. Realmente, dijo Austerlitz, nunca he tenido reloj, ni un péndulo, ni un despertador, ni un reloj de bolsillo, ni, mucho menos, un reloj de pulsera. Un reloj me ha parecido siempre algo ridículo, algo esencialmente falaz, quizá porque, por un impulso interior que nunca he comprendido, me he opuesto siempre al poder del tiempo, excluyéndome de la llamada actualidad, con la esperanza, como *hoy pienso*, dijo Austerlitz, de que el tiempo no pasara, no haya pasado, de forma que podría correr tras él, de que todo fuera como antes o, mejor dicho, de que todos los momentos de tiempo *coexistieran* simultáneamente, o más bien de que nada de lo que la historia cuenta fuera cierto, lo sucedido no hubiera sucedido aún, sino que sucederá sólo en el momento en que pensemos en ello, lo que, naturalmente, abre por otra parte la desoladora perspectiva de una miseria continua y un dolor que nunca cese... (SEBALD 2013, p. 103-104, subrayados nuestros).

145

En estas extensas citas, en tanto contenido-forma, y como eslabones de la cadena de aquellos intersticios que componen el relato todo, experimentamos la temporalidad que emerge en *Austerlitz* mediante la idea de tiempo que expresan. Idea-tiempo que Austerlitz desarrolla en su digresión en aquel paseo por el observatorio real junto al narrador y que nos transmite la posibilidad de múltiples, variadas y coexistentes formas de temporalización: presente eterno, presentización de la historia, historización del presente. Pasado presente. Presente futuro. Futuro pasado. Pasado futuro.

El historiador francés François Hartog elaboró una herramienta conceptual de gran utilidad para abordar esas inquietudes e interrogantes, el "régimen de historicidad". Queremos destacar tres de sus caracterizaciones generales: a) un régimen de historicidad "sólo es una manera de engranar pasado, presente y futuro o de componer una mixtura de tres categorías, [...] uno de los tres compuestos es de hecho el dominante" (HARTOG 2007, p. 15); b) el régimen de historicidad intenta brindar "una herramienta heurística, que contribuya a aprehender mejor no el tiempo, ni todos los tiempos ni el todo del tiempo sino, principalmente, momentos de crisis del tiempo, aquí y allá, justo cuando las articulaciones entre el pasado, el presente y el futuro dejan de parecer obvias" (HARTOG 2007, p. 38); y c) el régimen de historicidad "pone a nuestro alcance una de las condiciones de posibilidad de la producción de historias: según las relaciones respectivas del presente, del pasado y del futuro, ciertos tipos de historias son factibles y otros no" (HARTOG 2007, p. 39). Hartog establece, así, por un lado, dos grandes regímenes de historicidad: el régimen antiguo, en el que la categoría del pasado prevalece sobre el presente y el futuro y "está al alcance de la mano como reservorio de ejemplos"; y el moderno, en el que el futuro predomina, el progreso es el objetivo y motor y "el tiempo se ha convertido en actor y lo cortejan las nociones de anacronismo, de supervivencia, de aceleración, de evolución, de precursor, las de avance y retroceso, de vanguardia, de anunciador" (HARTOG 2011, p. 15), es decir, el régimen de los relojes que mencionábamos en la introducción. Y, por otro lado, señala la hipótesis de la emergencia de uno nuevo, o síntoma de la crisis del régimen moderno: el presentismo, experiencia contemporánea del tiempo, cuyo diagnóstico es "el de la fuerza y la imposición de la categoría del presente" (HARTOG 2007, p. 15).

Con la noción de régimen de historicidad, Hartog se propone retomar y "arrojar nuevas luces" sobre la tensión a partir de la cual, según Reinhart Koselleck, se engendraría el "tiempo histórico", es decir, "en la determinación de la diferencia entre el pasado y el futuro o, dicho antropológicamente, entre experiencia y expectativa" (KOSELLECK 1993, p. 15). El tiempo histórico es producido así por la distancia y las tensiones entre el "espacio de experiencia" y el "horizonte de expectativas". Esas categorías también son claves para nuestra indagación y funcionan como punto de partida porque nos advierten que

no existe ninguna historia que no haya sido constituida mediante las experiencias y esperanzas de las personas que actúan o sufren. [...] No hay expectativa sin experiencia, no hay experiencia sin expectativa. [...] Por lo tanto, nuestras dos categorías indican la condición humana universal; [...] remiten a la temporalidad del hombre y, si se quiere, metahistóricamente a la temporalidad de la historia" (KOSELLECK 1993, p. 335-337).

Todas esas categorías nos ayudan a pensar en los modos en que se relacionan tanto la literatura como la historiografía con la experiencia humana del tiempo, en la relación entre la historicidad de esa experiencia y los modos posibles de su expresión y representación. Literatura e historiografía representan, expresan y

permiten distintas experiencias humanas del tiempo y por eso habilitan distintas historias e ideas en torno a éste.

En *Austerlitz*, podemos discernir, en líneas generales, tres grandes temporalidades que se yuxtaponen de modos diversos. Por un lado, está la temporalidad del narrador-personaje de la novela. Por otro lado, la del protagonista, Jacques Austerlitz. Y, finalmente, la temporalidad de cada historia, de cada uno de sus personajes, de cada anécdota que cuenta Austerlitz. Las anécdotas, a su vez, pueden diferenciarse, distinguirse, en tres tipos: 1) las que tienen a Austerlitz como protagonista; 2) las que tienen a otros (cercanos a él) como protagonistas; 3) las que tienen a "la historia/anécdota" en sí misma como protagonista, es decir, la narración de eventos del pasado que no parecen tener una cara precisa pero que de algún modo u otro empapan a Austerlitz más allá de su declarada sensación de no pertenencia a ningún lugar (o tiempo). Claro que ese no lugar es un lugar, finalmente. Ese no lugar, asimismo, manifiesta un malestar que va a atravesar toda la narración, todas las temporalidades de la novela, todos sus protagonistas y personajes.

La diversidad y fragmentación temporal se expresa, escrituralmente, en la pluralidad y superposición de los narradores. Y, también, en los encuentros fortuitos y esporádicos entre el narrador y Austerlitz, que son, a su vez, los que estructuran la novela. Todo sucede en ellos y entre ellos. Esos son también, como dijimos, sus "intersticios". Podríamos hacer, entonces, una "arqueología" que exprese la mixtura de las temporalidades en la novela en vez de intentar elaborar un relato cronológico o una cronología reductivista basada en el orden de sus eventos, ya que, siguiendo a Koselleck (y al propio Austerlitz),

no hay una experiencia cronológicamente mensurable —aunque sí fechable según su motivo— porque en cualquier momento se compone de todo lo que se puede evocar del recuerdo de la propia vida o del saber de otra vida. Cronológicamente, toda experiencia salta por encima de los tiempos, no crea continuidad en el sentido de una elaboración aditiva del pasado (KOSELLECK 1993, p. 339).

Creemos que, para ilustrar todas estas ideas, basta con dar un ejemplo de uno de los encuentros entre Austerlitz y el narrador, que expresa, como señalamos, un sistema temporal de cajas chinas: la velada de finales del invierno del año 1997. Austerlitz le relata al narrador lo acontecido entre 1992 y 1993 (p. 166); lo invita a quedarse en su casa y le cuenta sobre el día en el que Vera, su niñera, le habló detalladamente de sus padres (p. 167-187); sobre su experiencia cuando visitó el gueto de Terezín (p. 188-205); y que se reencontró con Vera y ella continuó contándole sobre su madre, sobre cuando supo que, en septiembre de 1944, Ágata había sido deportada al Este con otros mil quinientos internados de Terezín (p. 205-206); que en el momento de su despedida, Vera le contó cómo Ágata, el día de su partida de la estación Wilson, le había dicho: "el año pasado fuimos de aquí a Marienbad.<sup>4</sup> Y, ahora, ¿dónde iremos?"; y que,

147

<sup>4</sup> Aquí encontramos una primera e interesante referencia implícita (o guiño hacia él) a quien también trabajó extensamente el tema del tiempo, el pasado y sus formas de representación, el cineasta francés Alain Resnais,

en el verano de 1938, habían ido todos juntos a Marienbad (p. 207). Austerlitz le dice al narrador que no tiene ningún recuerdo de aquel viaje familiar, y que, quizás por eso, cuando estuvo allí con Marie, a finales de agosto de 1972, no sintió “más que un terror ciego ante el mejor giro que quería entonces tomar mi vida” (p. 208-211). Marie le contó a Austerlitz la historia del balneario de Marienbad en el siglo XIX y en 1873 en particular (p. 211-212). Austerlitz sigue contando al narrador sobre su estadía en Marienbad con Marie, quien le había preguntado una de esas noches “por qué estaba tan abstraído, tan encerrado en mí mismo”, y a quien, al poco tiempo, según él, había perdido por completo sólo por su culpa (p. 212-218).

Ahora bien, esa idea de tiempo y esa forma de temporalidad que expresa *Austerlitz* ¿con qué régimen de historicidad se vinculan?

Como decíamos, Hartog denominó “presentismo” a la experiencia contemporánea del tiempo, en la que se ha impuesto una configuración que se caracteriza

por la máxima distancia entre el campo [espacio] de la experiencia y el horizonte de espera [expectativa], distancia que linda la ruptura. De modo que el engendramiento del tiempo histórico pareciera suspendido. De allí, quizá, la experiencia contemporánea de un presente perpetuo, huidizo y casi inmóvil, que intenta a pesar de todo producir por sí mismo su propio tiempo histórico. Todo sucede como si ya no hubiera más que presente, una especie de vasta extensión de agua agitada por un incesante chapoteo (HARTOG 2007, p. 40).

## 148

Esa categoría nos remite, por su similitud, a la vivencia y descripción de la relación con el tiempo que experimenta y le relata Austerlitz al narrador de la novela. El “presentismo” se manifiesta, aquí también, como la expresión de una crisis del tiempo, de un tiempo de detención “en el que la mirada hacia atrás se volvió legítima: para abarcar el camino recorrido, para tratar de comprender en dónde se estaba hoy en día y por qué” (HARTOG 2007, p. 167). De ese modo, el régimen de historicidad en el que era el futuro el que esclarecía el pasado, ideología del progreso mediante, el régimen moderno, empieza a perder su evidencia. Y todo eso, esta crisis/detención del tiempo, ese “no pasa nada” que señala White, está muy presente en la novela, en general, y en el personaje Austerlitz en particular.

### ***Austerlitz* y los acontecimientos modernistas: sobre la historicidad, la historiografía y la literatura**

En la novela se muestran muchos modos de hacer, escribir e interpretar la historia. Pero esta, ¿es presentada como la “historia en sí misma”? ¿Entiende

---

y a su película *El año pasado en Marienbad* (1961). Esa referencia, creemos, no es casual. Como tampoco es casual que la indagación en esas ideas generadas por esta forma particular de escritura nos lleve a pensar en cómo podemos encontrar ideas similares que puedan ser construidas por otros medios, por ejemplo, el cine. La segunda referencia a Resnais, ahora explícita, se da cuando Austerlitz analiza su documental *Toda la memoria del mundo* (1956) y lo relaciona con su propio relato sobre la Biblioteca de París y sobre la construcción de su propia historia. Dada su complejidad manifiesta, dejaremos abierto este aspecto para desarrollarlo en futuros trabajos.

Austerlitz la historia de los eventos del pasado como la entiende la historiografía? ¿Entiende la historiografía el tiempo y la historicidad del mismo modo en el que se expresan en *Austerlitz*?

La historiografía también construye su relación con el tiempo. De hecho, podemos ver de qué manera el modo en el que entiende la historiografía el tiempo condiciona el rol y el carácter que le atribuye al pasado. Michel de Certeau lo señala muy claramente:

la objetivación del pasado, desde hace tres siglos, hizo del tiempo lo impensado de una disciplina que no cesa de utilizarlo como un instrumento taxonómico. En la epistemología nacida con las Luces, la diferencia entre el sujeto del saber y su objeto funda aquello que separa del presente el pasado (DE CERTEAU 2011, p. 17).

Así, la historiografía considera la relación del pasado con el presente “bajo el modo de la sucesión (uno después de otro), de la correlación (proximidades más o menos grandes), del efecto (uno sigue al otro) y de la disyunción (o uno o el otro, pero nunca los dos a la vez)” (DE CERTEAU 2011, p. 24). El modo de esa relación que describe de Certeau nos habilita a ampliar el análisis sobre la relación de la historiografía con el tiempo y de cómo, retomando a Hartog, “según las relaciones respectivas del presente, del pasado y del futuro, ciertos tipos de historias son factibles y otros no” (HARTOG 2007, p. 39). Podríamos decir entonces que a las historias que construye esa historiografía las “cortegan” aquellas mismas nociones que, como dijimos, Hartog le adjudica al régimen moderno de historicidad.

Para desarrollar esas ideas, White nos da una herramienta más. Tomando a Michael Oakeshott, señala que podemos distinguir entre dos concepciones de “pasado”, el “pasado práctico” y el “pasado histórico”, cuya diferencia principal reside en el tipo de intención que motiva las preguntas sobre ellos. Básicamente, la primera noción nos sirve para responder a la pregunta “práctica” kantiana (y por tanto ética) “¿qué es lo que debería (o deberíamos) hacer?”; en cambio, la segunda noción, no. Eso porque, para White, la distinción entre esas dos concepciones es útil para diferenciar entre el estudio del pasado de los historiadores profesionales y “las formas en que el común de las personas y los profesionales de otras disciplinas evocan, recuerdan o intentan utilizar ‘el pasado’ como un ‘espacio de experiencia’ (Koselleck) que sirva de base para producir juicios y tomar decisiones en la vida cotidiana” (WHITE 2012, p. 31). El pasado práctico incluye aspectos de la vida humana que son muy poco dóciles para su abordaje mediante las técnicas propias de la disciplina histórica profesional y también poco atendidos, ya que está hecho de “esos recuerdos, ilusiones, fragmentos de información vaga, actitudes y valores que el individuo o el grupo reúnen como mejor pueden para justificar, magnificar, excusar, encubrir o explicar las acciones a tomar en el proceso de un proyecto de vida” (WHITE 2012, p. 31). Por el contrario, la profesionalización de los estudios históricos requirió que el pasado se estudiara por sí mismo, como una cosa en sí misma que se opusiera a la literatura y que, para ello, sostuviera fervientemente la

creencia de que “la imaginación no tiene lugar en la labor de investigación, pensamiento o escritura que la historia realiza” (WHITE 2012, p. 28). Aun así, existe un margen, una brecha no controlada por los hacedores de ese “pasado histórico”, que es la que, según White, abre el uso del lenguaje natural y la narración para realizar sus representaciones “científicas” de los acontecimientos históricos, dado que, “al seleccionar actores para los relatos que, en forma de cuento, hace del pasado, la historia nos imparte lecciones morales, queramos escucharlas o no” (WHITE 2012, p. 38-39).

Austerlitz conoce profundamente aquello que White denomina el “pasado histórico”. Lo estudia, lo trabaja incansablemente en toda su vida estudiantil e intelectual. Y no sólo obtiene ese conocimiento. Austerlitz, en cada una de sus anécdotas y disquisiciones, le deja en evidencia al narrador (y éste nos cuenta a nosotros) la magnífica colección de saberes que tiene. Son saberes de todo tipo: geográficos, matemáticos, zoológicos, biológicos, literarios, además del que sustenta por su profesión de historiador de la arquitectura. Austerlitz tiene y usa (y parece valorar) documentos, fuentes de todo tipo, fotografías, mapas, recortes de diario, etc. A su vez, cada historia, cada anécdota, está acompañada y representada en el libro por imágenes: mapas, fotos, dibujos, gráficos, pinturas, cuadros, planos.

Esto dice Austerlitz sobre su experiencia como estudiante de historia europea, la cual podemos relacionar con su mirada acerca del pasado, y sobre las posibilidades de su conocimiento:

150

tratamos de presentar la realidad, pero, cuanto más nos esforzamos, tanto más se nos impone lo que siempre se ha visto en el teatro histórico: el tambor caído, el soldado de infantería que apuñala a otro, el ojo desorbitado de un caballo, el invulnerable emperador, rodeado de sus generales, en medio del fragor congelado de la batalla. Nuestra dedicación a la historia, según la tesis de Hilary, era una *dedicación a imágenes prefabricadas*, grabadas ya en el interior de nuestras mentes, a las que no hacemos más que mirar mientras la verdad se encuentra en otra parte, en algún lugar apartado todavía no descubierto por nadie (SEBALD 2013, p. 75, subrayado nuestro).

Creemos que es en ese sentido que, para White,

la historia de las investigaciones de Jacques Austerlitz acerca del pasado reciente de Europa parece revelar sólo que las personas que han *hecho historia* estaban, como los nazis, tan interesadas en esconder la evidencia de sus actos como en celebrar y monumentalizar sus intenciones (WHITE 2012, p. 22).

Sebald, como podemos inferir también de sus ensayos,<sup>5</sup> apuesta por la generación de conocimiento a partir de la investigación, del trabajo con documentos, lo que no le impide elegir la forma literaria o ensayística para construir y presentar esos conocimientos. No habría una contradicción entre la búsqueda del pasado “real” y la forma ficcional de sus relatos acerca de ese pasado.

<sup>5</sup> Ver *Campo Santo* (2010a) y *Sobre la historia natural de la destrucción* (2010b).

En *Austerlitz*, *lo real* parecen ser los datos históricos, las ciudades, las instituciones, etc., el "entorno", y *lo ficcional*, el protagonista y los personajes que, en cada historia, lo acompañan. Lo real, creemos, está representado por (y expresa) la idea del pasado histórico. Pero Austerlitz, en su búsqueda ficcional, nos enseña a utilizar ese mismo pasado a nuestro favor, nos enseña que hay una diferencia radical entre ese pasado y el que él se construye. Nos muestra, como White, que hay modos diferentes de entender y de construir "el pasado". La construcción de su historia familiar, de su identidad, está basada en un uso y entendimiento distinto de éste que podemos vincular con la noción de "pasado práctico". Y ese vínculo se da tanto en la forma de esa historia como en el modo de su construcción: fragmentaria, vacilante, sensible, afectiva, sentimental, sensitiva. En *Austerlitz* podemos ver el *pasaje* del "pasado histórico" al "pasado práctico". Austerlitz parece construir su pasado a la manera de los historiadores profesionales cuando elabora una genealogía con los datos obtenidos en cada paso de su investigación, pero el usufructo de su "espacio de experiencia" lo acerca cada vez más a la concepción del pasado práctico. Austerlitz, creemos entonces, construye su pasado (su origen) de manera práctica y utiliza el pasado histórico como marco de referencia, no como horizonte.

*Austerlitz*, como decíamos, es una novela cuya escritura-forma tiene rasgos modernistas. Y es necesario destacar ahora que esos rasgos no son fortuitos. Nos hacen experimentar una temporalidad que está vinculada con el tipo de eventos históricos que, de diversos modos, representa o refiere más o menos explícitamente. Ellos son, en términos whiteanos, los "acontecimientos modernistas": eventos extremos, de un nuevo tipo, que sucedieron sólo en el siglo XX, tales como la Segunda Guerra Mundial y el Holocausto, y que pusieron en cuestionamiento los modos decimonónicos (modernos-positivistas) de entender, estudiar y representar el pasado, porque

151

no se prestan a explicación en términos de las categorías suscritas por la historiografía humanista tradicional, que exhibe la actividad de los agentes humanos como si éstos fuesen de algún modo completamente conscientes de sus acciones, y como si fuesen moralmente responsables de ellas, y capaces de discriminar claramente entre las causas de los acontecimientos históricos y sus efectos tanto a lo largo como a corto plazo en formas de sentido relativamente común. [...] se supone que los agentes comprenden la historia en la misma forma que los historiadores profesionales lo hacen (WHITE 2003, p. 226-227).

El "acontecimiento modernista" remite a un discurso que capta un tipo de acontecimiento. Es el acontecimiento y el discurso sobre el acontecimiento. Entonces, el evento modernista no existe por fuera de su "escritura" modernista. Y *Austerlitz* es, como dijimos, una novela cuya forma tiene rasgos modernistas, que nos transmiten que Austerlitz, su protagonista, ha vivido de manera directa las consecuencias de ese tipo particular de eventos.

Sebald, en *Guerra aérea y literatura*, ensayo publicado por primera vez en el año de 1999, nos dice sobre la literatura alemana de posguerra:



el ideal de lo verdadero, decidido en su objetividad al menos durante largos trechos totalmente carente de pretensiones, se muestra, ante la destrucción total, como el último motivo legítimo para proseguir la labor literaria. A la inversa, la fabricación de efectos estéticos o seudoestéticos con las ruinas de un mundo aniquilado es un proceso en el que la literatura pierde su justificación (SEBALD 2010b, p. 55).

Sebald se pregunta allí también: "¿puede la teoría del conocimiento materialista o cualquier otra teoría del conocimiento mantenerse ante esa destrucción?" (SEBALD 2010b p. 67-68). Como vemos, para él no es de cualquier modo que se debe proseguir esa labor literaria: "es con lo documental, [...] con lo que la literatura alemana de la posguerra se encuentra realmente a sí misma e inicia el estudio serio de un material inconmensurable para la estética tradicional" (SEBALD 2010a, p. 60). Y *Austerlitz*, creemos, es parte fundamental de ese encuentro y de ese estudio.

Sobre su visita al museo del gueto de Terezín, dice Austerlitz:

supe de la creación de una economía de la esclavitud en toda Europa central, del premeditado desgaste de las fuerzas de trabajo, de los orígenes y lugares de fallecimiento de las víctimas, por qué trayectos habían sido transportadas y adónde, qué nombres llevaron durante su vida y qué aspecto tenían ellas y sus guardianes. Todo eso lo comprendí y, sin embargo, no lo comprendí, porque cada detalle que se me revelaba en mi recorrido por el museo, a mí, que había permanecido ignorante, como temía, por mi propia culpa, yendo y volviendo de una sala a otra, superaba con mucho mi capacidad de comprensión (SEBALD 2013, p. 200-201).

## 152

Y supo, también, Austerlitz que, "a mediados de diciembre de 1942, es decir, en la época en que Ágata llegó a Terezín, se había encerrado en el gueto, una superficie edificada de un kilómetro cuadrado como máximo, a unas sesenta mil personas" (SEBALD 2013, p. 202). Conmociónado por todos esos descubrimientos, Austerlitz empieza a estudiar la obra de H. G. Adler, quien había escrito entre 1945 y 1947, en las más difíciles condiciones, acerca del establecimiento, desarrollo y organización interna del gueto de Terezín. Dice Austerlitz que esa lectura, si bien le permitió,

línea a línea, conocer lo que en mi visita a la ciudad fortificada no había podido imaginarme, por mi ignorancia casi completa, se desarrolló, a causa de mis deficientes conocimientos de alemán, de forma interminablemente larga. [...] Tenía que desentrañar sílaba a sílaba las palabras compuestas muchas veces formadas que no figuraban en mi diccionario, las cuales, evidentemente, eran producidas sin cesar por el lenguaje especializado y administrativo de los alemanes que imperaba por todas partes en Theresienstadt (SEBALD 2013, p. 236).

La sensación de esa experiencia de lectura y traducción interminablemente larga y densa se expresa en la oración de casi ocho páginas (p. 237 a 245) en la que Austerlitz realiza, paradójicamente, una síntesis de lo que pudo conocer "de ese lugar extraterritorial" a partir de la lectura "interminable" del libro de Adler, en la que, además de su difícil traducción, dice Austerlitz,

tenía que intentar, con el mismo esfuerzo, encajar el significado que yo presumía en la frase de que se trataba y en el contexto ulterior, lo que amenazaba escapárseme una y otra vez, por un lado, porque no pocas veces necesitaba para una sola página hasta medianoche y, en ese largo proceso, se perdían muchas cosas, y por otro porque el *sistema del gueto*, con su deformación en cierto modo futurista de la vida social, conservaba para mí el *carácter de lo irreal*, a pesar de que Adler lo describe hasta el último detalle en toda su realidad (SEBALD 2013, p. 237, subrayado nuestro).

No alcanza “lo fáctico” para comprender esos acontecimientos, para asir su “realidad”. Ni el estudio erudito pormenorizado de Adler le alcanza a Austerlitz para comprender “el sistema del gueto”. Quizás, por medio de aquella extensa oración, se presenta algo más que la mera acumulación de datos. Esa oración de casi ocho páginas expresa un *continuum* que nos lleva, nos introduce en ese sistema de encastre “orgánico” que era el gueto, en el que cada cosa, cada persona, estaba previa y maquinamente situada en una clasificación y una función según los objetivos del sistema. La forma de escritura de esa oración expresa un ahogamiento, una falta de aire, que genera una sensación de asfixia que acompaña al constreñimiento de las palabras que parecen estar tan hacinadas, tal cual dice Austerlitz al inicio de esa interminable oración, como esas “sesenta mil personas metidas a la fuerza en una superficie de apenas algo más de un kilómetro cuadrado” (SEBALD 2013, p. 237), entre las cuales pudo haber estado Ágata, su madre. Como lo señaló Saul Friedlander acerca del problema de la representación de esos eventos extremos y que nos transmite *Austerlitz*, aunque de un modo diferente, aquí también podríamos decir que “la profunda dinámica de los fenómenos se nos escapa” (WHITE 2007, p. 86-87).

Los eventos modernistas, como la Segunda Guerra Mundial y el Holocausto, expresan y producen a la vez la crisis del régimen moderno de historicidad. Inauguran un “tiempo imprescriptible” por el cual esos eventos tienen una existencia contemporánea a nosotros mismos, porque no prescriben. Dice Hartog:

La imprescriptibilidad “por naturaleza” del crimen contra la humanidad funda una “atemporalidad jurídica” que puede ser percibida como una forma del pasado en el presente, de pasado presente, o más bien, de extensión del presente [...]. Hacia el futuro: por los dispositivos de la precaución y de la responsabilidad, a través de la consideración de lo irreparable y de lo irreversible, por el recurso a la noción de patrimonio y a la de deuda, que reúne y da sentido al conjunto. Hacia el pasado: por la movilización de dispositivos análogos. La responsabilidad y el deber de memoria, la patrimonialización, lo imprescriptible, en tanto que deuda. Formulado a partir del presente y gravitando sobre él, este doble endeudamiento, tanto en dirección del pasado como del futuro, marca la experiencia contemporánea del presente (HARTOG 2007, p. 234).

¿Qué podemos hacer cuando el espacio de experiencia no es suficiente para vaticinar una realidad como la que nos han dejado los eventos modernistas? En *Austerlitz*, esa experiencia contemporánea, presentista, del tiempo, esa doble deuda, se expresa y es posibilitada, entendemos, en y por su acercamiento

“práctico” al pasado. La noción de pasado práctico nos permite, entonces, vislumbrar y acercarnos a ese espacio de experiencia en el que el pasado aparece en este presente extendido, hacia atrás y hacia adelante, como un cúmulo inmensurable, sin orden, inclasificable, de experiencia y también de expectativa.

### Conclusiones

*Austerlitz* nos permite pensar e indagar en los modos de historicidad de la experiencia humana, en la historicidad que transmite la forma de la escritura, en cómo experimentamos el tiempo por medio de la literatura; formas para las cuales es necesario abandonar esas trincheras, desactivar esos relojes, revolver esos calendarios; metáforas con las que hicimos referencia, en la introducción, a los modos de entender y representar el tiempo de la historiografía moderna.

Como vimos, la experiencia del tiempo es distinta en la escritura histórica moderna y en la escritura literaria modernista. Y esa diferencia, a su vez, está relacionada con el tipo de escritura que revivió en el marco de las discusiones que empezaron luego de la Segunda Guerra Mundial por la emergencia y proliferación de esos nuevos tipos de acontecimientos que White denominó “modernistas”, eventos que encontramos representados modernistamente en *Austerlitz* mediante la forma de su escritura. Se trata de una novela en la que “no pasa nada”, que nos transmite una idea, una imagen del tiempo. Allí, el pasado es parte constitutiva de la vida de los personajes, lo sepan ellos o no, más o menos claramente. Tiene un uso práctico, los/nos puede ayudar a entender como individuos y como parte de una sociedad/comunidad. El pasado no importa por sí mismo, no se lo investiga para conocerlo como un objeto aislado de estudio. La investigación del pasado asume, en la novela, la generación de sensaciones, imágenes, sentimientos, inquietudes. Los eventos extremos que Austerlitz va descubriendo como fundacionales de su propia historia son eventos que nos interpelan para estudiar, representar y entender el pasado, la historia, de otra manera. El pasado histórico de los historiadores profesionales no nos ayuda a pensar en qué deberíamos hacer ante esos eventos, ante la crisis y el malestar que nos han dejado. Entender el pasado de otro modo nos permite abordarlo de otro modo, utilizarlo en un sentido práctico, y también representarlo de otras formas, como, por ejemplo, mediante la escritura literaria modernista (o posmoderna). En *Austerlitz*, coexisten y dialogan esas dos concepciones de pasado y encontramos un modo de darle un uso relevante al pasado histórico como un elemento más que podemos tomar para construir nuestra propia historia. Es por eso que decimos que vemos, en la novela, un pasaje posible entre esas dos concepciones, a partir del cual el pasado, el presente y el futuro ya no tienen por qué estar escindidos.

154

### Referencias bibliográficas

DE CERTEAU, Michel. **Historia y Psicoanálisis**. México: Universidad Iberoamericana, 2011.

HARTOG, François. La temporalización del tiempo. Un largo recorrido. In: ANDRÉ,

Jacques (dir.) ; DREYFUS-ASSÉO, Sylvie ; HARTOG, François. **Los relatos del tiempo**. Buenos Aires: Nueva visión, 2011, p. 13-33.

\_\_\_\_\_. **Regímenes de historicidad**. México: Universidad Iberoamericana, 2007.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro pasado**: para una semántica de los tiempos históricos. Barcelona: Ediciones Paidós, 1993.

MUSIL, Robert. **El hombre sin atributos**. Barcelona: Seix Barral, 2010 [1930; 1933; 1943].

SAER, Juan José. Una literatura sin atributos. In: \_\_\_\_\_. **El concepto de ficción**. Buenos Aires: Seix Barral, 2010, p. 264-267.

SEBALD, Winfried Georg. **Austerlitz**. Buenos Aires: Anagrama, 2013.

\_\_\_\_\_. **Campo Santo**. Barcelona: Anagrama, 2010a.

\_\_\_\_\_. **Sobre la historia natural de la destrucción**. Buenos Aires: Editorial La Página, 2010b [1999].

WHITE, Hayden. El entramado histórico y el problema de la verdad. In: FRIEDLANDER, Saul (comp.). **En torno a los límites de la representación**: el nazismo y la solución final. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2007, p. 69-91.

\_\_\_\_\_. El pasado práctico. In: TOZZI, Verónica; LAVAGNINO, Nicolás (comps.). **Hayden White, la escritura del pasado y el futuro de la historiografía**. Buenos Aires: EDUNTREF, 2012, p. 19-39.

\_\_\_\_\_. **El texto histórico como artefacto literario**. Buenos Aires: Paidós, 2003.

\_\_\_\_\_. **Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica**. Buenos Aires: Prometeo, 2010.

# Archivos de infelicidad en la ficción realista: el fracaso del sueño americano en *Pastoral Americana* y *Flesh and Blood*\*

Unhappy Archives in Realist Fiction: the Failure of the American Dream in *American Pastoral* and *Flesh and Blood*

---

**Mariela Solana**

mariela.solana@gmail.com

Profesora

Universidad Nacional Arturo Jauretche

Del Barco Centenera 652 5to "b"

CP: 1424 - Capital Federal

Argentina

---

## Resumen

En este artículo se analizan las novelas *Pastoral Americana*, de Philip Roth, y *Flesh and Blood*, de Michael Cunningham, con el objetivo de rastrear el mapa afectivo que emerge a fines de los años 1960 y principios de los 1970 en Estados Unidos una vez que la promesa de felicidad —vinculada a la búsqueda del sueño americano— pierde validez como garante de cohesión intergeneracional. Para eso, se utilizan como marco teórico las reflexiones de Hayden White en torno a la literatura testimonial y ciertos desarrollos recientes provenientes del llamado giro afectivo. En este artículo se concluye que el valor de esas novelas radica en que ilustran la historicidad de la experiencia de esa época a la vez que habilitan la reflexión sobre el ideal de felicidad en relación con sus asociaciones nacionales, raciales y sexuales y en relación con la noción de contingencia.

156

## Palabras clave

Literatura; Historicidad; Novela histórica.

## Abstract

In this paper we explore the novels *American Pastoral*, by Philip Roth, and *Flesh and Blood*, by Michael Cunningham, in order to trace the affective mapping that emerges in the late 1960s and early 1970s in the United States, once the promise of happiness – linked to the American dream – loses its value as an intergenerational cement. The theoretical framework employed includes Hayden White's considerations on witness literature and recent work by affective turn theorists. This article claims that the value of these novels lies not only in their ability to picture the historicity of the experience of that time, but also in their ability to rethink the ideal of happiness in relation to national, racial and sexual beliefs, and in relation to the notion of contingency.

## Keywords

Literature; Historicity; Historical Novel.

---

Recibido el: 3/8/2014

Aprobado el: 26/9/2014

---

\* Investigación financiada por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - CONICET.

Todas las familias felices se parecen, pero las infelices lo son cada una a su manera.

Leon Tolstói, *Anna Karenina*

“Y vivieron felices para siempre”. Con esta frase breve pero contundente solían cerrarse muchas de las historias que poblaron nuestra niñez. El camino para alcanzar esa felicidad eterna, sin embargo, no era fácil. Los personajes debían sortear todo tipo de dificultades y superar todo tipo de penurias. Pero era sabido que el calvario iba a terminar y que el tesoro al final del arcoíris sería la tan añorada felicidad. La felicidad, no sólo en la literatura infantil, sino en distintas expresiones del pensamiento occidental, suele presentarse como el fin último de la vida, como el objeto al que todo ser humano debe aspirar, como aquello que da sentido a las acciones del presente en vistas a un futuro mejor.

En este artículo, se analizan dos novelas en las antípodas de los cuentos infantiles: *Pastoral Americana*, de Philip Roth, y *Flesh and Blood*, de Michael Cunningham. Ambos relatos pueden ser considerados como puestas en escena del choque intergeneracional en el seno familiar una vez que el ideal de vida feliz, que funcionó como principio regulador de la vida de los padres, es repudiado y abandonado por los hijos. Ambas novelas ponen en primer plano las tragedias que acontecen a dos familias —los Levov y los Stavos— tras el desgaste de la fantasía del sueño americano a fines de los años 1960 y principios de los 1970.

El interés por examinar esas novelas es doble. Por un lado, se parte de la literatura para rastrear el componente afectivo de la conciencia histórica de ruptura intergeneracional de la segunda mitad del siglo XX norteamericano. Ambas narraciones, tal como se argumentará, pueden ser consideradas *mapas afectivos* que permiten echar luz sobre el clima emocional asociado a la caída de cierto ideal de felicidad en un momento histórico de ruptura. Por otro lado, se busca ver las novelas como algo más que un mero índice histórico. Así, se intenta demostrar que ambos relatos permiten comprender más cabalmente cómo funciona la promesa de felicidad, es decir, qué tipo de universo semántico surge una vez que la felicidad es invocada. La literatura de Roth y Cunningham abre un abanico de sentidos en torno a la felicidad que permite identificar, en primer lugar, sus asociaciones respecto al género, la religión y la nación y, en segundo lugar, su rol como repelente de las contingencias e improbabilidades.

Para llevar a cabo esa interpretación, el artículo parte de la filosofía de la historia de Hayden White —en especial de su reivindicación de la literatura testimonial como productora de saberes sobre el pasado— en sintonía con algunos desarrollos recientes provenientes del giro afectivo.

### **La dimensión histórica de la ficción realista**

Una puerta de entrada para pensar la relación entre literatura e historia es la filosofía de la historia de Hayden White. Eso es así porque permite comprender tanto la necesidad de la historia profesional de separarse y diferenciarse de la literatura, como la imposibilidad de un quiebre sustancial entre ambos tipos de representaciones.

Si bien este artículo no pretende indagar sobre la diferencia específica entre historia y literatura, es relevante recordar, tal como lo hace White, que a comienzos del siglo XIX la disciplina histórica se profesionalizó, adjudicándose la tarea de describir la manera en que las cosas habían sido *realmente* en lugar de la manera en que *debían* de haber sido (WHITE 2010b). Esto último quedó en manos de la literatura y cualquier intrusión de lo ficcional en el discurso histórico pasó a ser visto como un ataque a la objetividad y a la cientificidad de la nueva disciplina histórica.

A pesar de que, actualmente, el estatus científico de la historia ha sido cuestionado, White señala que todavía existen resistencias a la hora de entender el discurso histórico como una narración. Eso es claro, por ejemplo, en aquellos intentos de disociar el contenido fáctico del texto histórico de su forma literaria con el objetivo de evaluar su valor veritativo. White, en cambio, pone en duda la férrea dicotomía entre la dimensión literal y la figural, señalando que ambas deberían ser consideradas “como los polos de un *continuum* lingüístico, entre los cuales debe moverse el habla para la articulación de cualquier discurso serio o frívolo” (WHITE 2003, p. 170).

White no se detiene en ese punto. En sus escritos de los últimos tiempos, el filósofo sostiene que, lejos de tergiversar los hechos que acontecieron, la literatura puede ofrecer un tratamiento especial de los eventos históricos que enriquece y profundiza nuestra comprensión del pasado. La literatura, de ese modo, puede ser pensada como una herramienta legítima para producir saberes en torno a lo que ha sido; una herramienta que, en ocasiones, supera incluso a la historia profesional.

158

Ese último punto es evidente cuando White analiza, por ejemplo, la obra de Primo Levi. White sostiene que, a pesar de que Levi haya pretendido escribir un tratado científico sobre su experiencia en los campos, su mérito radica en “la artísticidad (por medio de lo cual me refiero a artefactos literarios, poéticos y retóricos) que emplea para evocar una imagen persuasiva de un cosmos completamente horroroso” (WHITE 2010a, p. 171). La potencia de *Si esto es un hombre* estriba ya no en su anhelo explícito de depurar el lenguaje de giros retóricos —anhelo que, como lo demuestra White, se ve constantemente frustrado por el uso de tropos y figuras—, sino, justamente, en que la dimensión literaria del texto permite acrecentar sus valencias referenciales. Así, la representación de los campos de exterminio que ofrece Levi goza de una concreitud, precisión y exactitud que son alcanzadas, justamente, *gracias a* su lenguaje figural.

White emplea la noción de *literatura testimonial* para describir la obra de Levi, pero la amplía con el fin de incluir otro tipo de escritos que, si bien no intentan narrar una experiencia efectivamente vivida, sí logran presentar una imagen realista de cómo debe de haber sido un momento y lugar del pasado. Esas ficciones realistas<sup>1</sup> exploran “la línea que divide lo *real* de ese tiempo y espacio de lo que los historiadores reconocerían como las *verdades* que conocemos

<sup>1</sup> Uno de los ejemplos de White es la novela *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, que ofrece una imagen realista de cómo debe de haber sido Londres en 1920. También se nombra la literatura modernista de autores como Proust, Joyce, Musil, etc. (WHITE 2010a).

acerca de él" (WHITE 2010a, p. 170, cursivas mías). Esa distinción entre lo real —en tanto dominio del discurso ficcional— y lo verdadero —en tanto dominio de la historia— es central para comprender las posibles contribuciones de la literatura al estudio del pasado. Lo real supone y trasciende lo verdadero, ya que incluye no sólo todo aquello que puede ser dicho verazmente sobre lo que fue, sino también todo aquello que puede ser dicho verazmente acerca de lo que posiblemente podría haber sido.

Hay un último elemento que White recupera de la literatura de Levi que resulta particularmente relevante para este artículo: el abanico emocional que sus textos evocan. La obra de Levi, cargada de emociones, afectos y dolor, habilita el acceso a un "rango de sentimientos inducido por la experiencia de una condición *histórica* extraordinaria de sometimiento y humillación" (WHITE 2010a, p. 171). El punto clave es que no hay ningún conflicto entre esos elementos emotivos y poéticos y las funciones referenciales del texto de Levi, sino que, más bien, se complementan para formar una imagen cognitivamente eficaz del pasado.

Este artículo se apoya en esas consideraciones whiteanas con el fin de analizar las posibles contribuciones de las novelas de Roth y Cunningham para explorar la historicidad de cierta experiencia emocional. Pero, para alcanzar ese objetivo, se complementará la propuesta de White con algunos desarrollos teóricos recientes en torno a la relación entre historia y literatura y en torno a la idea de felicidad, provenientes del giro afectivo.

159

### **El mapa afectivo como índice histórico**

En las últimas décadas, tanto desde el discurso histórico como desde los estudios culturales, han emergido nuevas aproximaciones teóricas cuyo eje central es el análisis de las emociones como fenómenos históricos y culturales.

La historia de las emociones, por un lado, retoma los desarrollos historiográficos de principios y mediados del siglo XX de Lucien Febvre, Johan Huizinga y Norbert Elias para justificar la importancia de centrarse en las emociones en la investigación histórica. Febvre, ya en 1941, había sugerido que las emociones eran contingentes e históricamente situadas y que la vida afectiva de antaño era tan diferente a la de nuestros días que su recuperación obligaba a los historiadores a abandonar todo prejuicio sobre la universalidad de la psique humana (MATT 2014).

Por su parte, el denominado "giro afectivo" en las humanidades parte de la historicidad de las emociones para cuestionar las posiciones teóricas —algunas de ellas provenientes de la psicología y la biología— que piensan los afectos como respuestas fisiológicamente predeterminadas a ciertos estímulos externos. El giro afectivo, de ese modo, hace estallar algunas de las dicotomías por medio de las cuales se han concebido tradicionalmente los estados afectivos: biológico/cultural; exterior/interior; razón/pasión; entre otras.

Sara Ahmed, en particular, argumenta que tanto la perspectiva que considera que las emociones nacen del interior del sujeto y luego se expresan exteriormente como aquella que postula que las emociones son sociales y el



individuo posteriormente las internaliza son erróneas. Ella busca ofrecer una teoría del funcionamiento afectivo que no presuponga ni un adentro ni un afuera, ni un yo ni un mundo dado. Más bien, para Ahmed, son las emociones, por medio de su circulación, las que van configurando y dando sentido al yo, al cuerpo y a los objetos con los que el cuerpo entra en contacto: “Mi análisis mostrará cómo las emociones crean las superficies y los límites que permiten delinear todo tipo de objetos. Los objetos de las emociones toman forma como efectos de circulación”<sup>2</sup> (AHMED 2010, p. 10). Según Ahmed, los objetos transitan por el espacio social y en esa circulación se van saturando de afectos determinados. Los objetos no son intrínsecamente asquerosos, agradables, temibles, odiosos o felices; más bien, devienen tales en virtud del sentido que adquieren en la circulación social. Los afectos, así, corren el riesgo de convertirse en fetiches, “cualidades que parecen residir en objetos, sólo por la borrada de la historia de su producción y circulación” (AHMED 2010, p. 11).

A partir de ese marco teórico, se podría afirmar que las emociones no son un mero epifenómeno del contexto histórico, sino agentes responsables de la producción y transformación de ese contexto y de las subjetividades que lo componen. O, dicho en otras palabras, que no sólo las emociones varían históricamente, sino que el devenir histórico mismo trabaja a través de las emociones, estructurando el mundo compartido y produciendo las ataduras afectivas que nos constituyen como sujetos históricos.

160

Ahora bien, ¿en qué sentido la literatura puede aportar a la tarea de comprender la historicidad de las emociones? Como se expuso cuando se reseñó la filosofía de la historia de White, la literatura puede ser un ámbito sumamente valioso para examinar el rango de sentimientos que despierta cierta experiencia histórica. En ese sentido, podríamos pensar la ficción realista como *mapas afectivos*, en el sentido técnico que Jonathan Flatley desarrolla: “‘Mapa afectivo’ es el nombre que le doy a una tecnología estética —en el sentido más antiguo y básico de *techné*— que representa la historicidad de la propia experiencia afectiva” (FLATLEY 2008, p. 4). El mapa afectivo remite a una serie de estrategias estéticas que nos permiten percibir la vida emocional de los sujetos como cristalizaciones de procesos institucionales. Flatley, cuyo tema de análisis es la melancolía, retoma a Walter Benjamin para afirmar que ese mapa afectivo nos permite conectar nuestra vida emocional con los procesos históricos y, de esa forma, percibir cuánto hace que nuestra miseria estaba en preparación. A su vez, permite entendernos como una comunidad de melancólicos al vincular el mundo afectivo personal con una matriz social más amplia que produce otras experiencias en sintonía con la propia. Flatley añade que los mapas afectivos son *máquinas de autoextrañamiento*, en la medida en que habilitan la “desfamiliarización, hacer que la propia vida emocional —los rangos de emociones, las estructuras de sentimientos y el conjunto de las ataduras afectivas— parezca extraña, sorprendente, inusual” (FLATLEY 2008, p. 80).

<sup>2</sup> Todas las traducciones del inglés al español, salvo en los casos en que exista una edición en castellano, fueron realizadas por la autora de este trabajo.

La propuesta de Flatley, de ese modo, permite vincular las estrategias estéticas de la ficción realista con la *atmósfera afectiva* que excede la experiencia de un sujeto particular. La noción de *atmósfera afectiva* —o *Stimmung*, en términos heideggerianos— remite a estados de ánimo en los cuales se forman intenciones, se persiguen proyectos y ciertos afectos se adhieren a objetos particulares. Siguiendo a Heidegger, Flatley sostiene que la *Stimmung* no puede ser considerada una experiencia personal, interna o psicológica, sino que es colectiva, pública e inevitablemente compartida. Los estados de ánimo no están en nosotros, nosotros estamos en ellos. Así, Flatley argumenta que la depresión, por ejemplo, puede ser considerada una atmósfera afectiva en la medida en que media la forma en que nos interesamos (o desinteresamos) por el mundo. Cuando ese estado de ánimo adquiere especificidad histórica, Flatley lo denomina *estructura de sentimientos*, siguiendo la clásica formulación de Raymond Williams. Si la depresión es una *Stimmung*, dirá Flatley, la depresión de los campesinos rusos en los años 1920 es una estructura de sentimiento.

En los próximos apartados, se busca analizar un tipo particular de estructura de sentimiento representada en las novelas *Pastoral Americana* y *Flesh and Blood* que emerge a fines de los años 1960 a la luz del desencantamiento respecto a la fantasía del sueño americano. En ambas novelas aparece una demanda de los padres hacia los hijos basada en una idea de felicidad que deja de operar como lazo de cohesión familiar. “Felicidad”, palabra que se repite innumerables veces en ambos libros, designa no tanto un estado afectivo experimentado por los personajes, sino, más bien, una *promesa* siempre postergada, un horizonte al que nunca se arriba, o bien porque está anclada en un pasado que ya no volverá, o bien porque apunta a un futuro que parece desobedecer todo intento de dominarlo.

La noción de *promesa de felicidad*, que es desarrollada por Ahmed en su obra homónima, es útil para pensar, en primer lugar, la temporalidad de la felicidad y, en segundo lugar, las clases de objetos y sujetos que aparecen asociados legítimamente a ella.

Con respecto a la temporalidad, Claire Colebrook señala que la felicidad humana se caracteriza por tener significado y que ese significado, la capacidad de las personas de organizar su mundo, es lo que le permite al organismo mantenerse a sí mismo en el tiempo. “El presente se torna significativo o feliz sólo por la promesa del futuro, un futuro que puede ser anticipado sólo como el fin del yo” (COLEBROOK 2007, p. 88). Ese futuro, de acuerdo con Ahmed, intenta ser dominado por ese yo mediante la consecución de ciertas acciones que nos prometen felicidad. La felicidad, de esa forma, no es considerada como algo que meramente nos sucede de casualidad o por suerte, sino como el resultado de actos intencionales que llevamos a cabo con vistas a la vida feliz.

Eso nos permite avanzar hacia el segundo punto: no todas las personas, objetos y eventos nos prometen felicidad de igual forma ni merecen la felicidad de igual forma. Lo interesante es que ese conjunto de objetos felices acumulan valor afectivo *incluso* en situaciones de gran infelicidad; por ejemplo, en el caso de padres que experimentan el fracaso de la promesa de felicidad y, sin

embargo, continúan proyectando esa promesa en sus hijos (un tema recurrente en ambas novelas).

Según Ahmed, existe un *archivo de felicidad* en la historia occidental que incluye una serie de ideas, creencias, narrativas, imágenes e impresiones sobre qué es la felicidad. En oposición a ese conglomerado, también existe una serie de historias sobre aquellos que están exiliados del terreno de la felicidad hegemónica. Ese *archivo de infelicidad* —que Ahmed ilustra con las figuras de la feminista aguafiestas, el inmigrante melancólico, las personas *queer* infelices, entre otros— está formado por quienes eligen no cargar sobre sus hombros la deuda de la felicidad que otros les heredan.

Pero ¿qué significa que la felicidad sea una deuda? Ahmed sostiene que frases habituales como “sólo quiero que seas feliz” o “soy feliz si tú eres feliz” ponen en evidencia el carácter condicional de la felicidad: la felicidad de una persona es la condición necesaria de la felicidad de otra. Esas frases también visibilizan el carácter social de la felicidad, que se podría resumir, a su vez, con esta frase: “tu sentimiento es el objeto de mi sentimiento y me rehúso a ser feliz si la felicidad no puede ser compartida”. El problema es que los términos de la condicionalidad son desiguales y que la felicidad de algunas personas tiene primacía por sobre la de otras. En el marco familiar, por ejemplo, “El niño tiene un deber de felicidad. Ese deber puede funcionar como deuda, una forma de devolver lo que debe” (AHMED 2010, p. 59). Heredar una familia, en ese sentido, puede significar heredar la demanda de reproducir sus formas y su ideal de vida feliz. Esa herencia supone que la felicidad de los hijos implica continuar la vida de sus padres, vivir la vida que ellos ya vivieron o, incluso, vivirla mejor. “Si la crianza implica orientar al niño de forma correcta, los niños deben localizar sus deseos de felicidad en las mismas cosas. La familia se convierte en un objeto feliz si compartimos esa orientación” (AHMED 2010, p. 48). De esa forma, la familia aparece como sujeto y objeto de la felicidad y la vida feliz implica la repetición de las formas de la comunidad afectiva.

Los archivos de infelicidad están repletos de hijos que se niegan a acomodarse en el engranaje familiar, aquellas ovejas negras que no sólo arruinan su propia vida, sino también la de sus padres al destrozarse la condicionalidad de la felicidad. En los apartados que siguen, se estudiarán dos novelas que pueden engrosar los archivos de infelicidad de Ahmed revelando una estructura de sentimiento basada en el rechazo de la deuda de felicidad heredada.

### ***Pastoral Americana: la caída del héroe americano***

La novela *Pastoral Americana* narra la historia de Seymour Levov o el Sueco, un exitoso comerciante judío de Newark quien parece ser la máxima personificación del sueño americano. El Sueco es presentado desde la perspectiva de Nathan Zuckerman, el narrador y protagonista de la novela, quien lo recuerda como su héroe de la infancia. Zuckerman, quien se convierte en escritor, recibe muchos años después una carta del Sueco donde le transmite su deseo de escribir la trágica historia de su padre. Lo que atrae a Zuckerman no es tanto la oportunidad laboral, sino saber qué desgracias pudieron haberle

acontecido a un personaje que, en la memoria del narrador, adquiere un estatus casi mítico.

Cabe aclarar que su admiración desmedida no era excepcional. El Sueco representaba, en el período de posguerra estadounidense, el ídolo de toda la comunidad judía de Newark en virtud de sus logros como estrella deportiva de los equipos de baloncesto, béisbol y fútbol americano del colegio. Lo fascinante del Sueco, en especial para sus compañeros de escuela, era su isomorfismo con la vida WASP,<sup>3</sup> el hecho de ser un judío que triunfó no a causa de proezas intelectuales —como el resto de los judíos exitosos—, sino haciendo aquello que los jóvenes americanos típicos hacían para triunfar. Lo extraordinario de su éxito radicaba, justamente, en su carácter ordinario.

Las equivalencias discursivas entre Levov y Estados Unidos pueblan la novela de Roth. Idolatrar al Sueco, para la colectividad, significaba idolatrar a Estados Unidos, lo cual implicaba cierta cuota de vergüenza y rechazo hacia el propio judaísmo:

¿Dónde estaba el judío en él? No podías localizarlo y, no obstante, sabías que estaba allí. ¿Dónde estaba la irracionalidad? ¿Dónde la tendencia a lloriquear? ¿Dónde las tentaciones descarriadas? En él no había astucia ni artificio ni malicia. Había eliminado todo eso para lograr su perfección (ROTH 2007, p. 35).

Así, la novela va delineando aquellos rasgos que deben ser exorcizados para poder abrazar el ideal de vida buena asociado al sueño americano.

Las imágenes de la memoria del narrador, envueltas en múltiples capas de idolatría y fantasía, remiten a una primera caracterización de la felicidad, la felicidad añorada de la juventud en el período de posguerra estadounidense: “Nuestro curso dio comienzo en la escuela de enseñanza media seis meses después de la rendición incondicional de los japoneses, en el apogeo de la mayor embriaguez colectiva en la historia norteamericana” (ROTH 2007, p. 59). También apuntan a una primera noción de mandato intergeneracional, aquella que exhorta a los jóvenes a aprovechar al máximo las posibilidades que les ofrece el presente y realizar, en el futuro, aquello que sus padres no pudieron realizar en el pasado:

Por si la milagrosa conclusión de aquel imponente acontecimiento [...] no fuese lo bastante inspiradora, estaba el barrio, la determinación vecinal de que nosotros, los niños, nos libráramos de la pobreza, la ignorancia, la enfermedad, los agravios sociales y la intimidación, que nos libráramos, por encima de todo, de la insignificancia (ROTH 2007, p. 60).

La felicidad, en la novela, se presenta de modo fantasmal. Por un lado, es una sensación que mora en un pasado idealizado. En ese sentido, el título de la primera parte de la novela, “Paraíso recordado” (a la que le siguen dos partes más, “La caída” y “Paraíso perdido”), es sugerente en tanto remite a la ausencia de una ausencia: hay algo que se ha perdido — el paraíso— y que

<sup>3</sup> WASP hace referencia al término inglés “White Anglo-Saxon Protestant”, es decir, a una persona blanca, anglosajona y protestante.

sólo podemos añorar, pero ese paraíso, más que una verdad, también posee un carácter ideal. El paraíso, como la felicidad, es algo que opera en el plano de la fantasía, si bien también se materializa en la forma de un horizonte y de una demanda: el pedido de la comunidad de empuñar las oportunidades. La fuerza histórica de ese pedido termina vaciando toda rebeldía que pudiera existir en los hijos de inmigrantes judíos: "Habría sido necesario mucho más valor (o tal vez necedad) del que la mayoría de nosotros éramos capaces para decepcionar sus apasionadas e incansables ilusiones sobre nuestra perfectibilidad" (ROTH 2007, p. 61). Como se verá más adelante, la generación posterior no tendrá el mismo recaudo a la hora de evadir la exigencia familiar.

El Sueco es la figura que mejor encarna esa demanda de perfectibilidad: hace una estadía en el ejército, se casa con Miss Nueva Jersey, tiene una hija, compra la casa de sus sueños y conduce la empresa familiar al éxito. Sin embargo, tal como Zuckerman averigua tras conversar con su hermano, el Sueco, en realidad, es la máxima figura de la tragedia, aquel quien, a pesar de hacer todo bien, cosecha sólo el mal: "La tragedia del hombre que no está hecho para la tragedia..., ésa es la tragedia de cada hombre" (ROTH 2007, p. 114).

En la cena con el Sueco, Zuckerman reconoce rápidamente que su viejo ídolo no tiene intenciones de desplegar su miseria y que lo único que puede hacer es dar un listado de sus éxitos, su alegría familiar y los logros de sus hijos (provenientes de su segundo matrimonio). De esa cena, el narrador sale desencantado: aquel semidiós de la niñez se había convertido en el más banal y superficial de los hombres. Zuckerman intentó en vano penetrar la fachada que el Sueco exhibía, pero debajo de la superficie sólo encontraba más superficie. Levov se había convertido en aquel hombre ordinario y decente que vivía la vida que cualquier norteamericano querría vivir.

Es aquí donde aparece una segunda constelación semántica en torno a la felicidad: la vida feliz como un signo de mediocridad y conformismo. El narrador incluso se pregunta si el Sueco no se habrá vuelto loco; finalmente, reconoce que,

tal vez era, sencillamente, un hombre feliz. También hay personas felices. ¿Por qué no habrían de existir? Tanta especulación dispersa sobre los motivos del Sueco se debía tan sólo a mi impaciencia profesional, mi intento de imbuir al Sueco Levov algo parecido al significado tendencioso que Tolstoi asignó a Iván Ilich (ROTH 2007, p. 48).

La comparación entre Ilich y Levov es central. La vida de Ilich, el hombre corriente y ordinario menospreciado por Tolstoi, es descrita por el escritor ruso como habiendo sido "*de lo más sencillo y ordinario y, por lo tanto, de lo más terrible*". Zuckerman entiende que ese podría haber sido el caso de la Rusia de 1886, pero, para un judío de Nueva Jersey, "*La vida del Sueco Levov, que yo supiera, había sido de lo más sencillo y ordinario y, por lo tanto, espléndida, totalmente acorde con el carácter norteamericano*" (ROTH 2007, p. 48, las cursivas de Roth). La asociación entre el sueño americano, el conformismo, la vida feliz y los deseos de asimilación de los hijos de inmigrantes judíos parece materializarse en la figura del Sueco.

No obstante, esa armonía se rompe con la tragedia que sofocó los sueños

de los Levov. La figura de la caída de la felicidad del Sueco es Merry, la única hija de su primer matrimonio. Merry —que, en inglés, significa “alegre”— es, irónicamente, quien obtura la alegría familiar al negarse a cargar sobre sus hombros la deuda de felicidad que le dona su familia. Merry viola la condicionalidad de la felicidad y le roba al Sueco la vida que se merece.

Merry fue criada como la hija única de un matrimonio perfecto, guarecida por las comodidades de una clase media obsesionada por personificar el sueño americano. No obstante, en 1968, la hija tartamuda, obesa e iracunda pone una bomba en la oficina de correo de Newark y termina asesinando a una persona. El acto terrorista de Merry desata en la novela una serie de tensiones entre la felicidad y la infelicidad; entre la fantasía y la realidad; y entre la necesidad y la contingencia. Por un lado, la rebeldía de Merry —quien, en su adolescencia, empieza a militar contra la Guerra de Vietnam— no se dirige únicamente hacia las políticas bélicas de los Estados Unidos, sino también hacia el modelo de familia que sus padres representan. Merry se niega a ser una pieza más en el engranaje perfecto de los Levov. En palabras del tío, Merry es “[la] hija huida que debía haber sido la imagen perfeccionada de sí mismo, de la misma manera que él había sido la imagen perfeccionada de su padre y éste la imagen perfeccionada de su abuelo” (ROTH 2007, p. 113). Así se hace presente un tema que aflorará también en *Flesh and Blood*: las proyecciones que los familiares arrojan sobre su prole, la esperanza de que las próximas generaciones sigan subiendo la escalera del éxito ya abordada por las anteriores.

La equivalencia entre la familia Levov, la americanización y la buena vida —un entramado que el Sueco había tejido de manera casi perfecta— es lo que Merry rechaza. “A Seymour le gustaba el tipismo norteamericano, pero a la chica no. Él la sacó del tiempo real y ella le hizo volver del todo a la realidad” (ROTH 2007, p. 93). Aquí aparece nuevamente el carácter irreal de la felicidad, su estatus fantasioso, su materialización imposible. El verdadero acto terrorista de Merry no es estallar la oficina postal, sino bombardear la pastoral americana que sus padres añoraban, no tanto para ellos mismos sino, en especial, para ella: “Fue como si la bomba hubiera estallado en su sala de estar” (ROTH 2007, p. 95-96).

La novela es particularmente exitosa en diagramar la tensión entre necesidad y contingencia que subyace a la felicidad. Tal como lo señala Ahmed, la promesa de felicidad puede ser vista como una promesa contra los imprevistos. Ahmed retoma la etimología de la palabra “felicidad” en inglés —*happiness*— para mostrar cómo, en un principio, el término estaba vinculado a la buena suerte —*good hap*— y que ser feliz implicaba necesariamente una dosis de buena fortuna. Ese significado hoy nos parece arcaico, ya que “estamos acostumbrados a pensar en la felicidad como un efecto de lo que uno hace, como un premio por el trabajo arduo, más que como algo que ‘simplemente’ nos sucede [*happens*]” (AHMED 2010, p. 22).

En *Pastoral Americana*, el deseo de encontrar un antídoto contra las contingencias se cristaliza en el Sueco. La fidelidad a las normas y a las convenciones operan, para él, como una barrera contra lo improbable. Zuckerman

reconoce eso cuando se juntan a cenar: "Era como si hubiese abolido de su mundo cuanto no le convenía, no sólo el engaño, la violencia, la burla y la crueldad, sino todo cuanto presentaba la menor aspereza, cualquier amenaza de contingencia" (ROTH 2007, p. 55). La enseñanza brutal de Merry es la de que los resultados de la obediencia no pueden ser dominados:

Había aprendido la peor de las lecciones que puede dar la vida: la de que carece de sentido. Y cuando sucede tal cosa, la felicidad nunca vuelve a ser espontánea, sino que es artificial e, incluso entonces, se compra al precio de un obstinado distanciamiento de uno mismo y de su historia (ROTH 2007, p. 108).

166

En esta cita se evidencia la *máquina de extrañamiento* descrita por Flatley. La felicidad pierde su carácter espontáneo y se revela como lo que siempre fue: un artificio, una ficción para ordenar el mundo y hacer de la contingencia algo más controlable. La acción de Merry, a su vez, nos permite reconocer la incapacidad que tienen las personas como el Sueco de enfrentar aquello que creían haber exorcizado de su vida. El Sueco no se resigna a aceptar la contingencia e intenta buscar posibles causas que expliquen el accionar de su hija. Se pregunta si se convirtió en un monstruo a causa de su tartamudeo, de su gordura o como resultado de un beso que el Sueco le dio, intentando tranquilizar un ataque de tartamudeo, cuando ella tenía sólo 12 años. Sin embargo, cuando el psicólogo que visita a su hija intenta hacerle entender que, quizás, los problemas fónicos de Merry estén directamente relacionados con el ser parte de una familia perfecta que sobrevalora cada palabra que sale de su boca, él no lo quiere escuchar. Tal como reaparecerá en *Flesh and Blood*, si hay algo que no es fácil para los padres es abandonar los ideales que han guiado sus vidas, incluso cuando los efectos de la persecución de esos ideales sean los opuestos a los prometidos.

### ***Flesh and Blood: cien años de miserias***

La novela de Cunningham transcurre de 1935 a 2035 y se centra en la historia de los Stavos, una familia de inmigrantes —padre griego, madre italiana— que se establece en Long Island.

El tema de la novela es, nuevamente, los efectos poco felices de la promesa de felicidad, las decepciones que los hijos acarrearán a sus padres y las libertades que las nuevas generaciones se permiten conquistar. El epígrafe de Gertrude Stein —cita de *The Making of Americans*— con el que se inicia la novela es, en ese sentido, sugerente: "Una vez un hombre enojado arrastró a su padre por el suelo de su propio huerto. '¡Detente!' gritó, finalmente, el viejo. '¡Detente! Yo no arrastré a mi padre más allá de este árbol'" (apud CUNNINGHAM 2007, p. 1). Lo interesante de esta cita es que el viejo no le pide al hijo que no lo desafíe, sino, paradójicamente, que lo haga sin violar la tradición. No se cuestiona que los hijos tengan que enfrentar al padre; lo que se objeta es que ese enfrentamiento se dé por fuera de los límites trazados por la historia familiar. Esa demanda paradójica reaparece constantemente en *Flesh and Blood*, ya que, si bien el

padre, Constantine, deja Grecia para comenzar una nueva vida en Estados Unidos, no puede soportar que sus hijos, en especial el varón, elijan otro camino.

En esta novela aparece, quizás con mayor fuerza que en *Pastoral Americana*, la proyección que los padres arrojan sobre su prole. De los tres hijos, la mayor, Susan, es quien reproduce más fielmente el modelo familiar —y quien también reitera con mayor fidelidad la infelicidad doméstica—, mientras que los dos hijos menores, Billy y Zoe, desarrollan estilos de vida totalmente inaceptables.

Zoe es la hija extraña, mística, salvaje, que ninguno de los padres comprende y que no es reconocida como la favorita de ninguno de ellos (Constantine prefiere a Susan y Mary, la madre, prefiere a Billy). Volviendo sobre los peligros de la americanización incompleta, Constantine sospecha que el problema de Zoe es que le pusieron el nombre de su abuela griega en vez de optar por un nombre estadounidense. Zoe abandona la casa paterna en Garden City para irse a vivir a Nueva York a principios de la década de los años 1970. Se junta con las travestis de los bares, consume todo tipo de drogas y tiene sexo ocasional con cualquier hombre. Zoe está fascinada por los peligros de Nueva York como de niña estaba fascinada por la vida en el bosque. Zoe es presentada como una figura de la animalidad y de los placeres de la vida salvaje. Ella queda embarazada y tiene un hijo mestizo. También se contagia el HIV y termina sus días tal como los vivió: siendo testigo (y no protagonista) de la vida familiar, dándose cuenta de relaciones y secretos que otros no podían ver.

Si bien Zoe es una de las figuras de la huida familiar, especialmente a causa del nieto que engendra —“el pequeño bastardo negro”, tal como lo llama Constantine— son probablemente Billy y Susan los que conforman los contrastes más interesantes de la novela.

Billy se presenta como un chico delicado, femenino, endeble, interesado por la lectura, buen estudiante y, a causa de todo lo anterior, el blanco favorito de la ira de su padre. Billy, desde su corta infancia, despierta una furia en su padre que suele culminar en todo tipo de maltrato físico. El hijo encuentra placer en desafiar al padre, en hacerle notar que es más inteligente que él y en ostentar que no hay nada de Constantine que él quisiera recuperar para sí.

En la novela, no sólo la felicidad familiar es un tema problemático, sino también el amor. En varias ocasiones, los padres se repiten a sí mismos que deben amar a sus hijos, que no puede ser posible que no los amen. Eso es especialmente así en los casos en que se comparte el género y aparecen las exigencias propias de la masculinidad y la feminidad: Constantine se ve obligado a convencerse de que ama a Billy (y Mary hace lo propio con Susan). En un momento, al ver a su hijo adolescente con una camisa floreada, Constantine reflexiona: “Sabía que amaba a su hijo —¿qué clase de hombre no lo hace?— pero quería que fuera diferente” (CUNNINGHAM 2007, p. 108). La novela pone en primer plano un tema central del psicoanálisis: el vínculo entre el amor y el narcisismo, en tanto el amor por el hijo se ve supeditado a que el hijo repita aquello que fue su padre. Ese deseo de vivir nuevamente a través del hijo se hace evidente cuando Constantine empieza a tener una amante y reconoce, orgullosamente, que está tan excitado como cuando tenía quince años: “Podría



haber sido su propio hijo, el hijo que siempre quiso" (CUNNINGHAM 2007, p. 170). La duplicación de la vida del padre en la de sus hijos es reflexionada por Constantine desde la diferencia de género:

Quando Mary dio a luz a un hijo, Constantine se imaginó a sí mismo tomando puñados del futuro y metiéndoselos en su boca. Las hijas, incluso las mejores, desaparecen en la vida de los hombres. Pero un hijo te lleva consigo. Sus placeres incluyen a los tuyos; vivís en tu piel y también vivís en la de él (CUNNINGHAM 2007, p. 168).

Pero Constantine no quiere vivir en la piel de Billy porque sabe, incluso antes de que su hijo salga del closet, que el puñado de futuro que metió en su boca fue escupido por él. Si bien encuentra cierta afinidad con Billy, al reconocer que está haciendo lo mismo que él hizo al emigrar, es el modo en el que el joven se aliena de su familia lo que le resulta inaceptable. Efectivamente, Billy quiere volverse un extraño. Se cambia el nombre por Will, se va a estudiar a Harvard y se convierte en docente porque es la profesión más lejana a su padre que puede encontrar: "Will sólo quería una cosa: ser un extraño para su familia. Desaparecer", sin embargo, el autor también nos recuerda lo difícil de esa alienación: "Ya no pertenezco a esta familia pero no puedo encontrar una forma de irme tampoco" (CUNNINGHAM 2007, p. 164-166).

168

Quien sí halla una forma de irse es Susan. De hecho, su reproducción del formato familiar tiene como fin romper los vínculos con los Stavos: "Quería una familia propia. Cuando ella y Todd tengan un hijo, estarían separados, completos [...]. Ya no visitaría a sus familias en las fiestas" (CUNNINGHAM 2007, p. 132). Las diferencias entre Susan y Billy se hacen evidentes desde pequeños y son notadas, cuando no reforzadas, por sus padres. Susan es quien defiende al padre tras su maltrato a Billy, quien regaña a los hermanos cuando se portan mal, la que sigue todas las reglas y se sabe poderosa al encarnar todos esos atributos.

Constantine prefiere a Susan sobre los otros hijos e incluso sobre Mary y, secretamente, desea que su mujer se parezca más a ella. Tras mudarse a una nueva y más cara casa, Susan se da cuenta de "que el padre había comprado todo esto para ella. Se sentía halagada y asustada" (CUNNINGHAM 2007, p. 35). Esos sentimientos encontrados se profundizan cuando ella y el padre comienzan una rutina de besos y abrazos incestuosos. Todo arrancó una noche en la que él había regresado borracho, tras haberse peleado con Billy. Ella tomó la cara del padre y lo besó y, después, ya no supo cómo decir que no. El acto atormenta tanto al padre como a Susan y la frase "eran sólo besos y abrazos" se repite incesantemente en los pensamientos de ambos con el correr del tiempo. Con Susan aparece nuevamente la duplicación deseada por Constantine: "Él *era* ella, en cierta forma, y ella *era* él" (CUNNINGHAM 2007, p. 244), pero, a diferencia de lo que ocurre con el hijo, esa identificación se resuelve sexualmente.

La única forma que Susan encuentra para salir de ese círculo incestuoso es casándose con su novio de la secundaria. Sin embargo, ese acto de ruptura

con el padre la vuelve incluso más perfecta ante sus ojos y, cuando Constantine piensa en la felicidad y la buena vida, la imagen que le viene a la mente es la de la nueva familia de Susan. "Mientras Constantine se servía otro trago, pensó en Susan, valiente e inteligente e indulgente, moviéndose fluidamente y con seguridad hacia un futuro que aguarda sólo mejores y mejores noticias" (CUNNINGHAM 2007, p. 110). La idea de felicidad está atada a Susan, a aquella hija que logra trascender la familia no convirtiéndose en una extraña, sino en una versión superior del formato familiar mismo.

En *Flesh and Blood*, si hay algo voluble, ausente y fantasmático es, justamente, la felicidad. Mary nunca es completamente feliz y todas las escenas domésticas a las que ella parece pertenecer —fiestas, cumpleaños, reuniones— demuestran que la felicidad es un disfraz que debe ponerse para la ocasión. Constantine, por su parte, se siente feliz cuando arriba a su casa: "Lleno de felicidad, entró el auto al garaje" (CUNNINGHAM 2007, p. 43); no obstante, esa sensación desaparece a medida que baja del auto e interactúa con su familia. Él sabe cómo debe ser feliz —en el seno familiar, junto a los suyos—, pero el ser y el deber ser no coinciden.

Si la felicidad experimentada es efímera, la felicidad como deseo es una constante. Constantine, "Quería ser feliz de forma sólida y sostenible, hora a hora, no a través de ataques turbulentos que le acaecían en momentos extraños, usualmente cuando estaba solo" (CUNNINGHAM 2007, p. 44). Y, más adelante, el autor remarca el carácter voluble y escurridizo de la felicidad: "La idea de Susan, como su felicidad y su rabia, volaron insolentemente alrededor de la habitación, negándose a asentarse donde sus sentimientos correctos habitaban" (CUNNINGHAM 2007, p. 111).

La felicidad, en tanto ausencia constantemente presente en la forma del anhelo y de la promesa, es la herencia que la familia dona a sus hijos y, posteriormente, a los hijos de sus hijos. Ni Jamal (el "pequeño bastardo negro") ni Billy ni Zoe son depositarios legítimos de esa felicidad (ni lo quieren ser). En cambio, Susan y Ben (el hijo que tiene con Todd) sí aparecen como los herederos privilegiados, en especial el último: "Aquí estaba el futuro que Constantine había trabajado por conseguir, en este niño fornido y afectuoso, con una mandíbula griega y ojos americanos bien separados" (CUNNINGHAM 2007, p. 257). Lo sorprendente y cruel a la vez es que quienes mejor encarnan la fantasía familiar son quienes menos se acercan a la felicidad prometida. De hecho, Ben, el nieto perfecto, sufre porque es consciente de que hay algo malo en él, de que existen dos mitades contradictorias que luchan dentro de él y de que no siempre la buena mitad domina. Su familiar favorito es su abuelo y Ben sabe exactamente qué decir y qué hacer para hacerlo feliz. Con total conciencia de la condicionalidad de la felicidad y de la necesidad de demostrar signos de bienestar, Ben comprende lo que su familia espera de él y se esfuerza por entregar todo lo que ellos demandan.

El mal que habita en él es su deseo sexual por su primo Jamal. Una tarde en el bosque, cree que el abuelo los descubre en una situación amorosa y, para reparar el daño que eso le podría causar, le grita a Jamal "maldito maricón" lo

suficientemente fuerte como para que su abuelo lo escuche. Como si la felicidad fuera un juego de suma cero, Ben sabe que, para salvarse, debe arruinar a Jamal, tiene que convertir a su primo en un extraño. Sin embargo, cuando más tarde se va a navegar con su abuelo y este lo llama "hijo", Ben no lo soporta y vuelca el bote. Tras la caída, el nieto comienza a nadar hacia el horizonte, huyendo de su abuelo y de su vergüenza. Cuando se hace de noche, Ben se deja hundir y muere ahogado. El gran acto de osadía que Susan se permite es, durante el funeral de su hijo y frente a todo el mundo, acercarse al padre, tomar su cara y besarlo en la boca, "hasta estar segura de que él supiera que no estaba perdonado" (CUNNINGHAM 2007, p. 453).

### **Reflexiones finales: el quiebre de la comunidad afectiva**

En este artículo, se han explorado dos novelas que ponen en primer plano los conflictos en el seno familiar una vez que la fantasía de felicidad que guió la vida de los padres es rechazada por los hijos. Una vez que admitimos, tal como lo sostiene el giro afectivo, que los sentimientos no son meras respuestas individuales, sino emergentes históricos, podemos reflexionar sobre la (in) felicidad como índice de la estructura de sentimiento que opera como bisagra entre dos generaciones en los Estados Unidos de fines de los años 1960 y principios de los 1970. Si bien esa época ha sido considerada, tradicionalmente, como un período de conflicto, ruptura y novedad ideológica, en este artículo se buscó focalizar no tanto en el quiebre político que las nuevas generaciones producen, sino en su rechazo a cierto ideal de buena vida vinculado a la familia, la nación, la clase media y la heteronormatividad. Mientras que para los inmigrantes de principio de siglo XX el sueño americano funcionaba como faro organizador de la experiencia a futuro, la generación subsiguiente adopta una mirada más desencantada respecto a la fantasía que heredan de su familia. En ese sentido, las novelas nos permitieron avizorar el componente afectivo de una conciencia histórica rupturista.

170

Ahora bien, eso no significa que los padres sean felices y los hijos infelices. Por el contrario, al rechazar la condicionalidad de la felicidad, los hijos ponen en jaque la felicidad para todos, al mismo tiempo en que hacen evidente la poca capacidad adaptativa de los padres para incorporar nuevas fantasías de la buena vida. Si pensamos en la familia como una *comunidad afectiva*, los hijos rompen esa comunión al negarse a asumir como propio el objeto de deseo que sus padres quieren para ellos. Así, la contracara de la *condicionalidad* de la felicidad es que el deseo de bienestar para los hijos nunca es *incondicional*. Por eso, el clásico "soy feliz si tú eres feliz" es engañoso. Lo que se ve en las novelas es que los padres no pueden ser felices si sus hijos son felices con objetos que ellos jamás elegirían.

El ideal de felicidad, a pesar de todo, es difícil de ser abandonado, incluso cuando no genera un sentimiento efectivo de bienestar y cuando se presenta, a lo sumo, como una ausencia o como un anhelo. En ambas novelas se hace evidente lo que Ahmed denomina *la lógica de aplazamiento* que mueve a los padres a no abandonar sus fantasías de la buena vida: "uno puede seguir

creyendo en la felicidad a pesar de las decepciones siempre y cuando puede desplazar esas esperanzas hacia otros” (AHMED 2010, p. 59). La familia no debe necesariamente cosechar la promesa de felicidad para que esta siga operando como ideal regulativo; basta con que la fantasía se postergue a futuro (a la vida de los hijos o, incluso, de los nietos).

De ese modo, las novelas ostentan no sólo la ruptura de la comunidad afectiva desencadenada por los hijos, sino también las limitaciones que los padres exhiben a la hora de renovar el inventario de rutas posibles hacia la felicidad. Claramente, no es lo mismo tener una hija terrorista que un hijo gay, pero ambos casos ilustran la incapacidad de los padres para actuar ante las decepciones acarreadas por sus hijos y ante el rechazo explícito de seguir reproduciendo el formato familiar.

Si bien las novelas permiten entrever la estructura de sentimientos de una situación histórica concreta, su valor excede el de ser meros índices de cambios sociales. Más bien, se puede pensar en las obras de Roth y Cunningham como máquinas estéticas de producción de saberes sobre un tema clave para el pensamiento occidental: la (in)felicidad. Las novelas nos ayudan a indagar no tanto en la esencia de la felicidad, sino en sus efectos, qué tipos de mundos emergen cuando se invoca la felicidad. Lo paradójico es que ambas narraciones ponen en primer plano los efectos poco felices de la felicidad, cómo la felicidad puede convertirse en una trampa para los personajes que la invocan. Hay dos elementos que aparecen en los textos que son centrales para explorar el mandato de felicidad: por un lado, sus asociaciones a valores específicos sobre la nación, la religión, la raza y el género y, por otro, su carácter de repelente contra las contingencias.

Con respecto al primer punto, ambos relatos demuestran que la felicidad no sólo se encuentra asociada a ciertos valores, sino también a la exclusión de otros. En *Pastoral Americana*, la metamorfosis del Sueco, que lo convierte de niño judío a ídolo americano, se logra por medio del vaciamiento de su judaísmo y de una mimesis con la forma de vida WASP. En *Flesh and Blood*, si bien la cuestión de la americanización también está presente, se enfatizan especialmente las forclusiones raciales y sexuales que hacen de la felicidad un objeto que circula de forma desigual. Asimismo, apunta al deseo de mismidad y repetición que yace en la demanda intergeneracional de felicidad. La naturaleza prometedor de la felicidad implica una dimensión de futuro, pero las proyecciones que aparecen en ambas novelas, lejos de abrirse a la contingencia del porvenir, reafirman el deseo paterno de que los hijos repitan los valores y creencias que apuntalan la herencia familia.

Eso puede ser vinculado a la noción de *futurismo reproductivo* que Lee Edelman asocia a la heteronormatividad, un tipo de lógica política conservadora cuyo fin es *reafirmar* una estructura y *autenticar* el orden social en nombre de los niños (futuros) que debemos proteger (EDELMAN 2004). La imagen del niño, “hecha a imagen y para la satisfacción de los adultos”, está cargada de proyecciones que apuntan a una “insistencia en la mismidad que intenta restaurar un pasado Imaginario” (EDELMAN 2004, p. 21). El niño *queer* —

así como el “pequeño bastardo negro”— se presentan como obstáculos a ese futurismo reproductivo obsesionado por la repetición de la mismidad.<sup>4</sup>

La insistencia en un futuro controlable nos remite al último punto que se busca rescatar de las novelas: la felicidad como antídoto contra los imprevistos. En boca de los padres, la demanda de felicidad que arrojan sobre sus hijos aparece como una forma de dominar aquello que, en los años 1960 y 1970, se presenta como un presente indómito y un futuro incierto. Como ya se ha señalado, la contingencia —el *hap*— presente en una noción previa de felicidad es abandonada una vez que la felicidad se concibe como algo que depende de las acciones intencionales humanas. Colebrook ejemplifica esa idea recordando el horror que genera el pensar que la felicidad es algo que viene de afuera: “La felicidad que se alcanza por medio de las drogas o la suerte no es felicidad en absoluto; la felicidad se gana como un signo esencial del poder de autonomía del yo” (COLEBROOK 2007, p. 96). La felicidad apuntala la ilusión de autonomía, marcando que si elegimos cierto camino y nos mantenemos dentro de sus límites, más cerca estaremos de concretizar la promesa. En *Pastoral Americana*, en especial, se hace añicos esa ilusión de control y dominio. El Sueco siguió el guión perfecto hacia la vida buena; sin embargo, lo que Merry le devuelve, su más trágica lección, es la contingencia e injusticia que acecha la vida, que al *input* de decisiones adecuadas no le corresponde necesariamente un *output* de felicidad.

En cierto sentido, esta es la moraleja cruel que los hijos de ambos relatos nos dejan: la imposibilidad de controlar el devenir, la futilidad de la demanda de reproducción de lo mismo, los imprevistos que hacen estallar la promesa de felicidad y el sentido de autonomía. El desafío tácito que plantean las novelas es qué hacer con los escombros de los sueños fracturados y cómo seguir habitando universos posibles una vez que el desgaste de una fantasía abra el espacio para nuevas formas de vida a futuro.

172

### Referencias bibliográficas

- AHMED, Sara. **The Promise of Happiness**. Durham; Londres: Duke UP, 2010.
- BERLANT, Laurent. **Cruel Optimism**. Durham; Londres: Duke UP, 2011.
- CUNNINGHAM, Michael. **Flesh and Blood**: a Novel. New York: Picador, 2007.
- COLEBROOK, Claire. Narrative Happiness and the Meaning of Life. **New Formations**, v. 63, n. 1, p. 82-102, 2007.
- EDELMAN, Lee. **No Future**: Queer Theory and the Death Drive. Durham; Londres: Duke UP, 2004.
- FLATLEY, Jonathan. **Affective Mapping**: Melancholia and the Politics of

<sup>4</sup> El miedo al hijo homosexual en *Flesh and Blood* nos reenvía, nuevamente, a su historicidad, ya que remarca la imposibilidad que tiene un hombre gay para reproducir la vida familiar tipo en la era previa a las demandas de matrimonio entre personas del mismo sexo. Si, como lo afirma Heather Love, la homonormatividad del siglo XXI modificó la experiencia de felicidad de las comunidades LGBT, esta novela nos habla de un momento en el que la fantasía de matrimonio, familia y vida feliz no tenía el grado de accesibilidad para las personas gays que tiene en la actualidad (LOVE 2007).

Modernism. Cambridge; Massachusetts; Londres: Harvard UP, 2008.

LOVE, Heather. Compulsory Happiness and Queer Existence. **New Formations**, v. 63, n. 1, p. 52-64, 2007.

MATT, Susan. Recovering the Invisible. Methods for the Historical Study of the Emotions. In: \_\_\_\_\_; STEARNS, Peter (eds). **Doing Emotions History**. Urbana; Chicago; Springfield: Univ. of Illinois Press, 2014, p. 41-53.

ROTH, Philip. **Pastoral Americana**. Buenos Aires: De Bolsillo, 2007.

WHITE, Hayden. Teoría literaria y escrito histórico. In: \_\_\_\_\_. **El texto histórico como artefacto literario y otros escritos**. Buenos Aires: Paidós, 2003, p. 141-188.

\_\_\_\_\_. Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica. In: \_\_\_\_\_. **Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica**. Buenos Aires: Prometeo, 2010a, p. 169-182.

\_\_\_\_\_. En contra del realismo histórico: una lectura de *La Guerra y la paz*. In: \_\_\_\_\_. **Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica**. Buenos Aires: Prometeo, 2010b, p. 95-119.

# Um grão de sal: autenticidade, felicidade e relações de amizade na correspondência de Mário de Andrade com Carlos Drummond\*

A Grain of Salt: Authenticity, Happiness and Friendship in Mário de Andrade's Correspondence with Carlos Drummond

---

**Ricardo Benzaquen de Araújo**

rbenzaquen@puc-rio.br

Professor Titular

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Rua Marquês de São Vicente, 225, F512 - Gávea

22451900 - Rio de Janeiro - RJ

Brasil

---

## Resumo

O texto em pauta pretende examinar a forma pela qual Mário de Andrade elabora a sua subjetividade na correspondência que troca com Carlos Drummond de Andrade. O seu argumento central é o de que a personalidade sanguínea, forte e autêntica de Mário não desconhece momentos de insegurança, abandono e até desilusão, momentos que, paradoxalmente, só conseguem ser superados pelo recurso a experiências marcadas pela dor física e espiritual a que ele, nas próprias relações de amizade – em função, por exemplo, das críticas que lhe são endereçadas pelos amigos –, não deixa de se submeter. Assim, longe de procurar a felicidade em um terreno utópico, no futuro ou no além, nosso autor se arrisca a confrontar diretamente o infortúnio, convicto de que os desafios e a alteridade embutidos nesse gesto serão capazes de gerar uma energia em condições de aperfeiçoar a sua intensa, fecunda e quase excessiva identidade pessoal.

174

## Palavras-chave

Mário de Andrade; Modernismo; Subjetividade.

## Abstract

The present paper examines the way Mario de Andrade fashions his subjectivity in his correspondence with Carlos Drummond de Andrade. The central argument is that Mario de Andrade's passionate, strong and authentic personality is not unfamiliar with moments of insecurity, dejection and even disillusionment. Paradoxically, those moments can only be overcome by experiences of physical and spiritual pain, to which he subjects himself in his own friendship relations - for instance, through criticisms addressed to him by his friends. Thus, far from seeking happiness in a utopic ground, in the future or in the after-life, the author risks openly confronting misfortune, in the assurance that the challenges and the otherness built into this gesture will be in conditions to generate an energy capable of improving his intense, fertile and almost excessive personality.

## Keywords

Mário de Andrade; Modernism; Subjectivity.

---

Recebido em: 29/8/2014

Aprovado em: 7/10/2014

---

\* Quero agradecer o auxílio que me foi prestado por João Duarte, bolsista de PNPd junto à pós-graduação em História Social da Cultura da PUC-Rio, na formatação do texto para a publicação. Sou também muito grato aos amigos e colegas Sergio Miceli (USP) e Jorge Myers (Quilmes), que me convidaram a escrever uma primeira versão deste texto a ser publicada em espanhol, numa coletânea sobre história dos intelectuais da América Latina, daqui a certo tempo.

O principal objetivo deste trabalho é analisar a forma por intermédio da qual Mário de Andrade elabora a sua subjetividade na correspondência trocada com Carlos Drummond de Andrade – *Carlos e Mário: Correspondência entre Carlos Drummond de Andrade – inédita – e Mário de Andrade: 1924-1945* (2002). Não se trata, é necessário esclarecer desde logo, de tarefa das mais fáceis, não só porque não sou um especialista na obra de Mário, mas também porque o próprio material investigado parece mostrar-se particularmente resistente à interpretação: submetidas a uma permanente oscilação, as cartas dão a impressão de registrar com enorme plasticidade e minúcia – como se fossem feitas de cera – as menores alterações de humor do nosso autor, abrindo um leque decorado com tanta riqueza, colorido e variedade que o seu exame ameaça se converter em uma empreitada das mais arriscadas.<sup>1</sup>

Essa, aliás, foi uma das razões – embora não a decisiva – que fizeram com que o texto que se segue viesse a concentrar as suas atenções no estudo do primeiro ano daquela correspondência, entre outubro de 1924 e fins de 1925, iniciada logo depois da passagem de Mário por Belo Horizonte em seu retorno a São Paulo junto com a comitiva modernista que havia visitado Ouro Preto: Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e Blaise Cendrars, entre outros. As cartas aí compreendidas situam-se, sem dúvida, entre as mais instigantes do “corpus” em pauta, mas é evidente que a possibilidade de circunscrever a discussão, levando-se em conta os limites fixados para este artigo, pode ser de grande valia na busca de um entendimento mais complexo e matizado do modo pelo qual Mário procura modelar a sua identidade no diálogo com Drummond.

Pois bem: passando agora para a consideração de questões mais substantivas, creio que seja possível levantar uma primeira hipótese que sugere que Mário possa ser definido como portador de uma personalidade forte, totalmente incapaz, portanto, de respeitar as fronteiras que, impostas à correspondência desde o começo da época moderna, confinavam-na a um circuito balizado pelas regras da conveniência e do decoro, terminando por conformar uma espécie de retórica epistolar.<sup>2</sup>

Basta comparar, por exemplo, a abertura da primeira carta de Drummond, datada de 28 de outubro de 1924, com as linhas iniciais da resposta que lhe é enviada por Mário em 10 de novembro do mesmo ano:

Prezado Mário de Andrade,  
Procure-me nas suas memórias de Belo Horizonte: um rapaz magro, que esteve consigo no Grande Hotel, e que muito o estima. Ora, eu desejo prolongar aquela fugitiva hora de convívio com seu claro espírito. Para isso utilizo-me de um recurso indecente: mando-lhe um artigo meu que você lerá em dez minutos (FROTA 2002, p. 40).

Em contrapartida, lemos o seguinte:

Meu caro Carlos Drummond

<sup>1</sup> Empreitada que só não se torna ainda mais difícil porque já contamos com o trabalho de Moraes (2007) sobre a epistolografia de Mário de Andrade.

<sup>2</sup> Sobre esta questão, vale a pena uma consulta à coletânea organizada por Chartier (1991).



Já começava a desesperar da minha resposta? Meu Deus! comecei esta carta com pretensão... Em todo caso de mim não desespere nunca. Eu respondo sempre aos amigos. Às vezes demoro um pouco, mas nunca por desleixo ou esquecimento. As solicitações da vida é que são muitas e as da minha agora muitíssimas e... Quer saber quais são? (FROTA 2002, p. 46).

Assim, se Drummond transmite a sensação de preservar aquelas normas de conveniência e decoro, recorrendo a uma estudada modéstia para se apresentar diante de um interlocutor que mal conhece, mais velho e influente, Mário segue um caminho totalmente diferente. Ele responde à sua própria pergunta e detalha as suas diversas atividades, examina a relação entre vida e arte e critica severamente o modo pelo qual Drummond a encara, relata uma experiência dionisíaca que o surpreendeu no carnaval carioca e, por fim, com uma franqueza quase desconcertante, faz um balanço da sua obra estética e a diminui frente a um objetivo maior, para cuja consecução convoca o jovem modernista mineiro: a construção da nacionalidade.

O que mais importa aqui, ainda que alguns desses temas específicos venham a ser brevemente retomados, é a atmosfera da intimidade, urgência e intensidade que envolve esta primeira carta enviada a Drummond. É como se Mário fizesse questão de deixar bem claro, desde o começo, que ele iria sempre se expressar de maneira absolutamente autêntica, leal e transparente, descartando inteiramente qualquer compromisso com o “bom-tom” e a sua retórica. Não é que exista uma associação automática entre eloquência e falsidade, como se tentou acreditar desde o romantismo oitocentista: o que está em jogo, ao contrário, é a indicação de dois registros distintos e paralelos onde parece estar situada a nossa concepção moderna de verdade.

176

No primeiro deles, habitualmente vinculado à ideia de sinceridade, lida-se com uma acepção eminentemente clássica do conceito de verdade, na qual o que mais interessa é o estabelecimento de uma espécie de compatibilidade entre o que se diz e o que se sente, entre a aparência e o ser. Só que essa compatibilidade deve ser instituída em prol do que se diz – e faz – na esfera pública, cuja sociabilidade, em suas distintas versões – aristocrática, plebeia ou burguesa –, tornar-se-ia evidentemente mais confiável quanto mais estivesse saturada de sinceridade. O recurso à retórica, então, seria perfeitamente legítimo, inclusive porque, fundada na verdade, ela seria capaz, em troca, de trajá-la da forma mais adequada e elegante, adornando-a com as “flores da eloquência” para que ela tivesse melhores condições de combater pela imposição da virtude.

Já no que diz respeito ao segundo registro da ideia de verdade, que pode ser denominado de autenticidade, mantém-se aquela obsessão com a congruência entre o ser e a aparência, entre a sensação íntima e a sua feição mundana. Neste caso, porém, a ênfase é trocada, ou seja, privilegia-se acima de tudo a expressão dos sentimentos mais originais e profundos, os quais, como entidades dotadas de aura, podem, com o calor que os caracteriza, tanto queimar e destruir a vida social quanto elevá-la as alturas do sublime (cf. BENJAMIN 1985).<sup>3</sup>

<sup>3</sup> A oposição entre sinceridade e autenticidade é analisada por Trilling (1971) e Gonçalves (1996).

E é justamente a autenticidade que parece orientar, como foi sugerido, o esforço de Mário em impor uma forma à sua subjetividade na correspondência com Drummond. Desdenhando os limites da retórica epistolar, ele sublinha a importância das dimensões mais singulares e enfáticas da sua personalidade, assumindo inclusive uma posição de nítida superioridade em relação ao seu interlocutor.

Claro, Drummond era um desconhecido e incipiente poeta de província enquanto Mário fazia parte do “núcleo duro” do modernismo paulista, havia participado da Semana de Arte Moderna e tinha acabado de visitar Minas juntamente com outros ilustres intelectuais. O que mais me impressiona, contudo, são os argumentos que ele mobiliza no afã de consolidar aquela posição. Com efeito, desde o início da primeira carta endereçada a Drummond, Mário procura demonstrar a sua enorme capacidade de desempenhar simultaneamente as mais diferentes atividades:

[...] escrever dísticos estrambóticos e divertidos prum baile futurista que vai haver na alta roda daqui (a que não pertenço, aliás). Escolher vestidos extravagantes mas bonitos pra mulher dum amigo que vai ao tal baile. E escrever uma conferência sem valor mas que divirta pra uma festa que damos, o pianista Sousa Lima e eu, no Automóvel Clube, sexta-feira que vem. São as minhas grandes preocupações do momento (FROTA 2002, p. 46).

Sempre lhes conferindo a mesma importância:

Serão desprezíveis pra qualquer idiota antiquado, aguado e simbolista. Pra mim são tão importantes como escrever um romance ou sofrer uma recusa de amor. Tudo está em gostar da vida e saber vivê-la. Só há um jeito feliz de viver a vida: é ter espírito religioso. Explico melhor: não se trata de ter espírito católico ou budista, trata-se de ter espírito religioso pra com a vida, isto é, viver com religião a vida. Eu sempre gostei muito de viver, de maneira que nenhuma manifestação da vida me é indiferente (FROTA 2002, p. 46).

177

Como se percebe, “viver com religião a vida” implica experimentá-la em todas as suas manifestações e, sobretudo, em sua máxima intensidade, e é exatamente desta perspectiva, fundamentalmente autêntica, que Mário vai interpelar Drummond e os outros jovens poetas de Minas Gerais – e do Brasil: livrescos, deslumbrados pela sua vocação, em suma, requintados “homens de gabinete”, eles não conseguem “gosta[r] de verdade da vida. Como não atinaram com o verdadeiro jeito de gostar da vida, cansam-se, ficam tristes ou então fingem alegria o que ainda é mais idiota do que ser sinceramente triste” (FROTA 2002, p. 47-48). Não se trata de desqualificar essa vocação: “que diabo! estudar é bom e eu também estudo. Mas depois do estudo do livro e do gozo do livro, ou antes vem o estudo e gozo da ação corporal” (FROTA 2002, p. 48), mas de batalhar para que ela não envolva um afastamento definitivo do colorido e do calor encontráveis quer nos sentimentos mais íntimos quer no som e na fúria que costumam atravessar o mundo da experiência.

Na verdade, a impressão que Mário transmite é a de que esta hipertrofia da racionalidade foi a maior responsável pela distância que parece separar o estilo pessoal desses poetas iniciantes daquela que aparentemente se converteu em uma das características mais salientes da sua identidade: um vigoroso, inusitado e permanentemente reafirmado espírito de sacrifício. Sacrifício, neste contexto, tem um significado bastante preciso: o abandono da sua obra poética, das suas pretensões em se constituir como um grande artista em função da ênfase, da veemência típica daquela relação “religiosa” com a vida.

Retornamos assim, por intermédio da noção de sacrifício, ao já discutido argumento que aproxima a intensidade ao conceito de autenticidade. Para não permanecermos cativos da circularidade dessa reflexão, a melhor alternativa talvez seja a de recorrer a outra carta de Mário, de 23 de agosto de 1925, na qual ele vai se deter para meditar acerca do sentido que pode ser encontrado na ideia de felicidade.

Agora, “ser feliz”, nesta carta, importa antes de mais nada em “ser”, desde que se compreenda que

*ser é ser em relação: ser em relação à humanidade (e nisso está incluído necessariamente a nacionalidade que é fatalmente manifestação de humanidade...), ser em relação à família, ser em relação a si mesmo (FROTA 2002, p. 140).*

178

Por conseguinte, não é à toa que naquela sua primeira carta, de 1924, Mário associa de forma imediata o sacrifício da sua vocação estética à urgente necessidade de se comprometer com a tarefa de conferir uma alma “pra este monstro mole e indeciso que ainda é o Brasil” (FROTA 2002, p. 50). E que fique bem claro: “eu não amo o Brasil espiritualmente mais que a França ou a Cochinchina. Mas é no Brasil que me acontece viver” (FROTA 2002, p. 51).

A preocupação com a construção da nacionalidade, portanto, não surge como uma expressão – romântica – de uma força inexorável e telúrica, mas, ao contrário, como um caminho capaz de permitir que Mário, através do seu vínculo com o Brasil, reúna condições para “ser em relação à humanidade” e, em decorrência desse movimento, alcançar um dos patamares onde parece estar alojada aquela sensação de felicidade.

Modelando sua identidade dessa forma, Mário parece encontrar em Drummond – no Drummond de 1924-1925, é lógico – o oponente ideal: “homem de gabinete” por excelência, decadente e meio niilista, isto é, discípulo de Anatole France,<sup>4</sup> que não hesita em confessar que “ach[a] o Brasil infecto... o Brasil não tem atmosfera mental; não tem literatura; não tem arte; tem apenas uns políticos muito vagabundos e razoavelmente imbecis ou velhacos” (FROTA 2002, p. 56-57). Dessa maneira, não chega a ser uma surpresa quando ele afirma

<sup>4</sup> O texto de Miceli (1977) estuda os intelectuais “anatolianos” da República Velha, enquanto o artigo de Campos (2004) se detém sobre a viagem de Anatole France ao Brasil no mesmo período.

Não s[er] suficientemente brasileiro. Mas, às vezes, me pergunto se vale a pena sê-lo. Pessoalmente, acho lastimável essa história de nascer entre paisagens incultas e sob céus pouco civilizados... Sou um mal cidadão, confesso. É que nasci em Minas, quando devera nascer (não veja cabotismo nessa confissão, peço-lhe!) em Paris. O meio em que vivo me é estranho: sou um exilado (FROTA 2002, p. 56).

O contraste entre os dois amigos, na verdade, pode inclusive ser avaliado de forma ainda mais aguda e radical, pois Drummond não representa apenas o jovem afrancesado e estetizante em conflito com a vitalidade e o nacionalismo postulados por Mário. Com efeito, ele concorda com este último acerca do fato de que chega a ser

indecente continuar a ser francês no Brasil, [o que o obrigaria a] renunciar à única tradição verdadeiramente respeitável para mim, a tradição francesa. Tenho que resignar-me a ser indígena entre os indígenas, sem ilusões... Aí o lado trágico do caso. É um sacrifício a fio [*sic*], desaprovado pela razão (como todo sacrifício). Confesso-lhe que não encontro no cérebro nenhum raciocínio em apoio à minha atitude. Só o coração me absolve. E isto não basta. Há sempre o caquinho de lógica procurando intrometer-se entre as nossas contradições. Daí as dúvidas, as flutuações do meu espírito, hoje, amanhã e depois d'amanhã (FROTA 2002, p. 59).

Estamos, desse modo, diante de outra versão daquele "monstro mole e indeciso" anteriormente associado ao Brasil, o que somente consegue acentuar a oposição que distancia os dois missivistas. Afinal, se recordarmos que a indecisão é parente próxima da inconstância e que esta, na chave da economia clássica dos humores (cf. PIGEAUD 2009), define-se como uma das figuras centrais do temperamento melancólico, torna-se perfeitamente razoável aproximar o perfil ostentado por Mário do mais enérgico caráter daquela economia, o sanguíneo. Precocemente envelhecido, frio e seco como os "filhos de Saturno", Drummond se comporta como o simétrico inverso da personalidade fervorosa, essencialmente jovem, encarnada por Mário naquele momento.

Muito bem: chegando a este ponto, creio que seja possível atenuar esse cotejo das diferentes concepções de subjetividade embutidas na correspondência trocada entre Mário e Drummond. O leitor, a propósito, não precisa se preocupar com Drummond: ele termina por se curar ou ao menos melhorar bastante dos males que, segundo Mário, costumavam afligi-lo, ainda que, para tanto, a discussão entre eles devesse se estender por muitos anos e cartas, abrangendo sucessivamente as outras dimensões daquele ideal de conexão e de compromisso que parece se confundir com a própria noção de felicidade.

É necessário, entretanto, aprofundar a investigação sobre a maneira pela qual Mário elabora a sua identidade pessoal, indagando inclusive se as questões já levantadas podem se converter em uma base segura para que se possa prosseguir com a argumentação. Acredito fundamentalmente que sim, embora também imagine que seja indispensável uma melhor qualificação dessa personalidade forte e sanguínea que parece caracterizar o nosso autor, até porque, se recorrermos a outro *corpus* documental, a correspondência trocada

com Manuel Bandeira (2000), poderemos surpreender aí, em uma carta de fevereiro de 1923, uma breve passagem que, se não contradiz inteiramente o que acabou de ser dito, no mínimo introduz uma série de nuances e fissuras nessa imagem que Mário faz de si mesmo:

Eu, diretor (ex, porque já chegou o homem que substituí) do Conservatório, crítico gritador, homem corajoso, forte... Pura máscara! Puro Carnaval! No fundo sou uma criança. Infantil. Titubeio. Duvido. Se não tivesse raiva de mim mesmo, creio que choraria (FROTA 2002, p. 85).

Mário como uma criança grande, cheio de dúvidas e titubeios, no limite do choro? Como se pode enfrentar esse suposto paradoxo? Apelando, creio eu, para duas categorias que aparecem repetidamente na própria correspondência com Drummond: as noções de amizade e felicidade, já mencionadas em outro contexto, mas que podem agora permitir uma revisão e um aprofundamento do que se discutiu até o instante.

No que diz respeito à questão da amizade, vale a pena assinalar de imediato que, com toda a autoridade e a energia que o definem, Mário dá a impressão de jamais aceitar o isolamento típico dos líderes e dos gênios. É como se a sua rica e complexa personalidade, precisamente em função da singularidade que a distinguia, se apresentasse sempre de maneira unilateral, necessitando continuamente da crítica – dura, mas construtiva – dos amigos para combater uma espécie de incompletude essencial, o que criaria condições para que ela pudesse se aprimorar e atingir um desenvolvimento que, se dependesse apenas da sua pura e simples interioridade, nunca seria alcançado.

180

Três breves citações, todas extraídas da correspondência de Mário com Drummond, talvez possam ajudar a tornar o argumento mais evidente e tangível. A primeira, retirada de uma carta de Drummond – mas de um Drummond já educado, ou melhor, “formado” por Mário –, traz um sucinto comentário às críticas que ele recebia dos “passadistas” mineiros por volta de outubro de 1925:

A grande vantagem desses ataques é obrigar a gente a ficar sempre vigilante, sempre rigoroso consigo mesmo, sem concessões ao aplauso do público barato, enfim sem o desejo de agradar, que é o desejo mais torpe do mundo. Ao passo que com o elogio é o contrário. O elogio embala, faz cócegas, satisfaz... O indivíduo acaba inteiramente sem-vergonha e desvirilizado. Pederastia intelectual, vício abominável (FROTA 2002, p. 146).

A segunda envolve um relato feito por Mário, também em 1925, de uma reunião noturna na casa de dona Olívia Guedes Penteado, onde se passa o seguinte:

Foi pensando em você, no Manuel, mais uns dois talvez, que eu pude outro dia gritar bem alto numa reunião na casa de dona Olívia que se os outros não tinham dessas amizades livres de qualquer compromisso de elogio mútuo, amizade pura e livre, eu tinha! Me acreditaram porque eu senti que os meus olhos estavam diferentes no momento. Mas eu tive orgulho da minha felicidade (FROTA 2002, p. 114).

O terceiro trecho a ser mencionado – provavelmente o mais significativo de todos –, conclui esta mesma carta e lida com a questão de modo eminentemente afirmativo:

Drummond, quando a gente se liga assim numa amizade verdadeira tão bonita, é gostoso ficar junto do amigo, largado, inteirinho nu. As almas são árvores. De vez em quando uma folha da minha vai avoando poisar [sic] nas raízes da de você. Que sirva de adubo generoso. Com as folhas da sua, lhe garanto que cresço também (FROTA 2002, p. 118).

Estamos, como se pode perceber, no mais legítimo terreno do idealismo alemão, marcado pela ideia de *Bildung*, isto é, de um projeto de formação, de aperfeiçoamento da personalidade que exige a intervenção de algo externo e objetivo que, agindo como se fosse um desafio lançado à vida interior, força a subjetividade a se transformar para enfrentá-lo, fazendo com que, por essa rota, ela termine por alcançar um estágio superior, mais cultivado de si mesma.<sup>5</sup>

Aliás, as recorrentes alusões às doenças e às dores físicas que povoam a correspondência de Mário tanto com Drummond quanto com Bandeira talvez consigam ser mais bem compreendidas se forem aproximadas desse mesmo ideal de *Bildung*. É preciso observar, antes de seguir adiante, que essas alusões são tão abundantes que o próprio Drummond – farmacêutico por formação, não nos esqueçamos – monta um apêndice à edição das cartas que recebe de Mário, no qual exhibe inúmeras passagens que confirmam essa aparente obsessão do seu amigo e interlocutor, e que se intitula “Não sou um sujeito fisicamente são” (FROTA 2002, p. 561).

Vejamos só uma delas:

Fiz uma operação que não tinha importância porém o certo é que depois de seis dias de dores cruciantes, que dores meu Deus, que só sossegavam com morfina, inda vieram uma cicatrização dolorosíssima, uma fraqueza de morte por causa de seis dias de quase jejum absoluto e este desespero louco de saber a vida existindo e sem viver, sem trabalhar, meu Deus! Sem trabalhar! Ontem de noite confesso que chorei (FROTA 2002, p. 563).

O que mais chama a atenção nessa e nas outras citações, contudo, é o fato de que, quando lidas no contexto em que foram escritas, elas ganham um sentido particular e bem mais discreto, pois referem-se a doenças que sempre parecem atacar Mário de fora para dentro, como se fossem acidentes – externos e objetivos – que seguramente o atrapalham mas que, pelo menos nesta quadra da sua vida, nunca são capazes de impedir a sua reação. Ele exhibe aqui uma postura bem diversa daquela adotada por Manuel Bandeira, que transmite a sensação de haver transformado a doença – sua tuberculose – em uma das bases da sua personalidade: “eu era muito mansamente e muito doloridamente

<sup>5</sup> A discussão sobre o conceito de *Bildung* pode ser encontrada no livro de Dumont (1991). No que se refere à possibilidade de analisar ao menos uma parte da produção intelectual de Mário à luz deste conceito, deve-se examinar o primeiro capítulo de Naves (1998).

tísico. Hoje sou ironicamente, sarcasticamente tísico” (2000, p. 97), chegando ao ponto de pautar todo o seu futuro em função dela:

Perguntas pelos meus poemas e pelos meus projetos. Não tem projetos quem vive como eu ao Deus dará do amanhã. Sabes o que me disse o médico de Clavadel quando me ascultou pela última vez em 1914? Que eu tinha lesões *teoricamente incompatíveis com a vida!* O meu organismo acabou espontaneamente vacinado contra a infecção tuberculosa, mas fiquei um inválido. Sou incapaz de um esforço seguido... Como eu teria vontade de fazer prosa, de escrever dois ou três romances! Isto então é completamente impossível (FROTA 2000, p. 94; grifo no original).

Mário, por sua vez, não parece converter os males físicos em uma condição, por mais que fale incessantemente deles. Assim, em outra carta enviada a Bandeira, no meio de uma discussão sobre algumas sugestões para que alterasse alguns dos seus poemas, dá-se o seguinte:

Vou também tirar a metáfora ‘Favorita do harém dos meus desejos’, não sei se basta cortar; não me lembro do poema que há dois meses não leio. Quanto àquela parte inicial, talvez tenhas também razão. Quase que estou certo que a razão é tua, não sei, preciso pensar. E ainda não me dei ao trabalho de pensar. Logo depois de receber tua carta, fiquei doente. Um abscesso na pálpebra do olho esquerdo. E desenvolvido para a parte interior. Meu médico, meu especialista quiseram rasgá-lo... oh! vida de Proust que tenho suportado! Infelizmente é só vida. E tu? que fazes? Manda-me alguns versos teus. Não publicas algum livro proximamente? fala-me de teus projetos. Se *Klaxon* sair mais uma vez, permitirás a colocação do poema ‘Rua do Sabão’ nela? Sim. Obrigado (FROTA 2000, p. 92).

182

Como se pode perceber, a questão da doença surge inopinadamente, sem qualquer relação mais significativa com o assunto que está sendo discutido, e, assim como vem – de fora da vida e do texto –, logo desaparece, sem deixar maiores vestígios.<sup>6</sup>

Dessa forma, embora lamente o provável aborrecimento do leitor, acredito que valha a pena enfatizar o ponto: tanto as relações de amizade quanto a experiência com a doença dão a impressão de estar associadas com aquele processo de aprimoramento da subjetividade conectado ao ideal de *Bildung*. De fato, se ser é sempre ser em relação, ser em relação a si mesmo parece passar pela inevitável e exigente mediação das críticas – inerentes à “verdadeira” amizade – e das dores que acompanham os males físicos. Ambas trazem embaraços e dificuldades objetivas que, por isso mesmo, são capazes de provocar uma reação afirmativa em Mário, dando-lhe condições de tentar enfrentar aquelas ameaças de imaturidade e de fragilidade, mesmo

<sup>6</sup> É importante observar que existe também outra menção a doença na correspondência de Mário com Drummond, desta feita de maneira bem mais focada e precisa, menção que permite inclusive aproximá-lo daquele temperamento melancólico já vinculado a Drummond. Trata-se de uma neurastenia que o acometeu em 1913, por ocasião da morte – acidental – do irmão mais novo e num contexto de enorme desgaste físico e mental, como nos mostra a análise recente de Wegner (2012). No entanto, de modo compatível com o que está sendo sugerido neste texto, tal neurastenia é sempre recordada como um problema, não exatamente superado, mas inteiramente controlado, e controlado justamente pelo fortalecimento da sua vontade e da sua devoção ao trabalho.

sem qualquer perspectiva de superá-las totalmente, e conduzi-lo ao que poderíamos chamar de felicidade possível.

Chegamos, então, a outra categoria que havia sido mobilizada, juntamente com as relações de amizade, para tentar explicar a forma pela qual se dava a convivência de uma identidade tão forte como a de Mário com aquela sensação de desamparo e abandono típicas da infância e dos enfermos. Ora, uma simples consulta aos últimos parágrafos, nos quais a concepção de amizade praticada pelo nosso autor confina com os malefícios da doença, pode eventualmente nos auxiliar a perceber que lidamos aqui com uma acepção particular do conceito de felicidade, na qual ele jamais se separa do sentimento de dor:

A própria dor é uma felicidade. Pra felicidade inconsciente por assim dizer física do homem comum qualquer temor qualquer dor é empecilho. Pra mim não porque pela minha sensibilidade exagerada, pela qual eu *conheço* por demais, a dor principia, a dor se verifica, a dor *me faz sofrer*, a dor acaba a dor permanece na sua ação benéfica histórica moral, a dor é um dado do conhecimento, a dor é uma compreensão normalizante da vida, a própria dor é uma felicidade (FROTA 2002, p. 129; grifo do original).

Nesse sentido, longe de se estabelecer em um terreno utópico, no futuro ou no além, em um lugar ao abrigo do infortúnio e da tragédia, a definição de felicidade empregada por Mário parece receber um significado provisório e extremamente arriscado (cf. MARQUARD 2006). Entretanto, é exatamente por causa dessa opção por um ambiente marcado pela precariedade e por uma espécie de incompletude “essencial” que tanto a amizade quanto a dor e a felicidade, tal como definidas na correspondência em pauta, mostram-se capazes de gerar uma energia que tenha forças para sustentar e desenvolver aquele sujeito intenso e sanguíneo examinado ao longo destas páginas. Não se trata de desconhecer nem muito menos de erradicar as fendas e as fissuras que o ameaçam, mas de converter o perigo em oportunidade, transformando as dificuldades em alento para que ele tenha chance de procurar se aperfeiçoar e tornar-se ainda mais forte. O que não mata, engorda!

Por fim, cabe observar que, se o que foi dito até agora for minimamente verdadeiro, ainda resta a necessidade de explicar melhor a escolha da correspondência como uma forma privilegiada para se entrar em contato com o mundo. O próprio fato de Mário reconhecer no final da sua primeira carta a Drummond que sofria de “gigantismo epistolar” – e ele se referia apenas à extensão das suas missivas, não à absurda quantidade que estava disposto a escrever – este próprio fato, repito, se por um lado torna possível certa naturalização da preferência concedida à correspondência, por outro, também revela uma espécie de estranheza, um resto de constrangimento por se valer de forma tão excessiva desse recurso.

Na verdade, Mário utiliza-se largamente de todos os meios à sua disposição, como crônicas jornalísticas, palestras e entrevistas, para disseminar os seus argumentos acerca da arte moderna e da alma nacional. Entretanto, todos sabemos sobejamente, dedica à troca de cartas um cuidado especial, constituindo um acervo que, ainda hoje, está longe de ser completamente aquilatado.



Por qual razão? Deve-se repisar, antes de mais nada, que as cartas que ele escreve, bem distintas de qualquer modelo retórico, são textos impregnados de subjetividade: íntimas e singulares, cada uma delas dá a impressão de conter um pequeno pedaço do espírito de quem as redigiu, implicando não uma representação sistemática e planejada da sua personalidade, mas a presença original, autêntica e portanto aurática – no sentido conferido por W. Benjamin (1985) a este conceito – do próprio Mário.<sup>7</sup>

Interpretada desta maneira, a gigantesca correspondência de Mário parece se constituir em um mecanismo capaz de conferir eficácia àquele sacrifício da obra poética acima mencionado. Afinal, por maior que seja o volume das cartas e o número de seus interlocutores, cada uma delas, definida como um fragmento real, vivo e intenso, da subjetividade do seu autor, exige ser levada a sério e no mínimo respondida, sob pena de que aquela voz distante, frágil e precária – ainda que autêntica –, enviada como uma dádiva, possa vir a desaparecer. Contudo, um movimento como este, que associa a dádiva à troca e a uma promessa de aliança e de felicidade, está longe de ser automático: cartas se extraviam pelas mais variadas razões, podem com frequência ser mal interpretadas, refutadas ou, pior ainda, simplesmente desconsideradas, deixadas de lado – até fechadas –, em uma nítida demonstração de desprezo que pode muito facilmente degenerar em inimizade e conflito.

Assim, no espírito mesmo do trabalho clássico de Marcel Mauss (2003) sobre a noção de dádiva, podemos surpreender uma espécie de ambiguidade fundamental que parece assolar a troca de correspondência no Ocidente moderno. Por um lado, precisamente em função daquela capacidade de manter viva e próxima a personalidade e, sobretudo, a presença de alguém que pode estar bem distante, as cartas definem-se como um meio bastante adequado para tecer e ampliar vínculos de amizade; por outro, elas transmitem a sensação de confinar em um universo caracterizado pela incerteza, pelo risco e pela imprecisão, transitando com alguma facilidade entre o afeto e o insulto, a convergência absoluta e a mais completa – e por vezes inesperada – dissidência.

Autenticidade, amizade, crítica, dor e felicidade: a percepção que se tem é a de que existe uma espécie de afinidade eletiva entre a troca de correspondência e algumas das formas pelas quais Mário encaminha e cultiva a própria personalidade, o que talvez possa apontar para a construção de uma hipótese, mais consistente, que tenha condições de contribuir para que se amplie a interpretação da sua fascinante e complexa paixão epistolar.

### Referências bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: \_\_\_\_\_ . **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CAMPOS, Regina Salgado. A latinidade na América do Sul: Anatole France e Paul Adam. In. PERRONE-MOISÉS, Leyla (org.). **Do positivismo à**

<sup>7</sup> A noção de presença aqui referida remete ao texto de Gumbrecht (2010).

- desconstrução**: ideias francesas na América. São Paulo: Edusp, 2004.
- FROTA, Lélia Coelho (org.). **Carlos e Mário**: Correspondência entre Carlos Drummond de Andrade – inédita – e Mário de Andrade: 1924-1945. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002.
- CHARTIER, Roger (org.). **La correspondance**: les usages de la lettre au XIX<sup>e</sup> siècle. Paris: Fayard, 1991.
- MORAES, Marcos Antonio de (org.). **Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira**. São Paulo: Edusp/Instituto de Estudos Brasileiros, 2000.
- DUMONT, Louis. **L'ideologie allemande**. Paris, Gallimard, 1991.
- GONÇALVES, José Reginaldo. **A retórica da perda**: os discursos do patrimônio cultural no Brasil. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/IPHAN, 1996.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença**. Rio de Janeiro: Contraponto/ Editora PUC-Rio, 2010.
- KARSENTI, Bruno. **Marcel Mauss. Le fait social total**. Paris: PUF, 1994.
- MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva. In: \_\_\_\_\_. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- \_\_\_\_\_; HUBERT, Henry. **Sobre o sacrifício**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- MARQUARD, Odo. **Felicidad en la infelicidad**. Buenos Aires: Katz, 2006.
- MICELI, Sergio. **Poder, sexo e letras na República Velha**. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- \_\_\_\_\_. Mário de Andrade: A invenção do moderno intelectual brasileiro. In: BOTELHO, André; SCHWARCZ, Lilia (orgs.). **Um enigma chamado Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- MORAES, Marcos Antonio. **Orgulho de jamais aconselhar**: a epistolografia de Mário de Andrade. São Paulo, Edusp/Fapesp, 2007.
- NAVES, Santuza Cambraia. **O violão azul**: modernismo e música popular. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1998.
- PIGEAUD, Jackie. **Metáfora e melancolia**: ensaios médico-filosóficos. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio/Contraponto, 2009.
- TRILLING, Lionel. **Sincerity and Authenticity**. Cambridge: Harvard University Press, 1971.
- WEGNER, Robert. A doença nervosa de Mário de Andrade. In: XXXVI ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, 2012, Águas de Lindoia, **Anais....** 2012.

# El figuralismo como un modelo estético de interpretación histórica: análisis de la figura de “hijo de desaparecido”

Figuralism as an Aesthetic Model of Historical Interpretation: an Analysis of the “Child of Desaparecido” Figure

---

**Omar Murad**

muradoma@gmail.com

Professor

Universidad Nacional de Mar del Plata

Chaco 1235, Mar del Plata

B7600BKY - Buenos Aires

Argentina

---

## Resumen

En este trabajo utilizaremos la noción de “figuración” para dar cuenta de la intervención específica de los hijos de desaparecidos de la última dictadura argentina en el ámbito del discurso de la memoria. Sugerimos que esta comprensión estética del acontecer histórico permite aproximarnos fructíferamente al análisis de las representaciones del pasado reciente elaboradas por los hijos de desaparecidos de la referida dictadura. En efecto, dada la figura del desaparecido, el hijo de desaparecido puede ser considerado como el cumplimiento de esta figura. Finalmente analizamos dos documentales que nos permiten contrastar ésta sugerencia.

186

## Palabras clave

Filosofía da historia; Memoria; Virada subjetiva.

## Abstract

In this work I resort to the notion of “Figuralism” to account for the specific intervention of the children of the *desaparecidos* of the past Argentine dictatorship, in the field of memory discourse. I suggest that this aesthetical understanding of historical events allow us to productively analyze the representations of the children of the *desaparecidos* of Argentina’s recent past. Indeed, when one considers the figure of the *desaparecidos*, the children of the *desaparecidos* can be seen as the fulfillment of this figure. Finally, I analyze two documentary films that allow us to corroborate this suggestion.

## Keywords

Philosophy of history; Cultural memory; Subjective turn.

---

Recibido en: 20/8/2014

Aprobado en: 9/12/2014

---

\* Este artículo ha contado con el apoyo financiero del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET).

En este trabajo, utilizaremos la noción de "figuración" para dar cuenta de la intervención específica de los hijos de desaparecidos de la última dictadura argentina en el ámbito del discurso de la memoria. La figuración nos provee de un modelo estético de interpretación histórica que puede ser fructíferamente utilizado en el análisis de las representaciones del pasado reciente argentino elaborado por la generación de hijos de desaparecidos. Nuestra sugerencia es que, más allá del lazo biológico, siguiendo este modelo estético podemos ver la figura del "hijo de desaparecido" como el cumplimiento de la figura de "desaparecido".

Para realizar esta tarea dividiremos este trabajo en tres apartados. Comenzaremos esbozando la noción de figuralismo elaborada por Hayden White para acentuar su capacidad de relacionar retrospectivamente acontecimientos por medios estéticos. En el segundo apartado, reconstruiremos dos modalidades del discurso de la memoria del pasado reciente argentino con el fin de contextualizar la emergencia de la figura de "desaparecido" y la de "hijo de desaparecido". Finalmente, en el último apartado, analizaremos dos documentales pertenecientes a hijos de desaparecidos con el fin de contrastar nuestra sugerencia.

## Figuralismo

En *Figural Realism* Hayden White vuelve sobre una cuestión presente en su obra al menos desde principios de los años 1970: el figuralismo. El uso de esta noción en la obra de White se remonta a 1972, cuando publica *¿Qué es un sistema histórico?*, o, aún antes, a 1967, cuando ese texto es presentado en Denver en forma de conferencia. Indistintamente, White atribuye a Auerbach o a Nietzsche la idea de que el cambio histórico consiste en la substitución del pasado genético del cual realmente descendemos por el pasado histórico del cual queríamos descender (WHITE 2011, p. 14; WHITE 2010a, p. 33-52). Así, en "La historia Literaria de Auerbach. Causalidad figural e historicismo modernista", incluso nos habla de un "modelo estético" que informa el opus magnum de Auerbach: *Mimesis*. Según nuestro punto de vista, es importante destacar – con White – que en los sistemas históricos se reemplaza la herencia biológica de los agentes involucrados por antepasados ideales. De allí que posee una "plasticidad" que excede las posibilidades de los "sistemas biológicos" (WHITE 2011, p. 260). En los sistemas históricos, los agentes tienen la capacidad de actuar "como si pudieran elegir sus antepasados" a partir de una sustitución retroactiva de antepasados en la cual los agentes actúan *como si* descendieran de modelos históricos o míticos en lugar de hacerlo de su propia herencia genética (WHITE 2011, p. 260). Esto implica, entre otras cosas, que los agentes son capaces de *elegir* sus antepasados ideales según los recursos simbólicos disponibles en su dotación cultural. Y lo hacen en función de los conflictos que son propios de cada sociedad. En palabras de White:

Esta sustitución retroactiva de antepasados, que representa un ingrediente esencial para la constitución de los sistemas históricos, está marcada por el hecho de que cada sociedad reconoce la clase de conflictos que les ocasiona a los individuos y trata de brindarles medios para sublimarlos (WHITE 2011, p. 260).

Un ejemplo dado por el mismo White – que sigue de cerca al ensayo “Figura” de Auerbach (1998), una de la “fuentes” de las que él mismo se sirve para desarrollar su noción de figuralismo – es el abandono de la civilización romana y la constitución de la civilización medieval-cristiana. No hay nada en la herencia genética de los antiguos romanos que hiciera que su sociedad desapareciera. De hecho, en Europa occidental desapareció antes que en oriente, en Bizancio. La respuesta a la pregunta cuándo dejó de existir el sistema sociocultural romano es: cuando los habitantes de Europa occidental reconocieron en la herencia judeocristiana su propio pasado. Dice White:

Lo que sucedió entre los siglos III y VIII fue que los hombres *dejaron de considerarse como descendientes de sus antepasados romanos y empezaron a considerarse descendientes de sus predecesores judeocristianos* (WHITE 2011, p. 259, destacado del original).

De modo que la “plasticidad” mentada responde a un modelo estético que permite vincular imaginativamente un acontecimiento pasado con un estado de cosas presente. Este modelo es “estético” no porque esté ligado de alguna manera a consideraciones sobre el arte o la belleza, sino porque utiliza la imaginación y su capacidad de realizar síntesis entre cosas disímiles estableciendo relaciones allí donde aparentemente no hay ninguna.

188

En consideraciones posteriores sobre el figuralismo, White señala otra característica del mismo, esta vez poniéndolo en relación con la “genealogía” nietzscheana y foucaultiana. Nos dice que el figuralismo opera al igual que aquella que, anclada en el presente, establece retroactivamente relaciones causales con un estado de cosas pasado. White llama “causalidad figural” a la capacidad de las figuras de contener la expectativa de su cumplimiento futuro – es decir, de prefigurarlos –, la cual sólo puede ser dilucidada a partir de su realización en el presente. La relación causal entre la figura y su realización sólo puede ser conocida retrospectivamente, del mismo modo que la promesa sólo puede ser inferida de su cumplimiento, pero el cumplimiento no puede ser inferido de la promesa (WHITE 2010a, p. 36). El cumplimiento funciona aquí como una siempre renovada promesa de realización y provee de un “equivalente moderno de *telos* clásico” y un “equivalente secular de *apocalipsis* cristiano”, dota “a la historia de un significado de *progressus* hacia una meta nunca plenamente realizable” (WHITE 2010a, p. 35, destacado del original). Difiere, pues, tanto de las antiguas nociones teleológicas como del mecanicismo científico moderno, aún cuando ésta sea una diferencia sutil. Señala White:

La misma [causalidad figural] informa el proceso por medio del cual la humanidad se auto realiza por medio de su capacidad singular de cumplimentar las múltiples figuras en y por medio de las cuales la realidad es, a un mismo tiempo, representada como un objeto para la contemplación y como un premio, un *pretium*, un objeto de deseo digno de los esfuerzos humanos por comprenderlo y controlarlo (WHITE 2010a, p. 35, destacado del original).

Al igual que la promesa, la casualidad figural posee cierta performatividad en la medida en que la realización de la figura de un estado de cosas presente introduce un significado y un sentido en el mundo y la historia. Este significado no está ligado necesariamente a una *base fáctica* o a una *relación necesaria* entre los elementos relacionados, sino que es un producto de la libre elección de los agentes involucrados, quienes al volver *significativo* un estado de cosas presente utilizan al pasado para señalar el *sentido* del futuro. En ese mismo proceso, se dan a sí mismos una identidad que no está ligada necesariamente a su procedencia genética, sea cual sea esta. Al mismo tiempo, cada figura consumada contiene la promesa de una futura realización (prefiguración), de modo que la figura es renovada por los intérpretes en cada nuevo contexto.<sup>1</sup>

Ahora bien, ¿cómo podemos servirnos del modelo estético que ofrece el figuralismo para analizar el caso de los discursos de hijos de desaparecidos? Dado que, en principio, el vínculo que existe entre los desaparecidos y sus hijos es genético, parece natural relacionar a los últimos con sus predecesores como sus descendientes. Pero si tenemos en cuenta lo dicho más arriba sobre el figuralismo, bajo esta luz la relación entre padres e hijos aparecería como una de naturaleza ético-política – en tanto supone una elección – y no meramente biológica. En este sentido, el estudio de la figura de “hijo de desaparecido” bajo el supuesto de que se trata del cumplimiento de la figura de “desaparecido” implica analizar los elementos estéticos que la constituyen como tal. Reducir estos elementos a mera retórica u ornamentación o pensarlos sólo como ficciones equivale a obliterar el hecho de que pretenden referirse al mundo histórico e intervenir en él. Justamente el análisis de su construcción debería indicarnos la perspectiva desde la cual se interviene en un ámbito de discusión, así como los elementos discutidos dentro de dicho ámbito. Por ello, en lo que sigue, intentaremos dar cuenta del contexto de emergencia de la figura de “desaparecido” dentro de los discursos de la memoria de la última dictadura argentina para contextualizar, así, el surgimiento de la figura de “hijo de desaparecido”.

189

## **Dos modalidades de discurso de la memoria del pasado reciente en la Argentina**

Hay cierto consenso en distinguir esquemáticamente dos modalidades que asume el discurso sobre el pasado: el de la historia que “es una puesta en relato, una escritura del pasado según las modalidades y reglas de un oficio – de un arte o entre muchas comillas, de una ciencia – que intenta responder a las cuestiones que la memoria suscita” (TRAVERSO 2011, p. 21). Puesto de este modo, la historia sería la representación *objetiva* del pasado, busca conocerlo y

<sup>1</sup> Verónica Tozzi (2008) retoma la noción de figuralismo de Hayden White para destacar su productividad heurística, considerando cada escritura *sobre* el pasado como una promesa de nuevas reescrituras *del* pasado. En esta lectura es fundamental la consideración del “contexto” como el elemento que introduce la diferencia y “lleva [a los intérpretes] a sugerir una nueva apropiación del pasado que se ofrece a su vez a las generaciones por venir para que se apropien a su vez de ella, pero que de manera obligada será reapropiada y así sucesivamente” (TOZZI 2008, p. 134).

por ello está gobernada por imperativos epistemológicos. La otra modalidad del discurso sobre el pasado es la memoria, que se extrae de la experiencia vivida y, por ello, es eminentemente *subjetiva*. Señala Enzo Traverso que la memoria

Está anclada en los hechos a los que hemos asistido, hechos de los que fuimos testigos, incluso actores, y a las impresiones que grabaron en nuestro espíritu. Es cualitativa, singular, se preocupa poco por las comparaciones, por la contextualización, por las generalizaciones. No necesita pruebas para aquel que es portador de ella. El relato del pasado que un testigo nos brinda – siempre y cuando este último no sea un mentiroso consciente – siempre será su verdad, o sea, la imagen del pasado depositada en él. Debido a su carácter subjetivo, la memoria jamás está fijada; se parece más bien a una obra abierta, en transformación permanente (TRAVERSO 2011, p. 22).

Debido a que el discurso de la memoria tiene una mayor libertad expresiva y está relativamente dispensado de ceñirse a hechos debidamente comprobados – puesto que no se halla regulado por la práctica historiografía –, afirmamos que él está gobernado por imperativos estéticos y ético-políticos antes que epistemológicos. En cualquier caso, para historiadores como Enzo Traverso o Dominick LaCapra, las diferencias irreconciliables que pudieran surgir entre la historia y la memoria se pueden salvar a partir del reconocimiento de sus respectivas maneras de apropiarse del pasado, las cuales resultan *complementarias* y no meramente excluyentes (TRAVERSO 2011; LACAPRA 2005).

190

La memoria, además, está atravesada por las exigencias de justicia y reparación y pone en crisis la tensión entre continuidad y discontinuidad histórica, es decir, el tipo de vínculo entre presente y pasado (MACÓN 2006, p. 13). En este sentido, como ha apuntado el historiador belga Berber Bevernage, la cronosofía occidental – con el acento puesto en la idea de un tiempo singular como un continuo infinito de instantes efímeros – conduce a una metafísica de lo presente y de lo ausente que opone y excluye presente y pasado (BEVERNAGE 2010, p. 183). La salida a este atolladero podría radicar en la admisión de una pluralidad de presentes y pasados fragmentarios y anacrónicos que se resisten a ser unificados. En cualquier caso, se trata de la emergencia de una nueva “consciencia histórica” que “exige diálogos permanentes y provisorios al interior de una comunidad” (MACÓN 2006, p. 22).

En la Argentina este proceso de “diálogo” se inició con el regreso de la democracia en diciembre del año 1983. En 1985 comenzó el juicio a la dictadura de las juntas militares autodenominada “Proceso de Reorganización Militar” (1976-1983). El informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) conocido como *Nunca más* demostró el plan sistemático de tortura y desaparición forzada de personas. Como resultado del juicio se condenó en un fallo ejemplificador a Jorge Rafael Videla y Eduardo Massera a reclusión perpetua, y a otros civiles y militares a diversas penas por su participación criminal en la dictadura. En 1989, el recién electo presidente Carlos Saúl Menem indultó por decreto a civiles y militares a sus condenas por los delitos cometidos durante aquella dictadura. A partir de allí se inaugura un periodo de impunidad que dura

hasta el año 2003, cuando se abren nuevamente las causas imprescriptibles contra delitos de lesa humanidad.

Más allá de los reclamos de justicia materializados en los diversos procesos legales, en Argentina existe un numeroso y variado archivo cinematográfico y documental sobre la última dictadura que da cuenta de otro ámbito de discusión. En efecto, incluso antes de que ésta finalice en el año 1983, varios proyectos audiovisuales se ocuparon del proceso que por aquél entonces finalizaba; por ejemplo, en clave de ficción *La historia oficial* (L. PUENZO 1984) o documentales como *La república perdida* (M. PÉREZ 1983). La perspectiva asumida por esas representaciones es fundamentalmente generalizadora y se concentra en mostrar la realidad del terror y el genocidio llevado a cabo por la dictadura.

Hemos de esperar a la década del 1990 para hallar un cambio de perspectiva en la problematización del pasado reciente, promovida en buena medida por el pasaje de la reivindicación de la memoria del ámbito jurídico a los medios de comunicación y la aparición de nuevos actores sociales dentro del debate sobre la construcción de la memoria social, tales como los hijos de desaparecidos (APREA 2010, p. 280). El documental que instaura una nueva visibilidad en torno a los acontecimientos límite ocurridos durante la última dictadura es *Cazadores de utopías* (BLAUSTEIN 1996) que junto con los tres tomos de *La voluntad* (ANGUITA; CAPARRÓS 1997) dan comienzo a un nuevo tratamiento de la memoria (SONDERÉGUER 2001; OBERTI; PITTALUNGA 2005).<sup>2</sup> El filme de Blaustein, por ejemplo, exhibe por primera vez el testimonio de numerosos mandos intermedios de Montoneros y otros testigos relacionados con militantes de base. En este contexto, la recuperación de la memoria fuera del esquema explicativo oficial propuesto por la teoría de los “dos demonios” suponía dejar hablar a los ex militantes víctimas del terrorismo de Estado.<sup>3</sup>

191

La nueva visibilidad que se les otorga a los ex militantes promueve una perspectiva que había sido relegada del discurso de la memoria sobre la última dictadura argentina y que hasta entonces no formaba parte de la discusión. Se hace público el carácter militante de las víctimas del terrorismo de Estado y se lo pone en relación con las consecuencias políticas de la desaparición forzada de personas. En este sentido, en los testimonios de los militantes revolucionarios de los años 1970, se filtra la subjetividad de un colectivo, una voz específica dentro de la memoria social de la dictadura, y, al mismo tiempo, se presentan “hechos” a través de testimonios. Lejos de la cautela epistemológica de la historiografía, la apuesta de multiplicar los testimonios tanto sobre los mismos acontecimientos como sobre experiencias similares es un intento de asegurar la verosimilitud que sustenta la argumentación del relato.

Desde mediados de la década del 1990 se presenta una nueva intervención en el espacio público: la organización H.I.J.O.S (Hijos por la Identidad y la Justicia

<sup>2</sup> Para María SONDERÉGUER (2001) *Cazadores de utopías* representa un hito dentro de la tradición del discurso de la memoria, en tanto hace visible la voz de los militantes de la década del 1970 en la Argentina. Un análisis de la polémica que tuvo lugar en 1997 en el diario *Página 12* a propósito de este documental es: SONDERÉGUER; ROCO-CUZZI (1996).

<sup>3</sup> Para un análisis crítico de la teoría de los dos demonios presente en el prólogo escrito por Ernesto Sábato al *Nunca más*, ver DRUCAROFF (2002).



contra el Olvido y el Silencio) marca un punto de inflexión en la producción del discurso de la memoria a partir de la asunción de una perspectiva generacional.<sup>4</sup> Aunque no todos los autores que pertenecen a esta generación tengan una filiación militante con dicha organización, comparten el “giro subjetivo” que ya estaba presente en la recuperación del pasado a partir del testimonio como fuente privilegiada, pero llevándolo hasta sus últimas consecuencias.<sup>5</sup>

El subjetivismo se acentúa en un particular uso del lenguaje que tiende un lazo entre la memoria personal y la memoria generacional.<sup>6</sup> La producción discursiva a partir de diversos dispositivos como novelas, diarios, blogs, instalaciones, intervenciones urbanas, muestras fotográficas, filmes y documentales, privilegia, además, la imagen (AMADO 2009, p. 157).<sup>7</sup> Los distintos dispositivos creados en torno al uso de imágenes – por ejemplo los usos de la fotografía a partir de los cuales convocan al padre o madre ausente – refuerzan el lazo genealógico trunco y les posibilitan un medio privilegiado de expresión.

El testimonio audiovisual también concentra buena parte de su poder persuasivo en la imagen. Establece una relación entre ésta y el mundo real que atestigua la presencia del realizador en el lugar de los hechos y promueve de esta manera la verosimilitud de lo representado. Sin embargo, en los documentales, la cualidad indicativa de la imagen, más que garantizar la autenticidad histórica, es una prueba del registro del mundo y un testimonio de la realidad del mismo proceso de registro. En este sentido, la imagen (sea una reconstrucción de acontecimientos pasados o un testimonio) se presenta a sí misma como representación no en el sentido de *mimesis* (como es el caso del realismo historiográfico) sino como un registro parcial y fragmentario de un aspecto del mundo.

En el caso de los hijos, sus propios testimonios, vicarios de la experiencia de sus padres, dan cuenta ya no de la desaparición o la tortura, sino de la extrema dureza de las condiciones de persecución, exilio, clandestinidad, etc., vividas durante su niñez. Al mismo tiempo, a menudo cuestionan los compromisos ideológicos de sus padres desde una posición afectiva antes que ideológica. Hay una presunción de que el testimonio o la voz de los hijos, en tanto proceden biológicamente de padres desaparecidos, posee un estatus epistemológico privilegiado. Puesto que este problema excede el marco del presente trabajo, no nos extenderemos aquí sobre el mismo.<sup>8</sup> Sin embargo, es preciso decir que

<sup>4</sup> HIJOS (“Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio”) hace sus primeras apariciones públicas a partir de los llamados “escraches” a los represores que se remontan al año 1996, aún cuando comienza a gestarse en 1994 en el marco de un homenaje a los desaparecidos de la Facultad de Arquitectura de La Plata.

<sup>5</sup> Es preciso aclarar que si hablamos de “generación” lo hacemos sólo en la medida en que es posible identificar ciertas características formales que prefiguran una modalidad discursiva y configuran una voz colectiva más o menos reconocible. De modo que no tomamos el término en un sentido biológico, sino más bien cultural o antropológico: “generación” es aquí el “conjunto de personas que por haber nacido en fechas próximas y recibido educación e influjos culturales y sociales semejantes, se comportan de manera afín o comparable en algunos sentidos” (RAE).

<sup>6</sup> Para el giro subjetivo y su relación con el discurso de la memoria en la Argentina ver: ARFUCH (2010) y SARLO (2005).

<sup>7</sup> Aún en las novelas se intercalan fotos, a menudo intervenidas, en las que aparecen escenas familiares o cotidianas de las personas desaparecidas o de los hijos de aquellos cuando aún eran niños (por ejemplo en el *Diario de una princesa montonera*, de María Eva Pérez, 2012).

<sup>8</sup> La cuestión del estatus epistemológico del testimonio constituye un problema de difícil resolución para la

si bien en todos estos documentales el testimonio es la fuente privilegiada para reconstruir los acontecimientos en cuestión, estos principalmente sirven para configurar una argumentación. Nos concentraremos, pues, en el uso de los testimonios dentro de la diégesis documental y no en la relación de su contenido con los acontecimientos testimoniados; o, en otras palabras, el objeto de nuestro análisis es la representación documental y la argumentación que esta supone, de la cual el testimonio es uno de sus elementos más destacados.<sup>9</sup>

De diversas maneras, el discurso de los hijos de desaparecidos pone en entredicho a la modalidad de discurso que los precede, tanto al denominado "discurso oficial" como al discurso elaborado por la militancia revolucionaria sobre la memoria traumática generada por la última dictadura argentina. Asumimos que toda narrativa o argumentación sobre el mundo histórico nos introduce en el ámbito de la ley, o en otras palabras, del *statu quo*. En la medida en que el autor o realizador es "consciente de sí mismo desde un punto de vista histórico", también lo es del "sistema social y de la ley que lo sustenta" (NICHOLS 1997, p. 247). En consecuencia, su interpretación de los acontecimientos representados estará guiada por una moralización sobre el orden social que rige en su contexto histórico y será elaborada para sostenerlo o impugnarlo. De modo que en las diversas modalidades del discurso de la memoria, aún cuando respondan a un mismo objeto discursivo, sus estilos, conceptos y temas serán distintos, en virtud de una toma de posición dentro del campo de prácticas de la memoria (jurídicas, conmemorativas, reivindicativas, identitarias, etc.) (FOUCAULT 1979, p. 33-104). En el caso de los hijos de desaparecidos, esta tensión entre las diversas modalidades del discurso de la memoria se presenta de un modo específico. Los hijos rechazan de plano el discurso oficial centrado primero en la teoría de los "dos demonios" y luego en los indultos para habilitar una reconstrucción del pasado reciente desde el punto de vista de la militancia y las consecuencias políticas de la dictadura. Pero a diferencia de quienes vivieron la dictadura como adultos, esta generación discute también con la que los precede a partir de la memoria intergeneracional (AMADO 2003, p. 58).

193

---

historiografía y las ciencias sociales. En el caso que nos ocupa, VEZZETTI (2002) y SARLO (2005) presentan una crítica epistemológica del testimonio que rescata su importancia política y ética, pero pone en duda su valor como una fuente para la historia y las ciencias sociales, al mismo tiempo que destacan su función indispensable en el ámbito jurídico. Pilar CALVEIRO (2008) rescata otra dimensión ínsita en el testimonio de experiencias límites, su capacidad de transmitir experiencias vitales únicas. En cualquier caso, la presunción de base es que la experiencia como fuente de conocimiento es la que otorga un privilegio epistémico al relato del testigo. Esteban Lythgoe traza el derrotero del testimonio en la epistemología occidental y su rol fundamental en el actual discurso de la memoria (LYTHGOE 2009). Una lectura sobre el testimonio que rechaza el privilegio epistémico del testigo y hace del testimonio un elemento constitutivo del pasado la hallamos en "The Epistemic and Moral Role of Testimony" (TOZZI 2012).

<sup>9</sup> Hayden White ha realizado varios trabajos sobre el testimonio bajo la denominación de "*Witness Literature*", por ejemplo: "Realismo figural en la literatura testimonial" (WHITE 2010b) o "Discurso histórico y escritura literaria" (WHITE 2010c). En ellos, concentra su atención en los elementos figurativos o literarios presentes en los testimonios que arrojan un tipo de información diferente a la fáctica, es decir, informan sobre lo que sintió o experimentó el sobreviviente de situaciones límites. Pese a que sus análisis resultan sumamente valiosos para nuestra lectura, a diferencia del presente trabajo, que se concentra en la emergencia de la figura de hijo de desaparecido al nivel del discurso, en la que ésta se construye al interior de la diégesis documental, los análisis de White sobre la *Witness Literature* son pertinentes al nivel del enunciado, pero sin referencia a la verdad o falsedad de los mismos.

## La figura de hijo de desaparecido

En esta sección, discutiremos cómo se constituye la figura de "hijo de desaparecido". Esta figura responde a una apuesta estética en la medida en que, por una parte, en los trabajos de la generación de los hijos hallamos el uso de un particular estilo que expresa una voz autoral o perspectiva para representar aspectos del pasado reciente, y, por la otra, se emplean codificaciones que forman parte de una apuesta colectiva. Pero ésta representación también está guiada por una apuesta ético-política, en la medida en que cada una de las figuras de hijo de desaparecido adopta una particular posición respecto de la modalidad de discurso de la memoria que la precede y respecto de su propia generación. Así, el análisis de la constitución de la figura de hijo de desaparecido a partir del modelo estético que nos provee el figuralismo resulta provechoso para dar cuenta de la primacía de las dimensiones estética y ético-política sobre la epistemológica, en tanto que en estas representaciones del pasado reciente la figura de desaparecido se *resignifica* y se le otorga un nuevo *sentido* en función de aquella.

Huelga decir que la experiencia traumática que da origen a sus diversas figuraciones es la desaparición de sus padres en el marco de la última dictadura argentina. Estas comparten ciertas características que permiten generalizar una serie de motivos en común, entre los que se destacan la experiencia de la orfandad y la búsqueda identitaria. La emergencia de estos motivos no se debe tanto a que todos ellos forman parte de una misma generación, como a que comparten ciertos códigos de representación que suponen una confrontación con la codificación dominante en la modalidad del discurso de la memoria que inmediatamente los precede. Los realizadores se proponen a indagar sobre su propia identidad combinando distintas técnicas documentales afines con la reconstrucción histórica, especialmente la historia oral, pero desde un punto de vista subjetivo y subjetivizante. El realizador es, por así decir, sujeto y objeto de la indagación.

194

Consideraremos ahora el documental *Papá Iván* (2000) realizado por María Inés Roqué, hija de Julio Roqué dirigente de las FAR y Montoneros quien murió en un enfrentamiento con el ejército en 1977. Aquí la realizadora/hija intenta reconstruir los últimos años de la vida de su padre, especialmente los momentos previos a su muerte, dirigida por una pregunta que podríamos reconstruir así: ¿Quién fue realmente mi padre? Dice la realizadora en *voice over*: "cuando empecé a hacer esta película, sabía algunas cosas" [...] "lo que había oído que no era una descripción clara de los hechos, se convertía siempre en una imagen de una persona muy heroica" (*Papá Iván* 2000).

El pretérito utilizado en los verbos "empezar" y "saber" nos informa en el mismo inicio del documental que lo que se va a presentar a continuación es el resultado de algo que comenzó hace tiempo, de una investigación que ha modificado lo que el sujeto conocía antes, lo que "sabía". Eso que sabía se distingue, además, de los "hechos" (sean cuales sean estos), de aquello que informaba una figura paterna heroificada. Este "héroe" es el que es puesto en entredicho en el documental. Así es que, también al inicio del documental y asumiendo su rol de testigo, declara: "Yo una vez dije que prefería tener un

padre vivo que un héroe muerto. Porque me pasé la vida en México, y las veces que fui a la Argentina, conociendo gente que me miraba [como] a la hija de un héroe" (*Papá Iván* 2000).

Desde el punto de vista de la argumentación, el documental comienza por el final, es decir por la conclusión. Solapa de esa manera el final de una narrativa de búsqueda y comprensión y la conclusión de una serie de argumentos que llevan a la autora a sentar las bases de una incertidumbre que es, a la vez, comienzo de la trama y resultado final de la investigación. Esta doble dimensión presente en el inicio del documental es importante, puesto que establece de una vez el tono de ambigüedad moral y epistemológica dominante en todo el filme. Para ello, comienza por poner en duda la figura heroica de su padre, eje a partir del cual pivotan todos los demás argumentos.

A partir de aquí se suceden testimonios que pueblan al documental con diferentes voces y puntos de vista y construyen, de ese modo, la argumentación que sostiene en su representación del mundo. Los testimonios oscilan entre delinear un padre heroico y un padre que abandonó a su familia para realizar su misión revolucionaria. María Inés se asegura primero de cimentar las bases que construirán al héroe y luego las desmonta poco a poco. Si bien el héroe nunca desaparece, queda mellado en su impoluta integridad. De este modo, pone en discusión el discurso heroificante heredado, exhibido a través de más de una docena de testimonios que incluyen además de los compañeros de militancia de su padre, a amigos de la familia, a ex alumnas de Julio Roqué y a su propio hermano, el tío de María Inés. Para realizar completamente la figura del héroe también se requiere de su contracara, el villano, que en la narrativa de los militantes revolucionarios está dado en la figura del "traidor" (ZEITLER VARELA 2012). Así, presenta una entrevista a Miguel Bonasso que acusa a Miguel Ángel Lauletta de "entregar" (delatar) a Julio Roqué, e incluso de proponer un brindis por su muerte mientras se encontraba en cautiverio en la ESMA. La realizadora desmonta esta figura heroica comunicando en *voice over* sus ansiedades, expectativas y frustraciones como hija, y principalmente a partir del testimonio de su propia madre Azucena Rodríguez. Ella es la encargada de dar el contrapunto que desnuda la intimidad del hombre y humaniza al héroe. La técnica utilizada en todos los casos es la confrontación de puntos de vista a partir del uso de testimonios.

La prefiguración metafórica de la diégesis hace posible que la realizadora asuma el punto de vista del padre desde la perspectiva de la hija. Podría pensarse que al leer una carta de su padre, la hija le presta su voz bajo la figura de la prosopopeya. De hecho, en cierto sentido ese objeto inanimado que es la carta cobra vida y responde a las inquietudes de María Inés cuando ella la anima con su propia voz. Sin embargo, hemos preferido ver esta operación bajo la figura de la metáfora, puesto que lo que pone en evidencia es la irreconciliable tensión entre la perspectiva del padre y la de la hija a través de un elemento común cuyo significado se disputan: la figura del héroe. Antes que hacer hablar un objeto inanimado, lo que en realidad sucede es que hay dos elementos cuya semejanza no puede ocultar su diferencia. Así, la tensión entre el "Yo" de María Inés y el "Tú"

de Iván no se resuelve nunca, y a través de la asunción de la voz del padre, la realizadora se permite cuestionarlo en el mismo esfuerzo de comprenderlo.

Es importante para el dispositivo que aún en la transfiguración que María Inés Roqué hace de las palabras de su padre se pueda distinguir la diferencia entre uno y otro. El uso de la *voice over* la habilita a asumir su propia voz y al mismo tiempo hacer hablar al padre a través de la lectura de la carta. Introduce en la argumentación del documental la perspectiva del padre interpelada por el comentario de la hija. De este modo, al finalizar el documental, cierra primero con un comentario de la realizadora y luego con la lectura del final de la misma carta. El comentario dice así:

Hice la película para entender por qué había hecho lo que había hecho y quién era en medio de todo eso ¿no?... y creo que más o menos lo entendí, pero siempre me va a quedar la pregunta de si se cuestionó en algún momento, aunque sepa que le dolía y aunque sepa que ahí está su pérdida, siempre me va a quedar la pregunta (*Papá Iván* 2000).

Con la voz entrecortada por el llanto, su última intervención como hija finaliza con una pregunta: ¿su padre alguna vez se cuestionó sus acciones? A continuación asume la voz de su padre, también por última vez, y contesta:

Bueno hijos, ahora que les he dicho esto me quedo más tranquilo y si me toca morir antes de volver a verlos estén seguros que caeré con dignidad y jamás tendrán que avergonzarse de mí. Pienso hacerle llegar esta carta a la mamá para que sea ella quien decida cuando pueden ustedes leerla. Ustedes la querrán mucho seguramente porque ella lo merece. Yo la quiero y la respeto mucho y siento todo el dolor que pueda haberle causado. Un gran abrazo y muchos besos de un papá desconsolado que no los olvida nunca, pero que no se arrepiente de lo que está haciendo. Ya saben, libres o muertos, jamás esclavos. Papá Iván (*Papá Iván* 2000).

196

Sin forzar mucho las cosas, podemos pensar figurativamente esta operación como consumando la figura heroica de Julio Roqué, heredada de un buen número de testimonios y relatos que provienen no sólo de sus compañeros de militancia, familiares y conocidos, sino también de individuos ligados al ejército, sus propios enemigos. Y esta consumación se realiza en la propia figura de la realizadora, en tanto hija de un héroe, o "hija de desaparecido". Introduce así una diferencia en la figura heredada y prefigura, a su vez, nuevos cumplimientos. Esta diferencia es justamente la perspectiva generacional y personal de la hija que excede el mero lazo biológico. Al discutir la figura heredada, la realizadora se permite interpretarla y elegir el modo en que esta figura la constituye identitariamente. Ya no se trata sólo de la abnegación y la entrega heroica, sino también de una evaluación de los daños y las pérdidas de semejante empresa.

Para terminar de calibrar nuestra sugerencia, podemos considerar un documental que en cierto sentido se halla en las antípodas del anterior. *Los rubios* (2003) de Albertina Carri es un filme difícil de clasificar. Como mínimo, podemos considerarlo como una ficción de la memoria y, a la vez, como un documental sobre

la realización de dicha ficción.<sup>10</sup> En cualquier caso, sostiene una argumentación sobre el mundo histórico, y los elementos ficcionales están puestos al servicio de dicha argumentación. El dispositivo desplegado en *Los rubios* satura la diégesis documental con la iteración del mismo mecanismo una y otra vez. Obsesivamente, la representación vuelve sobre sí misma mostrando su carácter construido. Cada intento de representación de la realidad es negado al desnudar el mecanismo mediante el cual la realidad se duplica en una representación.

El punto que el documental desea probar, a fuerza de repetición, se vuelve redundante. Las escenas son modulaciones de un mismo argumento: la actividad de la memoria es el olvido, recordar es inventar los objetos recordados. Antes que terminen los primeros once minutos del filme Analía Couceyro, la actriz que hace de Albertina Carri, escribe en un cuaderno el objetivo que persigue esta ficción documental: "exponer la memoria en su propio mecanismo. Al omitir, recuerda" (*Los rubios* 2003). Así es que cada uno de los recursos que se ponen en juego: repeticiones, multiplicación de representaciones, fragmentación y abolición del tiempo lineal, metalepsis, etc., intentan probar aquel punto.

*Los rubios* se inscribe de lleno en los temas y problemas característicos del discurso de la memoria. Discute con el discurso que tiene por centro la figura del "héroe", pero aún más con su propia generación, poniendo también en entredicho la figura del "hijo". No se trata de un conflicto generacional en el cual la vanguardia de la nueva generación asume una actitud beligerante contra los representantes del pasado inmediato, como sugirió Ortega y Gasset en su "La idea de la generación" (ORTEGA y GASSET 1964, p. 29-42). Si el documental que analizamos previamente discutía la figura del "héroe" y constituía no sin dificultad su doble, la figura del "hijo", ahora esta última también es puesta en discusión. Y lo hace orientando la atención del público sobre los códigos y los modos de presentación que hacen posible que surja el conflicto generacional. La estrategia desplegada por Carri no necesita discutir con un "otro" encarnado en tal y cual fulano, y no lo hace. Más bien desnuda las condiciones que hacen posible que un Roberto Carri, su padre, sea considerado un héroe, pero más importante aún, las condiciones que posibilitan que Albertina Carri se invista del privilegio epistémico que la habilitaría a proferir cierto tipo de verdades sobre el pasado de marras. Como cualquier otra persona, la realizadora puede hablar sobre su pasado, y cuando lo hace desde esa especial partícula del lenguaje que es el "yo", enseguida se inviste con una máscara, utiliza la prosopopeya. Su estrategia es tanto poner al descubierto los elementos que constituyen la máscara, como constituirse a sí misma a través de ello. Albertina Carri la desmitificadora: esa es su máscara.

¿Pero quiere decir esto que todo es un juego de apariencias, inane, poco serio? ¿Es un ataque contra la dignidad de la memoria y una frivolidad inadecuada a la importancia del tema?

<sup>10</sup> En este sentido, como es el caso de las docuficciones en general, *Los rubios* utiliza recursos abiertamente ficcionales para referirse al mismo ámbito de discusión que otros documentales, digamos, tradicionales. La tradición del realismo documental, como la historiografía, está dominada por las convenciones estéticas del realismo decimonónico. Ambas se dirigen al mundo y no crean un mundo como la ficción. A diferencia de la historia, el documental reconoce su naturaleza ficcional y esta no es una objeción contra sus pretensiones de referirse al mundo histórico e intervenir en él (NICHOLS 1997, p. 149).

En primer lugar, la redefinición de los términos en los cuales se plantea la cuestión de la memoria es el tema sustantivo de la modalidad discursiva adoptada por los hijos. Carri adopta una actitud irónica respecto de la distancia que los hijos guardan con la modalidad de discurso que los precede (actitud que, considerada globalmente, también es irónica). En segundo lugar, la apuesta estética y política de *Los rubios* no se deja apresar en fáciles dicotomías, como aquellas que surgen de la más tradicional de todas: realidad o apariencia. En otras palabras, no se trata de tensionar al máximo la apariencia y la superficialidad para negar los derechos sustantivos de lo real. Se trata de adherir a una ontología constructivista dentro de la cual lo real es coproducido por el sujeto, donde la producción de "lo real" incluye al mismo sujeto. No hay ninguna novedad en esta tesis; en cualquier caso, la originalidad de la realizadora es llevarla a un ámbito donde aún dominan demasiados prejuicios respecto de lo que es real o *debería serlo*.

La reflexividad en *Los rubios* transgrede las convenciones adoptadas por la modalidad discursiva de los hijos. Si en *Papá Iván* emerge un "yo" opuesto a un "tu", en *Los rubios* el "yo" se opone al "nosotros" de los hijos. *Los rubios* discute con la generación anterior y sus modos de presentación sólo en la medida en que primero discute con los miembros de su propia generación, quienes asumen una identidad en conflicto con la que los precede. Por eso, principalmente cuestiona la codificación utilizada por la modalidad discursiva de los hijos.

198

A pocos minutos de comenzar el filme, Analía Couceyro se presenta como la actriz que va actuar de Albertina Carri. Podemos ver en el desdoblamiento que Carri hace de sí misma un llamado de atención al espectador sobre la representación más que sobre lo representado. Si bien es posible atribuirle a la autora la composición de la escena, en realidad es Couceyro en su calidad de actriz la que desnuda el dispositivo. La representación de la realidad presupuesta por cualquier documental en este caso se fija sobre Couceyro-actriz que va a representar a Albertina Carri. De esta manera, Carri directora introduce oblicuamente su perspectiva en la diégesis documental generando una meta-diégesis en la cual Couceyro se presenta como Carri en tanto hija de desaparecidos. En otras palabras, la ficción documental introduce dentro de sí misma otra ficción, promoviendo algo así como una ficción en segundo grado (como Sheherezade, cuando le relata al rey un cuento cada noche e introduce una narración dentro de la narración). En el proceso, produce una transgresión de los límites fijados a la ficción documental que Gerard Genette denomina "metalepsis" (GENETTE 2004). Esta transgresión hace visible el carácter artefactual de la representación de la realidad en el documental, puesto que lo que la cámara registra es la ficcionalidad misma, la construcción del personaje ficcional que, en este caso, asume la identidad de Albertina Carri. Esta es una manera de exponer el funcionamiento del particular mecanismo memorialístico desplegado en las representaciones de los hijos de desaparecidos.

Otro ejemplo del mecanismo de la memoria según la consideración del olvido como una fuerza activa y el recuerdo como invención: una entrevistada por la producción de *Los rubios* rememora detalles sobre los Carri, sus vecinos

de la segunda mitad de los años 1970. Vale aclarar que Albertina Carri nunca se presenta como una de las hijas de sus antiguos vecinos, de modo que la entrevistada desconoce de quien se trata. La vecina declara que en la casa de al lado donde vivían los Carri se escuchaba hasta las tres de la mañana el sonido de lo que parecía una máquina de escribir, que eran buenos vecinos, simpáticos, que la mujer era delgada, que todos en la familia eran rubios: el padre, la madre y las tres nenas. Sin embargo, ni Albertina ni ninguno de sus familiares es o era rubio.

¿Qué pensar de esta confusión, de este malentendido? ¿Es una comprobación más de que la memoria es una facultad engañosa para recolectar información? ¿Esta equivocación final desestima el resto de la información, por caso el sonido de la maquina de escribir hasta las tres de la mañana? ¿Quiénes son los rubios, cómo entender este fallido? Podríamos pensar que para la memoria es tan significativo lo que olvida como lo que recuerda. La hipótesis del mismo filme es que en un barrio popular del conurbano bonaerense en la segunda mitad de los años 1970, la familia Carri desencajaba. Se notaba, como también se nota en el registro de la entrevista, que gente como Carri no pertenece al barrio (o al menos eso es lo que se deja entrever en el documental cuando el equipo de filmación con sus aparatos y sus preguntas parece alterar la normalidad del barrio). En lenguaje llano, son rubios en una comunidad de morochos. ¿Pero acaso esto no es también significativo? ¿Deberíamos ver en la representación de este testimonio sólo un rechazo a las pretensiones de verdad del testimonio en general? La incorporación de esta entrevista puede leerse también como una muestra de que el equívoco que le da título al filme no forma parte simplemente de un juego irónico. Así, inmediatamente después de estas declaraciones y mientras Couceyro/Carri grita una y otra vez en un parque, en *voice over* se pregunta por la razones que tuvo su madre para no irse del país. Dice:

199

Me cuesta entender la elección de mi mamá. Por qué no se fue del país, me pregunto una y otra vez. O a veces me pregunto por qué me dejó aquí en el mundo de los vivos. Y cuando llego a esta pregunta me revuelve la ira. Y recuerdo, o eso creo, a Roberto, mi padre, y su ira o su labor incansable hasta la muerte (*Los rubios* 2003).

Este tipo de preguntas sitúan a *Los rubios* dentro de los problemas planteados por los hijos de desaparecidos. Además, ¿el sonido de la máquina de escribir no se relaciona también con la "labor incansable" de su padre? ¿Y su madre rubia en tierra de morochos no elige acaso estar donde no debería? Estas otras preguntas, personales y a la vez sobrecodificadas por la modalidad discursiva de los hijos, también son evocadas cuando por contigüidad se relaciona el monólogo de Carri al equívoco testimonio de la vecina que inmediatamente lo precede.

La ironía de *Los rubios* cobra pleno sentido en cuando advertimos que se halla tanto dentro de los temas y problemas planteados por el discurso de los hijos, como también fuera de ellos en la medida que su propia intervención supone la suspensión de dichos temas y problemas y el desvío hacia otro modo de considerar la memoria. De hecho, en simultáneo con el efecto de extrañamiento que promueve su representación, Carri postula una memoria



individual distinta de la memoria social. El final de *Los rubios* es particularmente elocuente en este sentido. Después de la entrevista con la vecina que menciona a los rubios y del grito con el monólogo en *voice over*, hay una escena en la que Analía Couceyro compra pelucas rubias que terminan en las cabezas de todos los integrantes del equipo de filmación. En un camino de campo, el equipo de *Los rubios* se dirige hacia el horizonte y cada uno lleva puesto una peluca rubia. El campo del tío paterno es el lugar donde se refugiaron Albertina y sus hermanas después de la desaparición de sus padres. Es el lugar de la niñez de Albertina. El filme comienza con escenas de este mismo campo y termina con ellas. Sin embargo, el campo se repite con una diferencia. En el proceso de realización del filme, los miembros del equipo se volvieron rubios, igual que la familia Carri imaginada por la vecina. Al final del proceso de realización del filme y luego de deconstruir distintos dispositivos que aseguran la verosimilitud de la representación de la realidad en los documentales de la memoria, Carri finalmente consuma irónicamente la figura de hija de desaparecidos a través de una declaración audiovisual: la elección de su nueva familia y de un “nosotros” que excluye a aquél otro construido por los hijos de desaparecidos. En este punto, introduce una importante diferencia. La consumación de esta figura se da en franca discusión de los códigos de representación utilizados por otras representaciones pertenecientes a esta generación. Así, al mismo tiempo que realiza su propia figura de autora-hija de desaparecidos, problematiza la realidad de la representación ínsita en esta misma figura.

## 200

### A modo de conclusión

En este trabajo, hemos sugerido que el modelo estético que nos provee el figuralismo nos permite relacionar acontecimientos y estados de cosas según el esquema de la figura y su cumplimiento. Bajo este supuesto, analizamos dos documentales realizados por hijos de desaparecidos en los cuales hemos podido observar que la constitución de la figura de hijo de desaparecido se realiza *retrospectivamente* a través del cumplimiento de la figura de desaparecido. No se trata tanto del lazo biológico que liga padres a hijos como de un tipo de relación construida por medios estéticos que involucra una toma de posición ético-política específica y distinta en cada caso. Así, en *Papá Iván*, la realización de la figura de hija supone la resignificación directa de la figura heroica del padre, mientras en *Los rubios* la realización de la figura de hija supone la resignificación de todo el ámbito de discusión, incluyendo fundamentalmente a los códigos aceptados por su propia generación para intervenir en el discurso de la memoria.

En ambos casos, la intervención y resignificación también dota de un *sentido propio* a los elementos simbólicos disputados. Si bien lo que está en juego es cierta interpretación del pasado, la disputa y lo disputado se hallan en el presente. El figuralismo pone en evidencia que el pasado disputado se constituye en la misma disputa. Y en este caso particular, la subjetividad del intérprete (el hijo) se constituye como resultado de esta misma interpretación. Más allá de las bases fácticas requeridas por la historia profesional o los tribunales, esta otra forma de reparación de la injusticia pasada privilegia los

recursos estéticos para poner al pasado al servicio del presente. O mejor aún, para elaborar simbólicamente aquellos aspectos del pasado que están vivos en el presente.

### Referencias bibliográficas

AMADO, Ana. Ficciones críticas de la memoria. **Pensamiento de los confines, no 13**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003, pp. 55-64.

\_\_\_\_\_. **La imagen justa, cine argentino y política (1980-2007)**. Buenos Aires: Colihue, 2009.

APREA, Gustavo. El ciclo de los documentales sobre la izquierda revolucionaria peronista como testimonio y la discusión sobre la memoria social. In: MOGUILLANSKY, Marina y otros (comp.), **Teorías y prácticas audiovisuales**. Buenos Aires: Teseo, 2010, p. 277-290.

ARFUCH, Leonor. **La entrevista, una invención dialógica**. Buenos Aires: Paidós, 2010.

AUERBACH, Erich: **Figura**. Madrid: Editorial Trotta, 1998.

BEVERNAGE, Berber. Tiempo, presencia e injusticia histórica. In: MACÓN, Cecilia; CUCCHI, Laura (comp.), **Mapas de la transición**. Buenos Aires: Ladosur, 2010, pp. 169-188.

CALVEIRO, Pilar. **Poder y desaparición: los campos de concentración en la Argentina**. Buenos Aires: Colihue, 2008.

DRUCAROFF, Elsa. Por algo fue. Análisis del prólogo al Nunca más de Ernesto Sábato. **Tres Galgos**, n. 3, Noviembre, Buenos Aires, 2002.

FOUCAULT, Michel. **La arqueología del saber**. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 1979.

GENETTE, Gerard. **Metalepsis: De la figura a la ficción**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004.

LACAPRA, Dominick. **Escribir la historia, escribir el trauma**. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005.

LYTHGOE, Esteban. Testigo; testimonio. In: BRAUER, Daniel (comp.) **La historia desde la teoría**. Vol. 2. Buenos Aires: Prometeo, 2009, p. 213-224.

MACÓN, Cecilia. **Pensar la democracia, imaginar la transición**. Buenos Aires: Ladosur, 2006.

NICHOLS, Bill. **La representación de la realidad: Cuestiones y conceptos sobre el documental**. Barcelona: Paidós, 1997.

OBERTI, Alejandra; PITTALUNGA, Roberto. Temas para una agenda de debate en torno al pasado reciente. **Políticas de la Memoria**, n. 5. Verano 2004/2005, CeDinCi, 2005, p. 9-14.

ORTEGA y GASSET. **Obras completas**. Vol. V (1933-1941). Madrid Biblioteca de Occidente, 1964.

SONDERÉGUER, María. Los relatos sobre el pasado reciente en Argentina: Una política de la memoria. **Revista Iberoamericana**, n. 1 (segunda etapa) América Latina-España-Portugal, Madrid, 2001.

\_\_\_\_\_; ROCO-CUZZI, Renata. Miradas sobre los '70: Una polémica 20 años después. **Revista de Literatura**, n. 32, 1996, p. 151-157.

TRAVERSO, Enzo. **El pasado, instrucciones de uso**. Buenos Aires: Prometeo, 2011.

TOZZI, Verónica. The Epistemic and Moral Role of Testimony. **History and Theory**, v. 51, n. 1, 2012, p. 1-17.

\_\_\_\_\_. Posguerra, *Realismo Figural* y nostalgia. **Signos filosóficos**, v. X, n. 19, 2008, p. 115-144.

VEZZETTI, Hugo. **Pasado presente**. Buenos Aires: Siglo XXI, 2009.

WHITE, Hayden. La historia literaria de Auerbach. Causalidad figural e historicismo modernista. In: \_\_\_\_\_. **Ficción histórica, Historia ficcional y realidad histórica**. Buenos Aires: Prometeo, 2010a [1996], p. 33-52.

\_\_\_\_\_. Realismo figural en la literatura testimonial. In: \_\_\_\_\_. **Ficción histórica, Historia ficcional y realidad histórica**. Buenos Aires: Prometeo, 2010b [2006], p. 183-202.

\_\_\_\_\_. Discurso histórico y escritura literaria. In: \_\_\_\_\_. **Ficción histórica, Historia ficcional y realidad histórica**, Buenos Aires: Prometeo, 2010c [2004], pp. 203-216.

\_\_\_\_\_. ¿Qué es un sistema histórico? In: \_\_\_\_\_. **La ficción de la narrativa: Ensayos sobre historia, literatura y teoría, 1957-2007**. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2011, p. 251-264.

ZEITLER VARELA, Mariela. Dictadura y traición: relatos de la sobrevivencia desde el documental Montoneros, una historia. **Revista Taller (Segunda Época)**: Sociedad, Cultura y Política en América Latina, Vol. 1, no 1, Octubre, 2012, p. 250-262.

## **Películas**

**Papá Iván** dirigida por María Inés Roque. México, Argentina, 2000. Duración: 55 minutos.

**Los rubios** dirigida por Albertina Carri. Argentina, 2003. Duración: 89 minutos.

# We Don't Need another Hero: Queering Representations of Dissident Sexualities from the Recent Argentine Past\*

---

**Moira Pérez**

perez.moira@gmail.com

Scholar and Researcher

Universidad de Buenos Aires

Universidad Nacional de Lomas de Zamora

Avenida Las Heras 3931, 8°A

C1425ATD - Buenos Aires

Argentina

---

## Abstract

The aim of this paper is to present a view of the contributions that literary representations can offer to our understanding of the past, particularly in relation to subjects who occupied marginal positions in the time and place under study. Using as an example the case of queer subjects during the past military régime in Argentina (1976-1983), I will consider how their narratives are affected by some of the more recurrent tropes in historiographical representations, and how their approach through literature can serve as an invitation to multiply the potential of (his)stories about our past. To achieve this purpose, the paper starts by reviewing the notions of "normal" or "professional" historiography, following contemporary theorists and philosophers of history. Then it moves on to incorporate some of the contributions that a queer perspective can offer to historiography, focusing particularly on the notions of agency, spatiality, temporality, identities and methodology. As case studies or examples, I will refer mainly to three (hi)stories that illustrate the lives of queer subjects during that period: *Mi recordatorio (My Remembrance)*, by Malva (2011), *El diablo en el pelo (The Devil in the Hair)* (2003), by Roberto Echavarren, and *La brasa en la mano (Embers in the Hand)* (1983), by Oscar Hermes Villordo. By way of conclusion, I will defend not a replacement or disdain of "normal" historiography, but the multiplication, broadening and dislocation of sources and resources for the representation of the past: various subjects, forms, contents and dynamics between one and the other, for the queering of historiography, and of history itself.

203

## Keywords

Literature; Queer studies; Argentina.

---

Received in: 8/9/2014

Approved in: 10/24/2014

---

\* A version of this work was read at the *Queering Paradigms IV* Conference, Rio de Janeiro, Brasil, July 2012.

In 2011, an Argentine activist named Valeria Ramírez made the news (RAMÍREZ 2011) as she testified for the first time that she had been held in a clandestine detention camp during the past military régime in Argentina (1976-1983). Ramírez, who identifies as a *travesti*,<sup>1</sup> had started walking the streets as a sex worker at 22, during the military government. Both before and after the coup – and even in our days – *travestis* were and are detained, tortured and raped in police stations and prisons throughout Argentina. This is why Valeria, just like many other *travestis*, along with sex workers and queer folk in general, never thought of themselves as victims of what has come to be known as “State terrorism” (“terrorismo de Estado”). In their personal chronology, the coup in itself did not signify much.

Today, Ramírez and others are starting to interpret their past differently, as a unique experience at the crossroads of gender identity, class identity, and activism – “we had our own type of activism”, she says, referring to the *travesti* corporeality and their group solidarity.

However, this shift of interpretation took longer to be realized in terms of local law and historiography: we can look in vain for traces of these queer subjects in the early trials against the perpetrators, or in canonic approaches to those times (such as remembrance days, mass-media documentaries or high school History resources). Though there has been research done on the matter, such as Osvaldo Bazán’s *Historia de la homosexualidad en la Argentina* (BAZÁN 2004) and Flavio Rapisardi and Alejandro Modarelli’s *Fiestas, baños y exilios: los gays porteños en la última dictadura* (RAPISARDI; MODARELLI 2001), it is born from within activism or cultural studies rather than as a part of mainstream “professional historiography”, which is the field I will analyze in this paper. Additionally, both quoted works are produced by and focused on gay male subjects (in the first case, extended to “homosexuality”), leaving other types of dissident sexualities and genders beyond their explicit scope.

Still, there are traces of experiences such as Ramírez’, offered not by “professional historiography”, but by other kinds of materials. In the same year of the article on Valeria Ramírez, a book (MALVA 2011) was published in which another *travesti*, called Malva, offered her memoirs, with details of the astounding life she led since her childhood in Chile up to the return of democracy in Argentina in the 1980s. In this work, presented as an autobiography, Malva goes through the details of the experience of being queer during the governments of Juan Domingo Perón (1946-1955 and 1973-1974) and the successive military régimes, including many stays in prison, police raids and fear among the queer community surrounding her. Again, the violence experienced during democratically elected governments and then during the military régime was not significantly different, and – as in other books I will be considering here –

<sup>1</sup> The term “*travesti*” is not an exact equivalent to the English “transvestite”, which is why I have chosen not to translate it. In Argentina, *travesti* is a gender identity of its own, which is neither equivalent to “woman” nor to “trans”. It usually describes people who choose to present themselves in a name and clothing that will be read as female, but who do not identify themselves as “women” nor wish to undergo full “reassignment” surgery. Sadly, the history and present of *travestis* in Argentina is strongly tied to poverty, internal migration, prostitution and State violence.

the fate of queers depended more on the officer's mood than on the structural conditions of the State.

Malva's book offers a new, alternative look on an age in our country that has been very much studied by historians, both in Argentina and abroad. However, works such as this one hardly comply with the norms of "professional historiography" (and, incidentally, probably do not *want* to be admitted either).

In this paper, I intend to address the limits of what we call "professional historiography" or "normal historiography", and the possibilities offered by alternative representations of the past, particularly in relation to queer subjects. Unlike other available approaches, in my case I understand "queer subjects" as people usually taken as privileged examples by queer studies, even though perhaps they do not identify themselves as such due to various reasons, including geography, chronology, politics and class. It is vital to establish this difference, since in my work "queer" is presented as a political and epistemological category, and not as an ontological one.

In order to achieve my purpose, the paper starts by reviewing the notions of "normal" or "professional" historiography, following contemporary theorists and philosophers of history. Then it moves on to incorporate some of the contributions that a queer perspective can offer to historiography, focusing particularly on some aspects of the past that are usually not addressed by its professional counterpart. As a result, the analysis will provide a view of the unique contributions that non-professional representations can offer to our understanding of the past, particularly in relation to agency, spatiality, temporality and the interaction of identities.

205

As case studies or examples, I will mainly refer to three stories – or histories – that illustrate the lives of queer subjects during the second half of the 20<sup>th</sup> century in our region. They are *Mi recordatorio (My Remembrance)*, the memoirs written by Malva (2011) mentioned above, *El diablo en el pelo (The Devil in the Hair)* (2003), a novel by Uruguayan writer Roberto Echavarren (1944-), and *La brasa en la mano (Embers in the Hand)* (1983), one of the first novels in Argentina fully and explicitly dedicated to homosexuality, by Oscar Hermes Villordo (1928-1994). However, it is important to note that these suggestions can also be applied to representations that are often cast further away from historiography – films, theatre, performance art –, as they all open up new possibilities for our ways of approaching the past.

### **"Normal Historiography" and the Professional Crafting of the Past**

In order to present a queer perspective as an alternative approach of history, it is necessary to begin by considering what we have called "normal historiography". What is "normal" or "professional" historiography? Does it actually exist? Is it really so different from its alternatives?

"Normal History" or "Normal Historiography" is a name some history theorists have given to what is agreed as a standard historiographical practice in our times. The expression is taken from Thomas Kuhn's philosophy of science, according to which there is a stage of science called "normal science" in which

the scientific community agrees upon a number of professional standards, objects of interest, methodologies, basic knowledge, and so on (KUHN 1970).<sup>2</sup> Needless to say, there is no such thing as a “perfect” “normal” historian (just like there is no “perfect” “normal” scientist), but, rather, a number of tendencies in the educational and research institutions that guide the practice. Among other things, these standards have the function of determining what remains within the field of historiography and what does not. Each age has its own idea of what “normal historiography” is – a classification which, like all classifications, works among other things through exclusion. In this paper, one of my aims is to expose what is being disabled when certain representations of the past are excluded from the field of historiography.

Robert Berkhofer is one of the authors who uses the category “normal history”, and characterizes it in his book *Beyond the Great Story* (1995). This piece comes at a time when the discipline had already been questioned from several fronts, which objected mainly to that “Great Story” Berkhofer refers to in his title. In the author’s view, “normal history” works on the assumption that “historians’ works are accurate representations of an actual past”, and that this is possible because written history is “a transparent medium between the past and the reader’s mind” (BERKHOFER 1995, p. 28). In a similar vein, Frank Ankersmit (1986, p. 19) has noted that what the linguistic turn came to question was the idea of a historical text that is transparent in relation to both the historical – past – reality, and the historian’s interests or judgment of what is worth including in his narration. This alleged transparency determines the main focus of the professional training in the trade: how to approach the evidence. In this sense, “normal historical practice depends on the use of professionally accepted methods for obtaining facts about the past from surviving evidence, or sources” (BERKHOFER 1995, p. 28). However, there is another vital step that is rarely stated explicitly: “combining those facts into a coherent narrative or other form of synthesis” – that is, the process by which “the normal historian creates generalizations that are assembled into a synthesis” (BERKHOFER 1995, p. 28). Reflecting on why this step is not explicitly analyzed as frequently as the previous one can be an interesting key to understanding the mechanisms and investments behind “normal historiography”.

206

### **“Gay & Lesbian” Historiography: Seeking a Place in History**

It is widely acknowledged that what today functions as “normal historiography” has done a good service to gay-lesbian communities.<sup>3</sup> A number of versions of “normal historiography” from the late 20<sup>th</sup> century have helped

<sup>2</sup> For Kuhn, “‘normal science’ means research firmly based upon one or more past scientific achievements, achievements that some particular scientific community acknowledges for a time as supplying the foundation for its further practice”. For normal science to take place, there must be a commitment of specialists “to the same rules and standards for scientific practice”, “and the apparent consensus it produces”. Books aligned with “normal science”, particularly those assigned in courses and specialized training, “define the legitimate problems and methods of a research field” (KUHN 1970, p. 10).

<sup>3</sup> The use of “Gay & Lesbian” instead of “LGBT” or longer acronyms is intentional in this case, given that the histories presented here were by and large written by and directed at gay (cis) men and lesbian (cis) women, rarely involving other dissident sexual or gender identities in their elaboration or their analysis.

understand the different ways in which gender and sexuality have developed throughout history. The works of John D'Emilio (D'EMILIO 1983), Jeffrey Weeks (WEEKS 1977), Martha Vicinus and others, including the oft-cited anthology *Hidden from History, Reclaiming the Gay & Lesbian Past* (DUBERMAN 1989), have brought to light many details of the history of dissident genders and sexualities. At that stage, most works aimed at broadening the scope of historiography, incorporating characters and subjects that had thus far not been included, and also aspects of life, such as sexual and gender presentations, which were not considered relevant factors by many historiography researchers.

The developments of alternative historiographies, however, including the contributions of Queer Theory, allow us to look critically at these narratives of the past. These perspectives have come to notice that it is not sufficient for a field such as historiography to merely add new objects of inquiry – for example, broadening the range of subjects in a given story to include same-sex desire and gender dissidents. In order to queer history and historiography, we need to queer the way in which we *make* historiography: its assumptions, its methods, its modes of presentation and the narratives which support it and make it possible. As Joan Scott (1991) has noticed, historiography tends to be foundationalist, i.e., “its explanations seem to be unthinkable if they do not take for granted some primary premises” (SCOTT 1991, p. 780), and what we usually witness as radical changes are actually just a switch from one foundation (for example, “objectivity”) to another (in her example, “experience”). It is these foundations that we need to analyze, if we want to think of queer ways of making historiography.

207

This is the kind of work undertaken by Henry Abelove in an early article (ABELOVE 1995), which appeared in a special issue of *Radical History Review* dedicated to the rise of queer history and historiography. Taking as a case study his undergraduate students at university, the author compares the readers and production of historiography in the times of “Gay & Lesbian History” (which, as seen above, was guided by the premises of what we called “normal historiography”), and in the present – that is, in the 1990s – as a new “queer historiography” began to emerge. Abelove considers that the arrival of Queer Theory in the academy brought a radical shift in the way historiography is made, read and appraised: the change from “gay” to “queer” is, according to the author, “a very fundamental change indeed, a change that amounts to a shift in sensibility, style, tone, values, and commitments. For one thing, this change has apparently produced a partly new way of reading and thinking history” (ABELOVE 1995, p. 44). In his work, he sets out to describe the students’ reactions to the material he assigns in his courses, comparing the reception found in the nineties, when students were already identifying as “queer”, with the one in previous decades, when students identified as “gay” and “lesbian”. Far from being a liability, I consider the early date of this study as an asset, since it allows us to detect the shift in paradigm at the very moment in which it was taking place.

In general terms, “Gay & Lesbian History” can be seen as the attempt to include in available historical narrations the experience and presence of gender



and sexual dissidents of various sorts. The methodology and techniques remain the same as those of what we called “normal historiography”, and with them also the presuppositions that support historiographical work: for example, that “the truthfulness or validity of a history can be tested by reference to the actual past itself” (BERKHOFER 1995, p. 29). The historian’s work is to create generalizations that will allow us to grasp some of the “plenitude” in the past, usually by inserting the subject of inquiry in its context. On occasions, the historian also tries to track present identities and behaviors back to their origins, for example by drawing a line of continuity from what we see today as masculine homosexual behavior, back to man-to-man sexual relationships in ancient times (a whole sub-genre in the historiographical field).

Before moving on to the queering of historiography in our literary examples, I would like to go through some important traits of “Gay & Lesbian History”, following Ablove’s experiment and what his students noticed in the older material he assigned. By doing so, we will be able to point out a number of traits that can convey more perspective to the achievements of the queerization of historiography in our narratives of the past.

Ablove considers that one of the main differences between the queer-identified generation of readers in the 1990s and his own is that the former tends to see previous historical narratives as too strongly based on the trope of marginalization. The point here is not so much that the stories retrieved in “Gay & Lesbian History” are about people who lived in the margins (among other things, due to their sexual and/or gender identities), but that their oppression, their suffering and the violence exerted upon them is the focus of the narratives, and consequently one of the most common criteria when choosing which (“normal”) stories to tell. “Normal historiography” also appears in the way in which these narratives regard agency: its subjects are on most occasions individuals capable of free, sound decisions which they can carry forward, and, as a result, on many occasions – these are the tales of progress – gain coherence and “authenticity”. For example, a given gay-lesbian community struggles against marginalization and by means of the thorough, coherent decisions of their leaders achieves a certain degree of freedom, thus being able to exercise its “authentic” sexuality with no significant limitations.

Another point that emerges in Ablove’s paper, and one particularly important for the case I have chosen to examine here (a specific time in the Argentine political context), is the fact that traditional “Gay & Lesbian Histories” are usually framed in a nation-State context. Almost all of the historiographies produced in this manner refer to a specific country and seek, as we have seen, to include these allegedly “new” subjects in the broader history of that nation.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> In this regard, it is worth noting that the “nation-State” theme also appears in Vito Russo’s classic, *The Celluloid Closet* (RUSSO 1987), where he explains that representations in cinema of gay and lesbian subjects served the purpose of giving shape to a model of nation – a model in which, of course, gay, lesbian and otherwise queer subjects were not included. It is precisely due to the awareness of this kind of exclusions that queer subjects in the 1990s rejected the idea of building historiography in terms of nation-States.

Finally, "Gay & Lesbian History" is also aligned with what I called "normal historiography" in terms of the sources and methodologies it uses to produce narratives of the past. This is, according to some theorists (e.g. JENKINS 1997), the last realm of traditional historiography to be lost to postmodernism: the methodological presuppositions of the historian's profession. Far from them belonging to a separate sphere, independent of the contents privileged by historiography, these factors are closely related to the items mentioned above (which subjects, tropes and framings are chosen when portraying the past). The sources and methodologies adopted by historiography and the realms it takes as objects of inquiry depend on one another and, in this sense, each choice made by historians in one sphere prefigures what can be done in the other.

### **Queering History**

As a counterpart to these criticisms, what could queers expect from – and produce in – historiography in the way of an alternative to this? What contribution can a queer perspective make to a critical reappraisal of historiographical research? Which were and are the queer alternatives to these "Gay & Lesbian" approaches?

As I mentioned above, early "Gay & Lesbian History" (and its current representatives) had as its task to "bring light" to the experience of gender and sexual dissidents of the past, following the idea of a history that had to be "completed". However, there are a number of questions that this enterprise rarely asked. As Joan Scott argues in her brilliant paper "The evidence of experience":

209

The project of making experience visible precludes critical examination of the workings of the ideological system itself, its categories of representation (homosexual/ heterosexual, man/woman, black/white as fixed immutable identities), its premises about what these categories mean and how they operate, and of its notions of subjects, origins and cause (SCOTT 1991, p. 778).

Subsequently, Scott adds that "making visible the experience of a different group exposes the existence of repressive mechanisms but not their inner workings or logics; we know that difference exists, but we don't understand it as relationally constituted" (SCOTT 1991, p. 779). Earlier on, Gayatri Spivak had already suggested that literature and literary theory can go beyond this limitation faced by historiography and enter more deeply into the deconstructive task:

A historian confronts a text of counterinsurgency or gendering where the subaltern has been represented. He unravels the text to assign a new subject-position to the subaltern, gendered or otherwise. A teacher of literature confronts a sympathetic text where the gendered subaltern has been represented. She unravels the text to make visible the assignment of subject-positions (SPIVAK 1987, p. 241).

Despite early warnings such as these, “normal” historiographers have been by and large reluctant to work side by side with other kinds of representations, perhaps because this sort of statements tends to be read as a degradation of historiographical work (WHITE 2011), or as a need to choose one above the other. Far from that, once we understand that each approach has its own strengths and can contribute with its own, unique perspectives, then we can work towards the inclusion of historiographical, literary and other perspectives in our quest to find new, richer interpretations of the past.

The case of Valeria Ramírez and the absence of *travestis* in the “official” or mainstream accounts of historiography on Argentina can serve as a good example of this. While historiography was written without questioning certain identities and categories (for example, what constituted a political act and political resistance), the lives of gender dissidents could be overlooked in an account of state terrorism. However, once we start to question our presuppositions on gender, politics and embodiment, we may begin to read differently the experiences of these people, and to blend them into our accounts of the past. In the meantime, “Gay & Lesbian History” will continue “filling the gaps”, most likely leaving the presuppositions unquestioned, but providing research on queer folks that were politically active in “traditional” ways, and therefore should be included in “normal” historical accounts of our past.

210

Just like many issues raised by Ablove’s students can be easily related to what we have called “normal” historiography, their preferences echo strongly in what queer histories have been producing since then. In what follows, I refer to some of these traits by making use of the chosen literary works as examples of the potential that the field offers for the portrayal of queer (hi)stories.

As we saw above, those “new” queer generations, albeit acknowledging that throughout history queers have had to endure many struggles, still preferred to emphasize other aspects of the past, particularly the ones in which queers appeared in a more positive, optimistic light. On a first approach, this could seem naive and even self-centered: it is not the same to live as (a certain kind of) queer in the nineties than it was in the fifties or sixties, and this difference probably goes a long way in explaining the optimism of the former and the dark, even tragic perspectives of the latter. However, one could also read this assessment by young queers in the light of an empowering approach of historiography, according to which it can be thought as performative as well: our ways of seeing the past are crafted by looking towards the building of a brighter future. This, among other things, can explain why these queer students found such stories of marginalization neither false nor altogether objectionable, but rather just not challenging, or even simply uninteresting.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Since the time of Ablove’s paper to our days, there has been a deep debate in the field of queer studies regarding optimism, pride and joy within the queer community. Some works, such as those of Heather Love and Jack Halberstam, have even presented their contributions specifically in relation to the representation of the past. Unfortunately, this debate exceeds the scope of this paper; for further reading, see LOVE 2009 and HALBERSTAM 2011.

The literary examples chosen for this paper offer notable results in this respect. Representations of homosexuality (and dissident genders and sexualities in general) in Argentine literature tend to be strongly marked by negative tropes, such as violence, punishment, suffering – and marginalization, just like Ablove's students noticed in the histories they read. In a historical context of repression and institutional violence, it is hard to imagine tales of queer pasts presented in a positive, lighthearted spirit. The narratives of *Mi recordatorio*, *El diablo en el pelo*, and *La brasa en la mano* are very much marked by these negative tropes: they revolve mainly around situations of fear of security forces, concealing visible markers of their sexuality, the recourse to prostitution not as a choice but as survival, and so on.

However, as we look closer, there are other things that become visible. The characters in these stories, especially in *Mi recordatorio* and in *La brasa en la mano*, have come to conform queer communities, new families in which they can act freely, protect each other and forget the merciless outside world for a while. Here, queers rebuild their families, tied not by blood but by love and companionship. These representations are given to us not through "normal historiography", for which the relevant data is usually the number of homosexuals imprisoned or tortured during the military years (while neglecting those who suffered the same fate before and after the régime, as did most *travestis* and trans people), but by literary representations that follow the small lives of queer folks in their everyday routines and complicities.

Another issue raised by Ablove's students was the concept of agency and the agents present in "Gay & Lesbian History": a narrative built around an individual agent, with a stable, coherent identity which at the end of the struggle can be fully expressed. This point is strongly related to what several philosophers of history have come to call "the end of Great Stories" (BERKHOFER 1995; JENKINS 1997), which has affected our way of understanding agency, temporality, identity and – of course – the historiographical profession. History as a "Great Story" tended to think of historical narratives as tales about the "coming of age" of an identity – for example, how gay/lesbian identities have "evolved" throughout history up until our days, when they would allegedly be more "authentic" and freer than in the past.

Queer historiography as those students understood it, on the contrary, would much rather have collective, perhaps anonymous, agents and, in particular, agents who maintain their contradictions and do not aim at achieving one singular, coherent and clear identity. As Stuart Hall has explained regarding "blackness", these identities have never just "been there" – they are "a narrative, a story, a history", and they are "constructed, told, spoken, not simply found" (quoted in SCOTT 1991, p. 792). "Normal" historiography (and perhaps historiography *per se*, but this should no doubt be studied further) needs to iron out differences and contradictions, as it tends to work with the idea of a common experience based on identities. The representations we are looking at here, on the other hand, as they follow the stories of small characters in their everyday lives, convey the idea not of a fixed identity but of a multiplicity of them, a complex "net" of

identities that affect us. Queer stories can not only handle, but also value these contradictions, instabilities and incoherences present in their subjects. Characters in narrations, just like ourselves in everyday life, are made of a multiple array of identities, such as gender, class, ethnic background and political standing, among others. They are allowed to shift identities according to their situations, interactions or interests, and are not forced to be the “pure” representatives of any given community. Also, whereas the Great Stories (including the more recent contributions on behalf of “Gay & Lesbian” historians) conveyed a rational, linear and individual agency, queer representations, including our more or less fictional accounts, prefer to emphasize everyday performative shifts and resistances.

As we saw in the beginning of this article, Valeria Ramírez eventually realized that her mere gender appearance could already be read as an act of resistance and political struggle, even though she did not have “a Che Guevara t-shirt” – in other words, even though she did not participate in institutional or insurreccional politics (RAMÍREZ 2011). In *El diablo en el pelo*, Roberto Echavarren makes sure his characters (and their genders and sexualities) are as confusing as possible, for instance by playing with their names: we are never too sure of how they are called, what the gender of their names is or who they are, as Julián can also be Lolito, Lola, Julia, Juliette; the first words he says are “*no soy una mina*” (“I am not a chick”), then he appears in a dream sitting at a doctor’s office, pregnant; he refuses to be penetrated by his partner; he is regularly approached by men who feel attracted to him thinking he is a girl, and he rejects them; then he tries to get his partner jealous by confessing that he regularly sleeps with older women. Malva, in her autobiography *Mi Recordatorio*, regularly shifts genders, calling herself alternatively in feminine and masculine terms, sometimes referring to herself as “*mariquita*” (“sissy”), other times as “*maricón*” (“fag”), “*diferente sexual*” (“sexually different”), “*travesti*” and others still as “*homosexual*”.

212

These resources allow their authors and characters to sustain their sex/gender “confusion”, and to understand “confusion” not as something that has to be solved, but as part of being human.

Another feature privileged by queer readers, according to Ablove’s research, were those representations of the past that did not use the nation-State as a framework for their research, as this would imply naturalizing both this identity and its exclusions. If nationality had to appear in these narratives, it should be not as a given, but as an object of inquiry: how were these identities forged? What did they exclude? What exactly did it mean to be inside – or outside – them?

Queer approaches allow us to face our characters and their stories at the crossroads of their many identities or affiliations: sexual, gender, political, social, racial. Due to the complexity and even self-contradictory nature that these narratives allow for our characters, we can see them as they juggle with all these identities, without seeking a resolution in favor of any of them. We can even see them as different identities interact: in *El diablo en el pelo*, a white, rich man from Montevideo meets a marginal young kid from the outskirts of

town, who lives on petty crimes and has never managed to finish school. In *La brasa en la mano*, different situations gather marines and soldiers, a “discrete” homosexual young man, an outlandish pansy and an elder woman who enjoys her sexuality with men from all classes, ages and origins. All of them carry with them a number of identities: the soldier feels somewhat “at home” when he goes into a bar with his occasional boyfriend and chats with a group of men just like himself, who spend their days sitting in the corner coming on to girls who wait for the bus. One sublime example of this meeting of identities is a novel I am not considering here: Manuel Puig’s *El beso de la mujer araña* (*Kiss of the Spider Woman*) (1976). In this piece, probably the most important representation of homosexuality in Argentine literature, a prison cell unites a “sexual deviant” with a “political deviant” – one imprisoned due to his sexuality and gender presentation, and the other due to his political activity.

A particularly interesting line of research offered by queer historiographies is the issue of temporality and spatiality in these alternative representations. “Normal historiography” works in the realm of linear, limited space and time; it observes mainly public space, and is marked by the rhythm of official, mainstream temporality (which determines such varied issues as which years are important in the history of any given group, how much time is considered appropriate for the development of an event, etc.), and is usually engraved with an idea of progress. As we saw above, this temporality is often foreign to the lives of queer and marginal people, who experience different landmarks, paces and turning points in their (hi)stories. Our artistic representations of the past manage to convey an idea of this alternative temporality, absent from mainstream representations. As an example, if we analyze the cases at hand we will find repeatedly what Argentine writer and essayist Néstor Perlongher has called “the homosexual wandering” (“la deriva homosexual”): the erratic, almost nomadic drift of sexual and gender “deviants” through urban space. Queer geography and temporality are in many ways different from “normal” – again, in its Kuhnian sense – time and space. Perlongher speaks of “a whole mass that turns nomadic and regains an ancient, archaic use of the street” (1993, p. 76);<sup>6</sup> this wandering through space, in a temporality that seems parallel to the mainstream clock, is one – if not *the* – main trope in the books I bring to consideration here. Urban and rural geographies are lived in a parallel time, in complicity with other queers and outcast characters (prostitutes; poor, nomadic artisans; homeless people, and so on), coinciding only incidentally with “normal” space and time – usually, when the forces of State repression make their appearance (such as the case of *El beso de la Mujer Araña* quoted above). Sometimes a trip to the beach seems to insert us again in society, but this is only illusory: long walks far from bathers, or scornful detachment from “common people” and their petty routines, immediately come to interrupt the illusion of normality.

The mere fact that we are looking into literary works for our representation of the past can be an interesting pointer towards the queerization of historiography.

<sup>6</sup> “Toda una masa que se nomadiza y recupera un uso antiguo, arcaico, de la calle” (PERLONGHER 1993, p. 76).

As we saw before, “normal historiography”, just like “normal science” for Kuhn, has among other tasks the negative function of excluding the attempts which do not comply with the professional standards of historical research. Just like any profession, it guarantees its endurance by setting its own rules and policing allegiance to them. The downside of this is that it obviously results in many exclusions, and as a result only few people can legitimately claim to be “doing historiography” in this strict sense. Thus, certain voices, aesthetic styles and political stances are rarely, if ever, represented in the profession. Many tendencies in contemporary historiography – not necessarily related to queer thought – have taken up the task of including other expressions of the past, such as films, books, theater plays, performing arts and other expressions. As Gilda Bevilacqua (2012, p. 193-194) has noticed specifically in relation to cinema, to the more traditional usages of artistic resources as representations of history (be it in terms of sources, or of means to represent what was previously established by historiography), we can add an alternative perspective, according to which both historiographical and non-historiographical approaches *build* meaning, and in particular historical meaning, standing therefore in a non-hierarchical relationship in terms of their potential to build knowledge about “the past”. Be it as source, as means of representation, or as producers of historical meanings, the literary productions read here do not comply with the professional standards of “normal historiography”, but do add other voices to the existing multi-choral narratives of the past. As we have seen in this paper, the inclusion of such resources (literary ones, in this case) allow for a broadening of the view on the past, among other things regarding agency, subjects, identities and temporalities.

214

### **Towards the multiplication of historiographies**

In this work, I have presented some reflections on the resources offered by literature for the representation of subjects and communities who inhabited the margins of the time and place researched. If I have brought forward the notion of “normal” or “mainstream” historiography, it has not been with the aim of proscribing such tendencies, or to suggest that they occupy a lesser position in some kind of evolutionary trajectory. My proposal is not to subtract or replace, but to include: various subjects, forms, contents and dynamics between one and the other. In this way, perhaps, the potential Milan Kundera has attributed to the novel can be extended to other expressions of the past:

[...] it is precisely in losing the certainty of truth and the unanimous agreement of others that man becomes an individual. The novel is the imaginary paradise of individuals. It is the territory where no one possesses the truth [...], but where everyone has the right to be understood (KUNDERA 2005, p. 159).

This is about broadening the view and thinking of other ways of representing the past: perhaps not in order to blend them with “normal historiography” (which, just like literature or any other genre, will still need some kind of exclusion for its survival), but to accompany it with other visions of the past. This broadening

and dislocation of the possible representations of the past can serve as an open invitation to multiply its potential and build our way into a task that anyone and everyone should be able to do: queering historiography, and queering history, in order to build different presents and futures.

### Bibliographical references

- ABELOVE, Henry. The Queering of Lesbian/Gay History. **Radical History Review**, v. 62, p. 44-57, 1995.
- ANKERSMIT, Frank. The Dilemma of Contemporary Anglo-Saxon Philosophy of History. **History and Theory**, v. 25, n. 4, 1986, p. 1-27.
- BAZÁN, Osvaldo. **Historia de la homosexualidad en la Argentina**: de la conquista de América al siglo XXI. Buenos Aires: Marea, 2004.
- BERKHOFER, Jr., Robert. **Beyond the Great Story**. Cambridge: Harvard University Press, 1995.
- BEVILACQUA, Gilda. Del discurso 'histórico' al 'cinematográfico': *Bastardos sin gloria* y la construcción de la historia. In: NIGRA, F. (comp.). **Visiones gratas del pasado**. Buenos Aires: Imago Mundi, 2012, p. 193-209.
- D'EMILIO, John, **Sexual Politics, Sexual Communities**: The Making of a Homosexual Minority in the United States 1940-1970. Chicago: University of Chicago Press, 1983.
- DUBERMAN, Martin *et al.*, **Hidden from History**: Reclaiming the Gay & Lesbian Past. New York: New American Library, 1989.
- HALBERSTAM, Jack. **The Queer Art of Failure**. Durham and London: Duke, 2011.
- JENKINS, Keith. Introduction: On Being Open about Our Closures. In: \_\_\_\_\_ (Ed). *The Postmodern History Reader*. London and New York: Routledge, 1997. p. 1-30.
- KUHN, Thomas S. **The Structure of Scientific Revolutions**. Second Edition, Enlarged. *International Encyclopedia of Unified Science*, v. II, n. 2. Chicago: University of Chicago Press, 1970 [1962].
- KUNDERA, Milan. **The Art of the Novel**. London: Faber and Faber, 2005 [1968].
- LOVE, Heather. **Feeling Backward**. Loss and the Politics of Queer History. Cambridge and London: Harvard University Press, 2009.
- MALVA. **Mi recordatorio**. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2011.
- PERLONGHER, Néstor. **La prostitución masculina**. Buenos Aires: De la Urraca, 1993.
- RAMÍREZ, Valeria. Otros se ponían la camiseta del Che, nosotras teníamos los pechos [Others had a Che Guevara t-shirt, we had our breasts]. **El País**, 27 enero 2011, Página 12.



- RAPISARDI, Flavio; MODARELLI, Alejandro. **Fiestas, baños y exilios**: los gays porteños en la última dictadura. Buenos Aires: Sudamericana, 2001.
- RUSSO, Vito. **The Celluloid Closet**: Homosexuality in the Movies, Revised Edition. New York: Harper & Row, 1987 [1981].
- SCOTT, Joan W. The Evidence of Experience. **Critical Inquiry**, v. 17, n. 4, p. 773-797, 1991.
- SPIVAK, Gayatri C. A Literary Representation of the Subaltern: A Woman's Text from the Third World. In Spivak (Ed.). **Other Worlds**: Essays in Cultural Politics. New York and London: Methuen, 1987.
- WEEKS, Jeffrey. **Coming Out**: Homosexual Politics in Britain from the Nineteenth Century to the Present. London: Quartet, 1977.
- WHITE, Hayden. El pasado práctico. In: TOZZI, V.; LAVAGNINO, N. (eds.). **Hayden White, la escritura del pasado y el futuro de la historiografía**. Sáenz Peña: Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2011, p. 19-39.

# Experimentos historiográficos postmodernos (3): diálogos entre la novela y la historia\*

## Postmodern Historiographical Experiments (3): Dialogues Between the Novel and History

---

**Aitor Bolaños de Miguel**

ambdem5@gmail.com

Universidad Internacional de La Rioja

Profesor

C/ Almansa 101, 4ª planta

28040 - Madrid

España

---

### Resumen

A partir de la obra de Hayden White, el artículo considera que la historia y la novela comparten una serie de características que hacen de ambas disciplinas sendas ramas de la literatura. Más allá de la intención referencial de los dos discursos, el artículo intenta subrayar el componente lingüístico, literario y narrativo de las dos actividades, destacando la pertinencia de la expresión "literatura histórica" al lado de la "literatura novelística". Para ilustrar esta perspectiva, el texto estudia dos experimentos historiográficos postmodernos que ejemplifican el diálogo entre ambas disciplinas: las técnicas literarias novelísticas y las técnicas literarias historiográficas. Los dos experimentos historiográficos postmodernos estudiados son *Mirror in the Shrine*, de Robert Rosenstone, y *Stories of Scottsboro*, de James Goodman.

217

### Palabras clave

Hayden White; Narrativas; Historia.

### Abstract

Based on Hayden White's work, this article suggests that history and the novel share a number of features that make both disciplines branches of literature. Beyond the referential intention of both discourses, the article attempts to stress the linguistic, literary and narrative component of the two activities, highlighting the relevance of the term "historical literature", next to "novelistic literature." To illustrate this approach, it examines two postmodern historiographical experiments that exemplify the dialogue between the two disciplines: literary novelistic techniques and historiographical literary techniques. The two historiographical postmodern experiments studied here are *Mirror in the Shrine*, by Robert Rosenstone, and *Stories of Scottsboro*, by James Goodman.

### Keywords

Hayden White; Narratives; History.

---

Recibido en: 23/9/2014

Aprobado en: 09/12/2014

---

\* Quiero dejar constancia de mi agradecimiento a la profesora Verónica Tozzi, tanto por su propuesta como por su generosa y meticulosa lectura. También quiero agradecer los comentarios de los dos evaluadores anónimos: han sido realmente estimulantes y acertados.

Una de las afirmaciones más conocidas de Hayden White – y, también, probablemente, una de las más polémicas de toda su obra – es aquella que hace de la historia un artefacto literario. Así lo expone White: “ha habido una resistencia a considerar las narraciones históricas como lo que manifiestamente son: ficciones verbales cuyos contenidos son tan inventados como descubiertos, y cuyas formas tienen más en común con sus formas análogas en la literatura que con sus formas análogas en las ciencias” (WHITE 1978, p. 82). Si eliminamos la expresión “como descubiertos”, casi tenemos una definición de lo que se entiende corrientemente por literatura: ficciones verbales en forma narrativa. Que es, precisamente, lo que son las historias elaboradas por los historiadores. En este sentido, es una premisa de este artículo que tanto la historiografía como la novela (como ejercicios literarios) comparten más de lo que las separa, por lo menos desde el punto de vista formal; es decir, atendiendo a la estructura discursiva narrativa que ambas utilizan para dar cuenta de acciones temporales.<sup>1</sup> Dominick LaCapra ha hablado, en este sentido, de un “giro narrativo” a partir de la obra de Hayden White (LACAPRA 1989, p. 8).

### Formas de narrar: la literatura y la historiografía

Pues bien, Hayden White considera que la literatura llamada *de ficción* es “una especie particular de escritura en la cual el acto figurativo se presenta como un elemento de su contenido evidente y también como la característica dominante de su forma”. Por su parte, la historiografía es también “un modo de escritura en el cual la figuración no está menos presente pero está sistemáticamente enmascarada, oculta, reprimida, en aras de la producción de un discurso aparentemente gobernado por reglas estandarizadas de dicción, gramática y lógica” (WHITE 2011, p. 513). Ese modo de escritura figurada en que consiste tanto la novela, por ejemplo, como la propia historiografía, se levanta sobre un conjunto de técnicas comunes, la principal de las cuales es el uso del lenguaje figurativo, junto con la utilización de una serie de convenciones literarias y narrativas.

Por lo demás, White sugiere que la narración es un elemento estructural básico que comparten tanto la literatura de ficción como la llamada literatura de no ficción o histórica, siguiendo la diferenciación convencional.<sup>2</sup> Así, podríamos hablar de literatura novelística y de literatura histórica, por ejemplo, sin olvidar los múltiples casos grises, mixtos, que existen entre ambos ejercicios literarios, como la novela histórica, el reportaje, la literatura testimonial o la novela de

<sup>1</sup> Y ello más allá de la diferencia superficial entre una apuesta por un uso literal del lenguaje, en una, y metafórico, en la otra, respectivamente. E, incluso, más allá del compromiso y la fidelidad respecto de su referente, en el caso de la historiografía. En todo caso, el acento se ha venido situando en lo siguiente: la historiografía académica afirma que su trabajo es totalmente diferente de la literatura (o de la novela) porque afirma estar reproduciendo algo que ha sucedido mediante una forma verídica, objetiva y neutral. La excepción a esta afirmación sería la obra de White. Pero también tenemos otras excepciones, como la de ANKERSMIT 2010 o JENKINS 2009, por poner solo tres ejemplos. Vid. también KELLEY 2006, p. 187. En este texto no estudiamos la capacidad referencial de la historiografía, de la novela o del teatro, sino sus estructuras, formas y técnicas literarias compartidas.

<sup>2</sup> Sobre los límites y las fronteras entre ambas actividades, vid. D’HAEN; BERTENS 1990, especialmente la introducción y el capítulo de Jerry Varsava. En todo caso, el propio White sugiere que la historia puede escribirse de forma no narrativa, siguiendo las formas representativas de la anatomía, el epitome o la meditación, por ejemplo (WHITE 1989, cap. 1).

“no ficción”, por ejemplo.<sup>3</sup> Y siguiendo esta categorización, repito, el elemento estructural común a ambos tipos de literatura sería el elemento narrativo (incluyendo lo que algunos autores denominan “*unnatural narratives*”) (Vid. ALBER; SKOV; RICHARDSON 2013). Y es que el pasado se narra de muchas maneras. Igual que el presente. Y el llamado “giro narrativo” no ha hecho sino recuperar una forma de ver a la historia que intenta matizar y corregir la rigidez y las inconsistencias epistemológicas de una concepción teórica *naïve* que pretendía hacer de la disciplina historiográfica casi una ciencia exacta.<sup>4</sup> Alun Munslow, por ejemplo, afirma que la historiografía es una narración: más que la representación *del* pasado, la historia es una narración *sobre* el mismo (MUNSLOW 2007, p. 5 y 9). Por lo que podría, en principio, haber varias igualmente válidas.

Existen muchas definiciones del término narración, pero voy a utilizar la que propone Catherine Kohler, por no usar la que proporciona el mismo White (WHITE 1989, p. 26 y ss.). Según esta autora, los “eventos percibidos por el narrador [o por el escritor] como importantes son seleccionados, organizados, conectados y evaluados como significativos para una audiencia en particular” (KOHLER 2008, p. 3).<sup>5</sup> En esta definición, lo más destacable es la selección de los acontecimientos narrados, así como su conexión en términos significativos, teniendo en cuenta los efectos que se quieren conseguir en la audiencia a la que van dirigidos.

En este sentido, el propio White consideraba que “el efecto de la narrativa es más importante que la verdad o la falsedad de lo narrado” (ANTONI 1959, p. XV-XXVIII). Es el tipo de narrativa que utiliza la convención historiográfica académica (más o menos analítica, más o menos documental), la que produce un efecto de verosimilitud y de autoridad en el lector, que tiende a considerarla como una representación objetiva de la realidad. Sin embargo, las críticas a esta forma de concebir la representación como correspondencia — desde Rorty a Ankersmit, pasando por White o Jenkins —, han puesto en duda la capacidad de la narrativa historiográfica para contar *toda* la verdad sobre el pasado, al margen de imposiciones culturales, prejuicios ideológicos o estructuras metahistóricas, tanto lingüísticas como literarias y retóricas (PERKOWSKA 2008, p. 73-74). Como escribió Jameson, cualquier acto estético es, por sí mismo, también un acto ideológico (JAMESON 1982, p. 79). Ahora se considera que los libros de historia son parte de una verdad general que, más bien, se concibe como objetivo inalcanzable de la historiografía y no como una propiedad de una representación en particular (COHEN 1994).<sup>6</sup>

<sup>3</sup> Para una presentación amplia de diversas posturas sobre la narración, vid. MCQUILLAN 2000. Y para una exposición de varias posiciones respecto de la narración historiográfica, vid. ROBERTS 2001. Entre los autores cuyo trabajo recoge esta recopilación, se deben citar las obras de W.H. Dray, W.B. Gallie, F.A. Olafson, M.C. Lemon, David Carr, L.O. Mink, Noël Carroll y William Cronon, junto a las de varios historiadores académicos, la obra de Hayden White y la de Frank Ankersmit, entre otros.

<sup>4</sup> Sobre el “giro narrativo”, vid. ROBINSON 2011, p. 3 y ss.

<sup>5</sup> “Events perceived by the speaker as important are selected, organized, connected, and evaluated as meaningful for a particular audience”. Vid. también, en lo que afecta a la historia y su audiencia, PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA 1989, p. 537, entre muchas otras.

<sup>6</sup> Aunque, evidentemente, las representaciones historiográficas contienen afirmaciones verdaderas, en el sentido de que se corresponden con estados de cosas inducidos a través del estudio de las fuentes. Sin embargo, se ha puesto en duda, con razón, el contenido verídico y/o objetivo de las representaciones historiográficas tomadas en su conjunto y estudiadas como un todo.

Robert Rosenstone también lo afirma en el libro que vamos a estudiar en este texto, cuando escribe que “cada evocación y cada representación es, en el mejor de los casos, una verdad parcial” (ROSENSTONE 1988, p. 275).<sup>7</sup> La narración sería, así, una especie de instancia fundamental de la mente humana y de la configuración lingüística y discursiva en que se expresa, como ha subrayado también Fredric Jameson, tanto para la historiografía como para la novela (JAMESON 1982, p. 13), en particular cuando intentan dar cuenta de estructuras, acontecimientos y acciones desarrollados en el tiempo y desde un punto de vista causal.<sup>8</sup>

Pero, siendo precisos con los términos que utiliza White, es el elemento ficcional el que es común tanto a nuestros discursos literarios como historiográficos, en la medida en que, como afirma Paul Ricoeur, se puede identificar ficción con la configuración narrativa, obra de la imaginación y propia de la actividad creadora, tanto del novelista como del historiador. En todo caso, Ricoeur prefiere reservar el término “ficción” para la clase de configuración narrativa literaria que ignora “la pretensión de verdad inherente al relato histórico” (RICOEUR 2008, p. 377),<sup>9</sup> aunque White casi identifique a la imaginación con la ficción. Con un poco más de precisión, White distingue entre narrar y narrativizar, que son comparados con la ficcionalización y la dramatización (WHITE 1992, p. 18, 50 y 61). Pero “ficcionalizar” no quiere decir “mentir”, es decir, no quiere decir inventar (en el sentido de crear cosas que no existen). Ficción quiere decir imaginar, es decir, representar idealmente una cosa, crearla en la imaginación, que es, propiamente, lo que hacen los historiadores cuando representan una porción espacio-temporal del pasado a partir de las fuentes disponibles.<sup>10</sup> De esta manera, se puede afirmar que todas las historias son ficciones. Para entender esta distinción, se puede poner el ejemplo de Primo Levi, que escribe en *Si esto es un hombre*, “me parece superfluo añadir que ninguno de los datos [o hechos] *ha sido inventado*” (LEVI 2002, p. 4). El propio Wilhelm Humboldt consideraba que el historiador tiene que usar su imaginación para “revelar la verdad de un suceso por presentación, completando y conectando los fragmentos inconexos de observación directa” (WHITE 2001, p. 175). Así, las técnicas literarias “conectan lo inconexo, para establecer contextos ilusorios y, en conjunto, para solidificar la unidad de una secuencia temporal” que se está intentando representar narrativamente (KRACAUER 2010, p. 208), a veces de forma secuencial, a veces de forma simultánea o, incluso, paratéctica.

Sin embargo, a diferencia del novelista o del poeta, el historiador no debe basar su relato en la pura fantasía o en lo que podría llegar a ocurrir – desde el punto de vista de lo posible o lo verosímil (como haría la literatura novelística, por ejemplo) –, sino en la investigación historiográfica, que le pone sobre la pista de

<sup>7</sup> “Every evocation and every representation is at best a partial truth”.

<sup>8</sup> Entiendo que esta afirmación es discutible. Y, de hecho, David Carr, Paul Ricoeur o el propio Hayden White han proporcionado matices muy interesantes al respecto. En todo caso, sea o no sea una “instancia fundamental de la mente humana” para dar cuenta del paso del tiempo a través del lenguaje, lo que parece claro es su ubicuidad cultural para construir representaciones novelísticas o historiográficas sobre el pasado – en especial en los últimos dos siglos. Así, aunque no “vivamos” relatos, tendemos a “contarlos”.

<sup>9</sup> En todo caso, Ricoeur distingue entre ficción y narración, y reserva este último término para la clase de estructura que comparten tanto los relatos de ficción como los históricos. Vid. VERGARA 2004, p. 125.

<sup>10</sup> Algunas precisiones más en CHATMAN 1980, p. 144.

lo que “realmente ha podido ocurrir”. Es decir, el historiador está obligado a hablar sobre un particular, por muy desinformado que esté o por pocas y desconexas que sean sus fuentes. En este sentido, ningún historiador está legitimado para introducir en su texto algo que sea ajeno a la época que está estudiando, por ejemplo, o algo que haya fantaseado. Pero sí algo que haya imaginado y que sea coherente y apropiado al conjunto de fuentes manejadas, especialmente en el caso de que falten fuentes o haya lagunas en éstas (que es el caso más habitual, por cierto). El propio Hayden White ha señalado que, normalmente, desde el campo profesional de los historiadores, se considera que la mentira, la retórica y la ficción son los tres enemigos clásicos del objetivo tradicional de la historiografía, que consiste en decir la verdad objetiva acerca del pasado.<sup>11</sup> Pero, en realidad, una vez asentada la obviedad de que la historiografía trabaja con fuentes – y que éstas, una vez leídas críticamente, no se deben falsear –, surge otra obviedad: y es que no se puede escribir historia sin imaginación, sin ficcionalizar las tramas y los argumentos (es decir, sin “literaturizar”) y sin hacer uso de las técnicas y los instrumentos de la retórica. De hecho, White considera que la retórica gobierna la descripción del campo histórico en la medida en que la estructura profunda de la imaginación historiográfica es de naturaleza topológica. Una vez “descubiertos” los hechos brutos, el historiador solo dispone de una crónica de los acontecimientos. Es por medio de la elaboración de una narración como el historiador sitúa los datos de que dispone en una estructura ficcional que les da sentido y los explica con pretensiones realistas.<sup>12</sup> Por eso, White subraya que “esta transformación de los acontecimientos brutos en hechos históricamente significativos entraña un uso figurativo del lenguaje que tiene una clara afinidad con la creación literaria” (CABRERA 2005, p. 130).<sup>13</sup> Por esta razón, podríamos hablar de literatura historiográfica.

221

Por otro lado, en el ámbito de la literatura novelística ocurre algo parecido. Como escribe White, “los grandes modernistas (desde Flaubert, Baudelaire, Dickens y Shelley pasando por Proust, Joyce, Woolf, Pound, Eliot, Stein y entre otros) estaban interesados por representar un mundo real en lugar de uno ficcional casi tanto como cualquier historiador moderno. Incluso haciendo uso de documentación histórica. Pero a diferencia de sus homólogos historiadores, ellos se dieron cuenta de que el lenguaje mismo es una parte del mundo real y debe ser incluido entre los elementos de ese mundo, en lugar de ser tratado como un instrumento transparente para representarlo” (WHITE 2006, p. 25-33). Con este descubrimiento, los novelistas modernistas crearon una nueva concepción de lo que puede ser una representación “realista”, más problemática y creativa, tal y como han señalado Eric Auerbach y Amy J. Elias (AUERBACH 1996; WHITE 2010, p. 52; ELIAS 2001, p. ix).<sup>14</sup> Este también ha sido el desarrollo de la novela

<sup>11</sup> Vid., por todos, FULBROOK 2002, p. 3; BERFER; PASSMORE; FELDNER 2010, p. 3. Esta concepción es plenamente observable en los manuales de historia, pero, también, en multitud de obras monográficas sobre el pasado.

<sup>12</sup> Es lo que el propio White denomina “figural realism” (WHITE 1999). Vid. también SCHOLÉS; PHELAN; KELLOGG 2006, p. 302 y 335.

<sup>13</sup> Al respecto, véase el detallado análisis de TOZZI 2006.

<sup>14</sup> Es evidente que una buena parte de la inspiración para la clase de renovación historiográfica que podrían representar los libros que voy a estudiar en este texto proviene de ciertas técnicas literarias propias de la

histórica, desde Walter Scott hasta John Fowles o Umberto Eco, pasando por Alessandro Manzoni, Víctor Hugo, Alexander Pushkin, Gustave Flaubert o León Tolstoi (DE GROOT 2009). De esta forma, la novela histórica, por ejemplo, ha destacado el elemento subjetivo de las narraciones históricas, ha subrayado la importancia del modo realista de escritura para la noción de autenticidad o ha subvertido las convenciones de la propia escritura historiográfica (DE GROOT 2009, p. 2). Tal y como se ha señalado en varias ocasiones, hasta el desarrollo de una concepción “científica” y profesional de la disciplina, a finales del siglo XIX, la novela y la historiografía colaboraban juntas en la tarea de representar el pasado, como podemos encontrar en la obra de Walter Scott, Thomas Carlyle o Jules Michelet, por ejemplo.

Pues bien, los experimentos historiográficos postmodernos intentan disolver las fronteras entre la historiografía académica y la novela histórica, usando de forma consciente y explícita determinadas técnicas literarias tradicionalmente disimuladas y, sobre todo, ensanchando la narración como mecanismo mediante el cual se puede proporcionar información sobre el pasado, una interpretación del mismo y, a la vez, un efecto dramático que favorece el acercamiento de las representaciones historiográficas a sus lectores (vid. ELIAS 2001, p. xix).<sup>15</sup> De esta forma, por ejemplo, Robert Rosenstone ha aconsejado a los historiadores contemporáneos que incorporen alguna de las técnicas y estrategias de la literatura del siglo XX a la escritura de la historia: tanto la misma escritura como sus posibles efectos sobre los lectores se van a ver beneficiados por ello (ROSENSTONE 2004, p. 4 y 5). Precisamente por esto, no conviene olvidar que la retórica es una dimensión presente en cualquier utilización del lenguaje y del discurso, incluida la historiografía (LACAPRA 1985, p. 17). Por eso se ha hablado de la naturaleza tropológica del lenguaje (ORTIZ-OSÉS; LANCEROS 2009, p. 389). En todo caso, conviene tener presente que el término retórica se puede referir tanto a la teoría de la composición literaria y de la expresión oral como al estudio de los medios de convicción y de persuasión más convenientes para cada caso y para cada audiencia. De esta forma, como en su momento escribieron Allan Megill y Donal McCloskey, la retórica historiográfica se suele referir a los tropos, a las figuras literarias, a los argumentos plausibles o verosímiles y a otros dispositivos del lenguaje que son usados por los historiadores (tanto si son conscientes de ellos como si no) para escribir historia y para persuadir a sus posibles auditorios: es decir, para persuadir a sus lectores a través de la explicación y de la demostración (MEGILL; MCCLOSKEY 1987, p. 221). De hecho, tal y como asegura Hans Kellner, la retórica siempre presupone una audiencia, un lugar donde el autor y su trabajo se ponen en contacto con sus lectores u oyentes, a los que debe persuadir mediante la demostración y en el que distintas descripciones, explicaciones o

222

literatura modernista. Sin embargo, los “experimentos historiográficos postmodernos” no solo hacen uso de estas técnicas sino de algunas otras que intento especificar en mi análisis. Por otro lado, para una explicación de la categoría “experimentos historiográficos postmodernos” me remito a mi obra previa sobre este mismo objeto de estudio. En todo caso, considero que dichos experimentos son representaciones narrativas sobre el pasado que intentan dialogar, explícitamente, con diversas y variadas técnicas literarias con el objetivo consciente de problematizar la forma tradicional y/o convencional de escribir historia.

<sup>15</sup> Una posición crítica respecto de este intento puede encontrarse en DOLEZEL 2010, p. 47 y ss.

interpretaciones pueden competir entre sí (MEGILL; MCCLOSKEY 1987, p. 259). Por su parte, Berverley Southgate ha reflexionado con detenimiento acerca de si la historia es “factual” o, por el contrario, otra forma de ficción. Y también ha explorado con provecho los límites y las fronteras entre ambos tipos de discurso, llegando a la conclusión de que no es posible establecer unas fronteras claras e inamovibles entre la historia y la ficción. Por ello, la vieja distinción entre ambas ya no se sostiene indefectiblemente porque toda historia es ficcional, en el sentido de que toda actividad historiográfica da como resultado una obra literaria, retórica y estética, que es el producto de la imaginación del historiador más que una consecuencia lógica de los hechos del pasado y de las fuentes históricas en que se conservan (SOUTHGATE 2009, p. x, 172 y ss. y 195). Al igual que imaginamos el futuro, desde el presente, así también imaginamos el pasado. Deeds Ermarth considera que la narrativa histórica es una convención literaria, de considerable abstracción y artificialidad cuya característica más interesante es que pretende enmascarar, precisamente, dichas características, naturalizando sus elementos y resultados (DEEDS ERMARTH 1997, p. 66). Vista así, la historiografía proporciona lo que alguien ha llamado “ficciones de conocimiento” (BATSAKI; MUKHERJI; SCHRAMM 2012).

En todo caso, se tenga la opinión que se tenga sobre la estructura literaria, ficcional o narrativa de la historiografía, no faltan quienes afirman que podemos complementar las formas académicas y tradicionales de la historiografía y darle una oportunidad a las nuevas formas historiográficas postmodernas, similares a lo que White ha llamado “representaciones para-históricas postmodernas” [“*postmodernist parahistorical representations*”]. Unas nuevas formas historiográficas que se vienen materializando en distintas representaciones híbridas que oscilan entre el documental y el drama, entre la investigación historiográfica y la representación literaria, entre la información y el espectáculo, entre el respeto por los hechos y la invención creativa, entre la escrupulosidad metodológica y la creatividad formal (WHITE 1999, p. 67). Entre estas nuevas formas, que denomino experimentos historiográficos postmodernos, podríamos citar las siguientes obras: *The Question of Hu*, de Jonathan D. Spence; *Dead Certainties*, de Simon Schama; *Historia de los bombardeos*, de Sven Lindqvist; *1926: viviendo al borde del tiempo*, de Hans Ulrich Gumbrecht; *Discourse and Culture*, de Alun Munslow; *Chicago '68*, de David Farber; *Mirror in the Shrine*, de Robert A. Rosenstone; *Autobiography of a Generation*, de Luisa Passerini; *La Gran Guerra y la memoria moderna*, de Paul Fussell; *Fiction in the Archives*, de Natalie Zemon Davies; *Stories of Scottsboro*, de James Goodman; *Mr Bligh's Bad Language*, de Greg Denning; *Rastros de carmín*, de Greil Marcus; *Alabi's World*, de Richard Price; *Dust*, de Steedman Jones; o *Mad Travellers*, de Ian Hacking.<sup>16</sup>

En los dos siguientes apartados, voy a intentar explicar algunas de las características más importantes de los experimentos historiográficos postmodernos

<sup>16</sup> Y muchas otras obras más, de Bryant Simon, Jonathan Walker, Sanjam Ahluwalia, Robert J.C. Young, Synthia Sydnor o Robin Bisha. Sobre algunos de estos experimentos historiográficos postmodernos, me permito citar dos artículos míos: BOLAÑOS DE MIGUEL 2013; 2010.



a la luz de las técnicas y recursos que comparten con el resto de las creaciones literarias. Para ello, me voy a centrar en 2 obras: *Mirror in the Shrine*, de Robert A. Rosenstone, y en *Stories of Scottsboro*, de James Goodman.

### **Diálogos entre la novela y la historiografía: *Mirror in the Shrine***

Como ha señalado Alun Munslow, Robert Rosenstone es un historiador que ha promocionado activamente nuevas formas de escribir historia (MUNSLow 2012, p. 142). De hecho, en su extensa bibliografía, se pueden encontrar varios ejemplos. Precisamente, *Mirror in the Shrine* es un experimento historiográfico postmoderno, a mitad de camino entre la reconstrucción historiográfica, la narración y la autobiografía (ROSENSTONE 1988).<sup>17</sup> Según Robert Rosenstone, interpretar el pasado consiste, básicamente, en conquistar lo remoto, en hacerlo nuestro. Esta es la principal meta del historiador: hacer accesible al presente las acciones y las mentalidades de los hombres del pasado. Bajo la influencia de Paul Ricoeur y de Hayden White, de quienes Rosenstone menciona dos citas al comienzo de su obra, el libro crea su propia interpretación. En este sentido, *Mirror in the Shrine*, como cualquier acto interpretativo, es un intento de proporcionar una representación de uno mismo y de su propio mundo intentando capturar las vidas y las obras de otras personas del pasado (p. 274). De hecho, Rosenstone ha vivido algunas temporadas en Japón desde que en 1974 comenzara a dar clases en dos universidades japonesas. Y la experiencia que mueve el libro es ese extrañamiento cultural que sintió el propio Rosenstone al volver a su país, a los EE.UU. Por eso mismo, Rosenstone mezcla biografía, psicobiografía y autobiografía en una estructura narrativa que recuerda a la de algunas novelas – y antecede la de algunos cómics recientes<sup>18</sup> –, como voy a intentar mostrar a continuación.<sup>19</sup>

224

En la historiografía podemos encontrar muchas obras que intentan representar la forma en que Occidente modernizó el Japón Meiji<sup>20</sup>, pero hay pocas que intenten dar cuenta de la forma en que ese mismo Japón ha influenciado a Occidente. Rosenstone se propone, precisamente, esto último. El libro es, así, una representación muy particular sobre el encuentro de los EE.UU. con Japón. En particular, sobre tres americanos que vivieron y trabajaron en Japón y cuyas vidas fueron alteradas fuertemente por esa elección y por ese encuentro. Esos tres americanos son William Elliot Griffis, Edward S. Morse y Lafcadio Hearn, tres hombres reconocidos como expertos japonólogos y que, por ello, son reconocidos en Japón y cuentan con distintos memoriales en las ciudades donde vivieron: Fukui, Matsue y Tokio, respectivamente. Sin embargo, en los EE.UU., los tres son poco conocidos y menos recordados, salvo Hearn, que es un autor al que generaciones obsesionadas con el Japón exótico vuelven para disfrutar de sus libros y de sus recopilaciones de leyendas y mitos japoneses.

<sup>17</sup> Las citas entre paréntesis en el cuerpo del texto hacen referencia a citas extraídas de esta edición. Lo mismo vale para el siguiente experimento historiográfico estudiado en este artículo, el de James Goodman.

<sup>18</sup> Como el de SPIEGELMAN 2005 y BROWN 2006. Sobre el encuentro entre la literatura, la historia y la novela gráfica en *Maus*, vid. HUTCHEON 1999.

<sup>19</sup> Lo mismo afirma una de las primeras *reviews* del libro de Rosenstone: TAYLOR 1992. Una *review* más está en NELSON 1992. Vid. también ROSENSTONE 2004.

<sup>20</sup> Vid., por ejemplo, la recopilación de COOPER 1982, que se centra en un momento de la historia de Japón anterior a la época Meiji.

Rosenstone, en este caso, vuelve otra vez a los objetos de estudio marginales, a personajes que oscilan entre dos mundos sin pertenecer realmente a ninguno de ellos, sino a los dos. *Romantic Revolutionary*, la biografía sobre John Reed o *Crusade of the Left*, sobre el batallón Lincoln en la Guerra Civil española, dan prueba de este esfuerzo por recuperar — y por dar cuenta de — experiencias desgarradas. La propia experiencia familiar, como cuenta el propio Rosenstone, le ha puesto en ese camino, tanto vital como profesionalmente (ROSENSTONE 2005, p. xi-xii).

La intención de Rosenstone no consiste en mostrar cómo estos tres hombres cambiaron el Japón que ellos conocieron llevando la tecnología y las instituciones republicanas propias de su país de origen, sino, al contrario, cómo aprendieron de su país de acogida.<sup>21</sup> El propio Rosenstone lo reconoce en el último capítulo del libro: “seguramente conozco más sobre la tierra y su cultura de tanto observar, oír, echar, leer y escribir” (p. 273).<sup>22</sup> En este sentido, Rosenstone estudia cómo podemos aprender de otras tradiciones y cómo la historia puede ser vista como una tradición. De esta forma, la intención de Rosenstone es “recapture” el significado que las vidas de estos tres hombres todavía tienen para nosotros, así como el valor de las actitudes interculturales. Las tradiciones, como la historia, tienen sentido en la medida en que nos dicen algo valioso para nuestro presente. El pasado y el presente siempre se interrelacionan, se permean mutuamente. Por eso, *Mirror in the Shrine* es un libro no solamente sobre el pasado, sino también sobre el presente (como todos los libros de historia, aunque no se reconozca), sobre los *concerns* del autor, sobre su relación con la historia que cuenta, sobre la relación del lector con la historia que lee y sobre las vidas de todos aquellos que han vivido en países donde no han crecido. En este sentido, es una “representación liberadora de historias personales”, como las denomina Jaume Aurell (AURELL 2013, p. 252). Rosenstone se sitúa así en el primer plano de la obra, sin esconderse y sin agazaparse en los convencionalismos propios de una disciplina que ha intentado parecerse a la ciencia, despersonalizando y academizando su estilo. Por ello, Rosenstone abandona la tercera persona del singular (o el mayestático “nosotros”) y se presenta como quien realmente es: el narrador, a la manera de un escritor.

Pero esta no es la única innovación estilística de la obra. Al contrario, *Mirror in the Shrine* se ha convertido en un clásico de la historiografía postmoderna porque, entre otras cuestiones, no solamente se ha elaborado teniendo en cuenta varias teorías historiográficas contemporáneas sino, fundamentalmente, porque se ha construido bajo el signo de la crítica, la autorreflexión y la ambigüedad (SOUTHGATE 2005, p. 154),<sup>23</sup> al margen de algunas de las convenciones de la historia narrativa que tienen como modelo las conquistas de la novela realista decimonónica. De hecho, en este sentido, el propio Rosenstone reconoce que

<sup>21</sup> Vid. la *review* de KORNICKI 1990.

<sup>22</sup> “Certainly I know more about the land and its culture from so much looking, hearing, casting, reading, and writing”.

<sup>23</sup> Por cierto, Southgate añade a la lista de experimentos historiográficos antes citada la obra de Todorov, *Hope and Memory*, y la de Peter Novick, *The Holocaust and Collective Memory*.

algunos autores han intentado teorizar sobre otras formas de representación historiográfica, pero pocos se han lanzado a escribirla. De aquí el carácter pionero de este experimento historiográfico postmoderno, especialmente por su intento de experimentar con nuevas formas narrativas, forzando las convenciones con que tradicionalmente se ha venido escribiendo historia. Como dice el propio Rosenstone, aunque a lo largo de todo el siglo XX se han expandido las fronteras de la investigación histórica, la escritura de la historia parece haberse quedado anclada en una plantilla representacional que tiene como modelo la labor de los historiadores positivistas decimonónicos, con diferentes elementos literarios y estilísticos absorbidos del modelo de la novela "realista" o, incluso, "naturalista" del siglo XIX: una narración "cronológica" de acontecimientos a la que se añaden continuas descripciones de personas, lugares y cosas, así como una propuesta explicativa (la "interpretación" del historiador) de las causas y las consecuencias de las acciones descritas. Pero Rosenstone no se queda en esta plantilla. Su intención es elaborar un experimento que permita expandir las posibilidades representacionales de la historia, tanto de la que vivimos como de la que escribimos. Tal y como apuntó Jane Hunter en su *review* de 1990, Rosenstone articula una narración compleja a base de descripciones, diarios inéditos, fuentes publicadas, recreaciones ficticias y especulaciones del propio autor (HUNTER 1990).

226

El libro está organizado en cinco capítulos que sintetizan la experiencia vital de los cuatro protagonistas del libro, incluyendo al propio Rosenstone, conformando un experimento acerca de la importancia que desempeña la experiencia en cualquier narrativa, según Monika Fludernik, más que la simple trama o la "conexión" de los hechos (FLUDERNIK 1996; 2005). Con esta estructura, el autor pretende ofrecer una cronología y una unidad temporal cuyos protagonistas no sintieron ni vivieron, pero que permite a Rosenstone elaborar un discurso significativo que transforma erudición en conocimiento. Los títulos de esos 5 capítulos son: *Landing, Searching, Loving, Learning y Remembering*. Aunque, en puridad, el libro comienza con un capítulo inicial, auto reflexivo y metodológico, que lleva el título de *Before*, en el que el propio Rosenstone se da voz a sí mismo (vid. DONNELLY; NORTON 2011, p. 176).<sup>24</sup>

Pues bien, el primero (*Landing*) narra las primeras impresiones y los primeros choques culturales que los 3 individuos estudiados sintieron al llegar a Japón. El segundo relata todos y cada uno de los encuentros y descubrimientos que cambiaron la vida de los 3 visitantes norteamericanos. El tercer capítulo se basa en una idea crítica: que la civilización Occidental, comparada con la japonesa, quizás no sea un ideal de vida completamente positivo. El siguiente capítulo se centra en la búsqueda activa de conocimiento, en todos los esfuerzos que nuestros tres individuos (junto con el propio Rosenstone) hicieron para aprender más enérgicamente de su país de acogida, más allá de sus primeros desconciertos e, incluso, de sus diversiones iniciales. El último capítulo, el

<sup>24</sup> Ambos autores están trabajando en la continuación de esta obra. Su título provisional es *Liberating History: Truths, power, ethics*, cuya fecha de publicación prevista es 2015.

quinto, titulado *Remembering*, nos ofrece una representación de la forma en la que los 3 autores biografiados en el libro recordaron su experiencia japonesa una vez regresados a los EE.UU. De esta forma, se cierra el círculo entre el pasado y el presente, estableciendo una similitud entre ambos y, también, entre la vida y el arte (p. 275). Rosenstone intenta establecer una continuidad entre ambos, una continuidad que los historiadores han intentado sortear destacando el pasado como el origen del presente pero, por otro lado, alegando que es algo radicalmente distinto a él.<sup>25</sup>

A su vez, cada capítulo está dividido en tres subcapítulos, que representan la parte de la historia protagonizada por cada uno de los tres individuos objeto de estudio, respectivamente. El libro toma, así, una forma narrativa y biográfica. O, mejor, una forma biográfica tripartita, que recoge tres historias biográficas subrayando los momentos más importantes de la experiencia japonesa de los protagonistas del libro. Con esta organización, Rosenstone fija en una línea temporal, cronológica, la experiencia histórica de los tres americanos elegidos. Dicha línea cronológica es alterada mediante la introducción de diversas reflexiones de carácter presentista, así como de escenas anteriores y posteriores (*flashbacks* y *flashforwards*) respecto del momento que se está narrando y que ayudan a comprender un fenómeno en particular, mediante la amplitud y el desarrollo de posibles líneas causales. De esta manera, *Mirror in the Shrine* se constituye también en una reflexión autoconsciente sobre la forma en que los tres hombres biografiados forman parte de la vida y del pensamiento del autor. El libro es así, un espejo en el que se puede reflejar el propio Rosenstone, los 3 autores estudiados e, incluso, el propio lector. Como sabía muy bien Lafcadio Hearn, en muchos santuarios japoneses se suele colocar un espejo en el altar central (p. 30). Dicho espejo devuelve la imagen de quien se pone delante. De ahí el título del libro.

Por otro lado, Rosenstone comienza el libro con dos pequeños capítulos metaficcionales, metadiscursivos: un prólogo y un breve texto sobre cómo y por dónde comenzar una historia. El primero se llama *Prologue: Who and Why*, y el segundo, *Before*. En ellos, Rosenstone presenta un conjunto de reflexiones y problematizaciones que preparan al lector para una lectura más activa y crítica, tal y como hace Elinor Langer en su biografía de Josephine Herbs (LANGER 1984), y tal y como hace el propio Rosenstone respecto de su experiencia en Japón y de su proyecto de estudio durante más de una década (p. 272). El comienzo y el final de una narración historiográfica no es algo inmanente que el historiador encuentre en los archivos o en los documentos que maneja. Al contrario, tal y como afirma White, decidir tanto el uno como el otro es una tarea del propio historiador, que debe explicar y justificar (CURTHOYS; MACGRATH 2011, p. 137). Esta técnica literaria recuerda a varias novelas pero también a varios experimentos historiográficos postmodernos, como *1926, Living at the Edge of Time*, de Hans U. Gumbrecht, o *A History of Bombing*, de Sven Lindqvist,

<sup>25</sup> En cuanto a las reflexiones sobre la continuidad y la discontinuidad de la historia vid., por todos, CHAUNU 1985, p. 124-125.

obras caleidoscópicas que difuminan los comienzos y los finales. En último lugar, el libro juega con las convenciones académicas al incluir un capítulo sobre las "Fuentes" (*Sources*) consultadas – ¡por cierto, qué hermosa metáfora para referirse al lugar del que "beben" las obras de historiadores! –, otro de "notas", unos agradecimientos y un índice final, tanto temático como onomástico.

Rosenstone ha empleado varias técnicas literarias modernistas para problematizar la forma tradicional de escribir historia o, mejor, para complejizar la forma académica de escribir sobre el pasado. El objetivo es "romper" el supuesto realismo con el que se escribe la historia para subrayar la naturaleza constructiva del trabajo del historiador, de Rosenstone, y, de hecho, de cualquier representación historiográfica (p. xiii). Como se sabe, casi siempre suele haber varios relatos sobre un mismo acontecimiento del pasado. De hecho, muchas veces, los mismos hechos son recontados por distintos narradores, con lo que su sentido/significado se modifica. Frank Ankersmit considera, en este sentido, que cualquier lector tiene conocimiento de un personaje o de un acontecimiento pasados leyendo y comparando, al menos, dos representaciones distintas (ANKERSMIT 2004). Y es a través de esta comparación como, poco a poco, vamos depurando y complejizando nuestra propia representación del pasado, en una representación que pretende incorporar lo mejor y también lo más incontestable de varias representaciones del pasado. Por otro lado, en cualquier fase de la historia de la historiografía que nos fijemos, siempre hay varios realismos en conflicto, tal y como cualquier lector aprende cuando lee las obras de los grandes novelistas o de los grandes historiadores positivistas e historicistas del siglo XIX o del siglo XX. ¿O es que acaso no son igualmente legítimas, respecto de la representación que producen de sus respectivos objetos históricos, las obras de John Dos Passos, E. L. Doctorow, Georges Duby o E. P. Thompson, por ejemplo? En todo caso, por mucho que se intente banalizar la literatura o ensalzar la historia como mecanismo para representar con veracidad y objetividad el pasado, a la postre, "la vigencia de una explicación histórica [tanto novelística como historiográfica] depende de la complicidad lingüística de sus receptores" (CABRERA 2005, p. 142).

228

Entre estas técnicas, el autor ha dimensionado la obra utilizando varias voces, las de los tres hombres estudiados en el libro, a las que añade la suya propia. El resultado es una obra polifónica y *dialógica* – en el sentido que le da a ambos términos Mijaíl Bajtín –, que se aleja de la habitual prosa expositiva de la historiografía, la cual está basada en un monólogo autoral que pretende imponer una visión única sobre el pasado. De hecho, las citas extraídas de las obras de estos autores, tanto de las publicadas como de las inéditas, están incorporadas en el cuerpo del texto, de una forma libre y sin mención expresa de su origen. Además, van todas en *itálica*, para destacarse del texto redactado por el propio autor.<sup>26</sup> Así, en *Mirror in the Shrine*, Rosenstone va insertando

<sup>26</sup> En todo caso, Rosenstone justifica el origen de todas y cada una de las citas incluidas en el texto en un penúltimo capítulo, denominado "Notes", previo a los agradecimientos, y que funciona como el típico aparato crítico y bibliográfico de una obra historiográfica académica. Sin embargo, Rosenstone no parece usar los textos de los actores del libro como una forma de autorizar y/o justificar sus argumentos históricos

extractos de las obras de los tres hombres estudiados para que el lector pueda ir recomponiendo sus vidas, sus experiencias y sus pensamientos, a la luz de las propias reflexiones del autor sobre esta tripartición vital. De este modo, se modifica la forma en que actúa una obra histórica, que siempre se ha concebido como una historia de una sola dirección, donde el historiador canaliza el pasado hacia el lector al producir una distinción clara entre ambas posiciones y, también, entre el propio pasado y el presente. Por contra, Rosenstone considera que una narrativa histórica es, más bien, un “encuentro” en el que las realidades del autor y del lector se encuentran, se implican y se enredan con diferentes nociones del pasado y del presente.

El montaje es otra de las técnicas usadas por Rosenstone para resaltar el carácter artificial y constructivo de todo el libro. Una obra de historia no nace de forma natural, espontánea, de las fuentes consultadas por el historiador. Un libro de historia toma forma en la imaginación del historiador a la luz de los datos conocidos por éste, espoléada por toda la información encontrada por él en los archivos o en las bibliotecas. Pero ninguna obra de historia se escribe mecánicamente una vez que se conocen los datos: éstos no llevan consigo el sentido o el significado que tuvieron para los hombres del pasado y, mucho menos, para los contemporáneos del historiador. El montaje es, así, una forma muy adecuada de ir dando cuenta tanto de los pasos que se han ido dando en la fase de investigación como en la fase de escritura. Pero el montaje también permite al autor ir describiendo, día a día, la experiencia de los tres autores seleccionados, hasta el punto de que le permite ofrecer las dudas y los pasos en falso que el propio Rosenstone ha debido padecer, como cuando describe los diarios de Morse: “orden, desarrollo, cambio, cualquier movimiento hacia un entendimiento debe imponerse por una mente posterior” (p. 122).<sup>27</sup>

229

Por otro lado, Rosenstone también hace uso de una técnica típica de una buena parte de la literatura modernista, pero que ha estado prohibida en la historiografía positivista: me refiero a las interpelaciones al lector por parte de un autor que podríamos denominar “intrusivo”. En la historiografía académica, como se sabe, el historiador se esfuerza por desaparecer de la obra que ha creado, despersonalizando el resultado y, por lo tanto, objetivando el esfuerzo representacional. Una obra de historia, se presume, es una representación objetiva del pasado, obra de una *tercera* persona o, a lo sumo, obra de una comunidad académica que se expresa en la primera persona del plural, en un “nosotros” disciplinar. Pero esto es, como también se sabe, solo una ilusión. O, en el mejor de los casos, una convención cuyo objetivo es crear una posición de autoridad para que el lector confíe en la credibilidad del autor. Y es que el trabajo del historiador, como el del historiador de la ciencia, nunca es un trabajo “puro”, sino una actividad condicionada por varios factores, como ha destacado,

o sus decisiones narrativas sino, más bien, como una forma de dirigir al lector hacia sus propias obras, ya que, en realidad, Rosenstone parece incluir esas citas en *itálica* como un elemento interno de su propia representación historiográfica, y no como un elemento externo a ella y de carácter probatorio. Además, Rosenstone añade un capítulo al final en el que recoge las fuentes consultadas y utilizadas, que distingue por autor y por obras generales.

<sup>27</sup> “Order, development, change, any motion toward understanding must be imposed by a later mind”.

entre otros, Steven Shapin.<sup>28</sup> Por contra, Rosenstone procura explicitar su presencia en la narración mediante la creación de un yo “flotante” que interpela al lector, reflexiona sobre los personajes de la narración y sobre los problemas que implican el hecho de escribir el libro pero, también, el hecho de haber vivido el Japón actual, desde el que está intentando escribir una representación historiográfica sobre el mismo país cien años antes. Cualquier libro de historia, a pesar de los métodos de investigación que se utilicen – básicamente de crítica textual y filológica –, también plasma el registro de un encuentro eminentemente subjetivo: el del historiador con su objeto de estudio y con los residuos del pasado y, a su vez, el de los distintos personajes del pasado entre ellos y con el historiador (p. xii). De esta manera, Rosenstone intenta elaborar una obra de historia que no esconde sus ambigüedades ni sus difusas fronteras, y que se muestre más consciente de su naturaleza artificial (el texto histórico es un artefacto literario, una estructura verbal en forma de prosa narrativa, como decía Hayden White). El objetivo es intentar alcanzar la densidad, especificidad y facilidad con la que las novelas dan cuenta del paso del tiempo pero ello, en puridad, sin renunciar a la integridad de los hechos fácticos destilados de la investigación archivística y documental, con la que se escribe cualquier libro de historia (p. xiii-xiv). Rosenstone lo explica con claridad: su objetivo ha sido “crear, en síntesis, una pieza de escritura histórica que se ajuste a la sensibilidad literaria de, al menos, la segunda mitad del siglo XX, si no a la de finales del siglo XX” (p. xiv).<sup>29</sup> Por el hecho de que nuestro autor es un historiador y, en ese momento de su vida (1988), no un teórico, Rosenstone aprecia contar historias situadas en el pasado. Pero Rosenstone considera que “*the openness and ambiguity*” es la mejor forma de representar la complejidad de la experiencia humana (p. 4). Por eso, ha elegido una forma narrativa problematizada, “no clausurante”, auto consciente y crítica respecto de sus propias posibilidades y limitaciones. Porque, a la postre, no se puede tener un resumen de ninguna historia, ya que el significado, el objetivo y el fin de cualquier historia no es su “sinopsis”, sino la experiencia que intenta representar y, por tanto, transmitir a sus lectores. Incluso una historia elaborada con los restos del pasado, que los historiadores denominan “hechos”, transmite algo más que meros datos porque las palabras usadas por el historiador dan vida a las demandas de los muertos entre las fronteras de su propio estilo literario (p. 274).<sup>30</sup>

Otras de las técnicas que usa Rosenstone para cuestionar la casi siempre espuria claridad de la inmensa cantidad de narrativas históricas disponibles son la “*moving camera*” y los “*quick takes*”. Mediante estas dos técnicas, que no son nada nuevas en la composición y en la escritura de novelas, Rosenstone intenta facilitar la “visualización” por parte del lector del contenido de la narración. Usando la palabra escrita como una cámara, el autor puede centrarse en los detalles del

<sup>28</sup> Y, en el campo de la historiografía, Keith Jenkins o Herman Paul. Vid. SHAPIN 2010; JENKINS 2009, p. 29 y ss.; y PAUL 2011.

<sup>29</sup> “[T]o create, in short, a piece of historical writing suited to the literary sensibility of at least the middle, if not the late twentieth century”.

<sup>30</sup> Gumbrecht, por su parte, está intentando localizar tanto los efectos de sentido como los efectos de presencia en las obras históricas: GUMBRECHT 2006.

paisaje, del urbanismo y del resto de artefactos de la cultura japonesa que tanta influencia han tenido en el cambio de creencias e ideas de los protagonistas del libro. Asimismo, a través de la inclusión de breves escenas, desconectadas entre sí, Rosenstone contribuye a clarificar varios puntos de la narración de una forma más efectiva que una explicación más desarrollada. Finalmente, además de una estructura narrativa que acerca el libro de Rosenstone a varios ejemplares de novela modernista, el autor hace uso de un amplio espectro de recursos literarios y narrativos para enriquecer su representación y para dar fuerza y cercanía a su evocación de la experiencia diaria en el Japón de la época. Por ejemplo, el uso constante de frases cortas, probablemente de inspiración japonesa, así como la utilización del presente continuo y de un estilo narrativo altamente literario, repleto de metáforas, comparaciones, adjetivos y demás recursos, tanto semánticos como rítmicos, propios de la mejor de las prosas.<sup>31</sup>

### **Diálogos entre la novela y la historiografía: *Stories of Scottsboro***

Robert Rosenstone ha nombrado en varias ocasiones distintos experimentos historiográficos dignos de estudio, "*works of innovative history*" (ROSENSTONE 2001, p. 414). Entre ellos, suele citar el libro de James Goodman (GOODMAN 2010) que estudia un acontecimiento de la década de los años treinta del pasado siglo que revivió la lucha por la igualdad en los EE.UU. Su título es *Stories of Scottsboro* y fue finalista del premio Pulitzer de Historia, aunque, como voy a intentar mostrar, también mantiene un fuerte diálogo con varias técnicas y recursos literarios, lo que lo convierte en una crítica explícita a la forma convencional de escribir sobre el pasado (GOODMAN 1994).

En 1931, en una ciudad del Estado de Alabama, Scottsboro, nueve jóvenes de raza negra fueron acusados de violar a dos mujeres blancas. Los distintos procesos judiciales que se llevaron a cabo consiguieron movilizar a distintos grupos sociales, tanto en el Sur como en el Norte del país, quienes defendieron la inocencia o la culpabilidad de los acusados. Esta es la materia bruta sobre la que Goodman construye su representación historiográfica sobre un acontecimiento particular del pasado. Y lo lleva a cabo sobre la base de elaborar un auténtico mosaico de relatos. Así, los acusados, las víctimas, los testigos y todos y cada uno de aquellos que se sintieron interesados y comprometidos con el suceso encuentran un lugar en el desarrollo narrativo del libro. En consonancia, Goodman no utiliza una forma estándar para contar su historia, sino que ofrece el relato – "su" relato (p. xiii) – de cada uno de los diferentes protagonistas de un acontecimiento que, por otro lado, nunca describe como si lo conociera realmente, como si pudiera explicar lo que "realmente ocurrió", como si pudiéramos comprender la totalidad del conflicto (p. xii y xiii). Es decir, Goodman da la palabra a los distintos puntos de vista para que cada actor pueda comunicar su visión de los hechos: elabora, así, una narrativa con múltiples voces y perspectivas, propio de una posición *perspectivista* del conocimiento, como la que proponía Nietzsche. Cualquier suceso real, como ha subrayado

<sup>31</sup> Vid. la descripción que hace Rosenstone (2001, p. 412) de estas técnicas.



David Lodge, es vivido y experimentado por varias personas, por lo que siempre existirán diversos relatos, diversos puntos de vista, complementarios, sobre dicho suceso (LODGE 1993, p. 26). En consecuencia, Goodman no insiste en ningún momento sobre el hecho de que uno de esos puntos de vista es (o pueda ser) el correcto. De esta forma, utilizando una técnica literaria empleada para diferenciar la ficción literaria de la ficción historiográfica, según Dorrit Cohn, de alguna forma Goodman emplea una forma narrativa que permite interpretar y comprender tanto el acontecimiento como las mentes de los personajes del libro (COHN 2000, p. viii y capítulo 7).

El objetivo de la obra es, por tanto, intentar presentar la complejidad y la riqueza inherente del pasado, una complejidad que, en muchas ocasiones, ha sido simplificada por el historiador al presentar a sus lectores que los hechos ocurrieron tal y como se describen y explican (tal y como él/ los describe y explica), cuando lo importante de cualquier representación historiográfica no reside en los hechos que describe, sino en el punto de vista interpretativo que unifica tanto los hechos como las explicaciones (e, incluso, las generalizaciones) que se proporcionan, tanto el análisis como la síntesis que se presenta (Vid. PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA 1989, p. 502). Por contra, Goodman desarrolla su narración mediante una sucesión de historias, sincrónica y diacrónicamente, que, además, persigue no privilegiar una versión de los hechos por encima de otra. Así, Goodman intenta contestar a la cuestión “¿qué ocurrió?” con un conjunto de relatos diferenciados, un conjunto que pone el acento en el hecho de que casi siempre suele existir un conflicto entre distintas versiones sobre un hecho del pasado y, por consiguiente, se subraya la idea de que conocer el pasado, de alguna manera, implica conocer las diferentes visiones sobre las causas y el significado de lo ocurrido (p. xii). De esta forma – y desde una multitud de ángulos y perspectivas distintas y a lo largo de varias décadas –, *Stories of Scottsboro* hace que cada lector vaya saltando de un punto de vista a otro, capítulo a capítulo, hasta tener una imagen más compleja y “no clausurante” del acontecimiento representado, una estrategia narrativa que recuerda a *Mientras agonizo* (1930), de William Faulkner, a *Rashomon* (1950), de Akira Kurosawa, o a dos experimentos historiográficos similares, “Narrating a Southern tragedy”, de Bryant Simon (SIMON 1997), y *Alabi’s World*, de Richard Price (PRICE 1990).

Sin embargo, como Rosenstone, Goodman también sostiene que ha intentado ser leal a las fuentes consultadas – diarios, memorias, historias orales, autobiografías, cartas, transcripciones de los juicios y otros registros procesales, periódicos, revistas, informes de investigadores privados, otros libros sobre el suceso, y multitud de fuentes secundarias sobre Scottsboro – (p. xii),<sup>32</sup> aunque tampoco niega que se trate de su propia y personal versión sobre lo ocurrido (p. xiii). De hecho, Goodman confiesa que ha impuesto un orden subjetivo al caos de testimonios y fuentes disponibles, ha elegido quién hablaba primero,

<sup>32</sup> En este sentido, el capítulo final de notas cumple con todos los estándares académicos, así como la bibliografía y la cronología con las que Goodman finaliza el libro.

quién hablaba después y quién hablaba el último, ha seleccionado los temas centrales, los secundarios y los contextos en los cuales situarlos, y ha creado, en última instancia, una *ilusión* de plenitud y acabamiento, al margen de la caótica, inestable y siempre deshilachada realidad. Y, también, al margen de los múltiples motivos del comportamiento humano, muchas veces completamente innacesibles. Por eso, el relato está lleno de contradicciones e inconsistencias, propio de la confrontación de varios puntos de vista, lo que nos recuerda que la verdad histórica es, a menudo, indeterminada. Finalmente, Goodman reconoce que no ha contado todas las historias que podrían contarse sobre los hechos de Scottsboro y que ha dejado la puerta abierta, como no podía ser de otra manera, para el futuro trabajo de otros historiadores.

En contra de la práctica habitual en la disciplina, *Stories of Scottsboro* no incluye ningún capítulo de conclusiones, ni un resumen completo de los hechos desde la posición de ese *Cronista Ideal* del que hablara Arthur Danto. Tampoco ofrece ningún juicio sobre la culpabilidad o la inocencia de los acusados, de los participantes o de los testigos, todo lo cual estimula que sea el propio lector el que saque sus propias conclusiones, cerrando así el círculo de responsabilidad que comienza cuando un investigador pretende representar un acontecimiento del pasado.

Ni Rosenstone ni Goodman pretenden cambiar el mundo con sus escritos pero, en muchos aspectos, hacer reír, hacer llorar, hacer reflexionar o emocionar al lector, puede debilitar ciertos aspectos periclitados de la historiografía tradicional, lastrada por ese "nihilismo pasivo" del que habla Sande Cohen (COHEN 1998). Ninguno de los dos autores estudiados pretende insuflar vida a los muertos, sino, simplemente, darles voz a través de "su" propia voz; no pretenden ofrecer justicia a las víctimas, sino que pretenden sacudir al presente de su letargo para poder ser conscientes de aquellas cosas que son consecuencias del mismo pasado.

233

### **Y vuelta a empezar: finales que son comienzos**

Tal y como he señalado al comienzo de este artículo, la figura de Hayden White ha sido mentada por varios de los historiadores postmodernos. Por ejemplo, ha sido citado por uno de los historiadores que más han hecho, en las últimas décadas, por expandir las posibilidades de la narrativa historiográfica. Me refiero a Simon Schama, que cita al autor de *Metahistoria* en el prefacio de su *Citizens*, junto a David Carr (SCHAMA 1990, p. xvi).

Schama resalta el hecho de que tanto para los contemporáneos como para el historiador actual, siempre se encuentran disponibles varios relatos, varias narraciones alternativas del mismo hecho, con similares pretensiones de credibilidad y veracidad. Es esta, precisamente, la idea básica que está en el centro del debate sobre la narración y sobre la narratividad historiográficas. El mismo Hayden White se preguntaba si el pasado se presenta a la percepción de una forma narrativa, con su comienzo, su desarrollo y su final, con sus personajes centrales y su coherencia interna, o más bien se presenta como las crónicas y los anales sugieren: es decir, como una mera acumulación de datos, sin principios ni finales, sin una estructura temporal *lineal* que le dé sentido (WHITE 1989, p. 24).

No faltan los experimentos historiográficos que intentan abordar esta cuestión desde la segunda de las posibilidades planteadas por White. En todo caso, como ha dicho John Berger, con la novela modernista se desencadenó una crisis de la novela realista y naturalista anterior (del siglo XIX) porque apareció el pensamiento de que "ya casi no es posible narrar una historia desplegándose directamente como una secuencia en el tiempo. Y ello ocurre porque nos hemos vuelto demasiado concientes de lo que está atravesando continua y lateralmente la línea de la historia" (BERGER 1974, p. 40).<sup>33</sup> De una forma similar a la crisis de la novela "realista", se puede afirmar que algo parecido ha comenzado a pasar con la historiografía. Y los experimentos historiográficos postmodernos aparecen como nuevas formas de enfrentar y afrontar las dificultades de dar cuenta del pasado. Si, como escribe Richard Kearney, contar historias es una actividad tan necesaria para los seres humanos como comer, mientras que comer nos permite seguir vivos, tanto la novela como la historia hacen que la vida merezca la pena ser vivida (KEARNEY 2002, p. 3).

### Referencias bibliográficas

ALBER, J.; SKOV, H.; RICHARDSON, B. (eds.). **A Poetics of Unnatural Narrative**. Columbus: The Ohio State University, 2013.

ANKERSMIT, Frank. Truth in History and Literature. **Narrative**, v. 18, n. 1, 2010, p. 29-50.

234 \_\_\_\_\_ . **Historia y tropología**: ascenso y caída de la metáfora. México: FCE, 2004.

ANTONI, Carlo. **From History to Sociology**: The transition in German historical thinking. (Traducido del italiano por Hayden White) Detroit: Wayne State University Press, 1959.

AUERBACH, Eric. **Mímesis**: La representación de la realidad en la literatura occidental. México: FCE, 1996.

AURELL, Jaume. La autobiografía como historia no-convencional. In: PALOS, J.L.; SÁNCHEZ-COSTA, F. (eds.). **A vueltas con el pasado**. Historia, memoria y vida. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2013, p. 239-257.

BATSAKI, Y.; MUKHERJI, S.; SCHRAMM, J.-M. (eds.). **Fictions of Knowledge**: Fact, evidence. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012.

BERFER, S.; PASSMORE, K.; FELDNER, H. (eds.). **Writing History**: Theory and practice. London: Bloomsbury, 2010.

BERGER, John. **The Look of Things**: Essays. New York: Viking Press, 1974.

BOLAÑOS DE MIGUEL, A.M. Experimentos historiográficos postmodernos (1). **Revista de historiografía**, v. 13, n. 2, p. 100-114, 2010.

<sup>33</sup> "[I]t is scarcely any longer possible to tell a straight story sequentially unfolding in time. And this is because we are too aware of what is continually traversing the story-line laterally"

- \_\_\_\_\_. Experimentos historiográficos postmodernos (2): Contribuciones de la historiografía postmoderna a la práctica historiográfica. **Con-Ciencia Social**, n. 17, p. 175-182, 2013;
- BROWN, Ch. **Louis Riel**. Barcelona: La Cúpula, 2006.
- CABRERA, Miguel Ángel. Hayden White y la teoría del conocimiento histórico. Una aproximación crítica, **Pasado y Memoria: Revista de Historia Contemporánea**, n. 4, pp. 117-146, 2005.
- CHATMAN, S.B. **Story and Discourse: Narrative structure in fiction and film**. Ithaca and London: Cornell University Press, 1980.
- CHAUNU, Pierre. **Historia, ciencia social: La duración, el espacio y el hombre en la época moderna**. Madrid: Ediciones Encuentro, 1985.
- COHEN, Sande. **Passive Nihilism: Cultural historiography and the rhetorics of scholarship**. New York: St. Martin's Press, 1998.
- COHEN, T. **Anti-Mimesis from Plato to Hitchcock**. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- COHN, Daniel. **The Distinction of Fiction**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2000.
- COOPER, M. **They Came to Japan: An anthology of European reports on Japan, 1543-1640**. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1982.
- CURTHOYS, Ann; MCGRATH, A. **How to Write History that People Want to Read**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011.
- D'HAEN T.; BERTENS, H. (eds.). **History and Post-War Writing**. Amsterdam: Rodopi, 1990.
- DE GROOT, J. **The Historical Novel**. London: Routledge, 2009.
- DEEDS ERMARTH, Elizabeth. **The English Novel in History, 1840-1895**. London: Routledge, 1997.
- DOLEZEL, Ludomir. **Possible Worlds of Fiction and History: The postmodern stage**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2010.
- DONNELLY, Mark; NORTON, Claire. **Doing History**. Abingdon and New York: Routledge, 2011.
- ELIAS, Amy J. **Sublime Desire: History and post-1960s fiction**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2001.
- FLUDERNIK, M. **The Fictions of Language and the Languages of Fiction**. London and New York: Routledge, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Towards a 'Natural' Narratology**. London: Routledge, 1996.
- FULBROOK, Mary. **Historical Theory: Ways of imagining the past**. London and New York: Routledge, 2002.

- GOODMAN, James. Editorial: history as creative writing. **Rethinking History**, v. 14, n. 1, 2010, p. 1-3.
- \_\_\_\_\_. **Stories of Scottsboro**. New York: Pantheon Press, 1994.
- GREENBLATT, Stephen. **Marvelous Possessions**: The wonder of the New World. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. Presence achieved in language (with special attention given to the presence of the past). **History and Theory**, v. 45, n. 3, 2006, p. 317-337.
- HUNTER, J. Review. **The American Historical Review**, v. 95, n. 2, 1990, p. 601-602.
- HUTCHEON, Linda. Literature meets history: Counter-discursive comix. **Anglia**, v. 117, n. 1, 1999, p. 4-14.
- JAMESON, Fredric. **The Political Unconscious**: Narrative as a social symbolic act. London: Routledge, 1982.
- JENKINS, Keith. **Repensar la historia**. Madrid: Siglo XXI, 2009.
- KEARNEY, R. **On Stories**. London: Routledge, 2002.
- KELLEY, Donald R. **Frontiers of History**: Historical inquiry in the twentieth century. New Haven and London: Yale University Press, 2006.
- 236 KOHLER, C. **Narrative Methods for the Human Sciences**. Thousand Oaks: Sage, 2008.
- KORNICKI, P.F. Review. **Bulletin of the School of Oriental and African Studies**, v. 53, n. 2, 1990, p. 404-405.
- KRACAUER, Siegfried. **Historia**: Las últimas cosas antes de las últimas. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2010.
- LACAPRA, Dominick. **History, Politics, and the Novel**. Ithaca: Cornell University Press, 1989.
- \_\_\_\_\_. **History & Criticism**. Ithaca and London: Cornell University Press, 1985.
- LANGER, E. **Josephine Herbst**: The story she could never tell. Boston: Little Brown & Co, 1984.
- LEVI, Primo. **Si esto es un hombre**. Barcelona: Muchnik Editores, 2002.
- LODGE, David. **The Art of Fiction**. New York: Viking, 1993.
- MCQUILLAN, Martin. (ed.). **The Narrative Reader**. Abingdon and New York: Routledge, 2000.
- MEGILL, Allan; MCCLOSKEY, D.N. The Rethoric of History. In: NELSON, J.S.; MEGILL, A.; MCCLOSKEY, D.N. (eds.). **The Rethoric of the Human Sciences**: Language and argument in scholarship and public affairs. Madison: The University of Wisconsin Press, 1987, p. 221-238.

- MUNSLOW, Alun. **A History of History**. London and New York: Routledge, 2012.
- \_\_\_\_\_. **Narrative and History**. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan, 2007.
- NELSON, E.C. Review. **Archives of Natural History**, v. 19, n. 1, 1992, p. 140 ff.
- ORTIZ-OSÉS, A.; LANCEROS, P. (dirs.). **Claves de Hermenéutica**: Para la filosofía, la cultura y la sociedad. Bilbao: Universidad de Deusto, 2009.
- PAUL, Herman. Performing History: How historical scholarship is shaped by epistemic virtues. **History and Theory**, v. 50, n. 1, 2011, p. 1-19.
- PERELMAN, Chaim; OLBRECHTS-TYTECA, L. **Tratado de la argumentación**: La nueva Retórica. Madrid: Gredos, 1989.
- PERKOWSKA, M. **Historias híbridas**: La nueva novela histórica latinoamericana (1985-2000) ante las teorías posmodernas de la historia. Madrid: Iberoamericana, 2008.
- PRICE, Richard. **Alabi's World**. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1990.
- RICOEUR, Paul. **Tiempo y narración II**: Configuración del tiempo en el relato de ficción. Madrid: Siglo XXI, 2008.
- ROBERTS, Geoffrey. (ed.). **The History and Narrative Reader**. London and New York: Routledge, 2001.
- ROBINSON, A. **Narrating the Past**: Historiography, memory and the contemporary novel. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011.
- ROSENSTONE, Robert. **The Man Who Swam into History**: The (mostly) true story of my Jewish family. Austin: University of Texas Press, 2005.
- \_\_\_\_\_. Introduction: Practice and Theory. In: ROSENSTONE, R.; MUNSLOW, A. (eds.). **Experiments in Rethinking History**. New York and Abingdon: Routledge, 2004.
- \_\_\_\_\_. Introduction. Experiments in Narrative. **Rethinking History**, v. 5, n. 3, 2001, p. 411-416.
- \_\_\_\_\_. **Mirror in the Shrine**: American encounters with Meiji Japan. Cambridge: Harvard University Press, 1988.
- SCHAMA, Simon. **Citizens**: A chronicle of the French Revolution. London: Viking, 1990.
- SCHOLES, Robert; PHELAN, J.; KELLOGG, R. (eds.). **The Nature of Narrative**. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- SHAPIN, S. **Never Pure**: Historical studies of science as if it was produced by people with bodies, situated in time, space, culture, and society, and struggling for credibility and authority. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2010.

- SIMON, Bryant. Narrating a Southern tragedy: Historical facts and historical fictions. **Rethinking History**, v. 1, n. 2, 1997, p. 165-187.
- SOUTHGATE, Beverley. **History meets Fiction**. Harlow: Longman-Pearson, 2009.
- \_\_\_\_\_. **What is History For?** Abingdon and New York: Routledge, 2005.
- SPIEGELMAN, Art. **Maus**. Barcelona: Mondadori, 2005.
- TAYLOR, Sandra G. Review. **The International History Review**, v. 12, n. 2, 1990, pp. 375-377.
- TOZZI, Verónica. La historia como promesa incumplida. Hayden White, heurística y realismo figural. **Diánoia**, v. LI, n. 57, 2006, 103-130.
- VERGARA, Luis. **La producción textual del pasado I: Paul Ricoeur y su teoría de la historia anterior a La Memoria, La Historia, El Olvido**. México: Universidad Iberoamericana, 2004.
- WHITE, Hayden. **La ficción de la narrativa: Ensayos sobre historia, literatura y teoría, 1957-2007**. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2011.
- \_\_\_\_\_. La historia literaria de Auerbach. Causalidad figural e historicismo modernista. In: \_\_\_\_\_. **Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica**. Buenos Aires: Prometeo, 2010.
- \_\_\_\_\_. Historical Discourse and Literary Writing. In: KORHONEN, K. (ed.). **Tropes of the past: Hayden White and the History / Literature debate**. New York: Amsterdam Rodopi, 2006, p. 25-33.
- \_\_\_\_\_. **Metahistoria: La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX**. México: FCE, 2001.
- \_\_\_\_\_. **Figural Realism: Studies in the mimesis effect**. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1999.
- \_\_\_\_\_. **El contenido de la forma: Narrativa, discurso y representación histórica**. Barcelona: Paidós, 1992.
- \_\_\_\_\_. **The Content of the Form: Narrative discourse and historical representation**. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1989.
- \_\_\_\_\_. **Tropics of Discourse: Essays in cultural criticism**. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1978.

# Lo compacto y lo distorsionado: ciencia, narrativa e ideología en Hayden White\*

The Compact and the Distorted: Science, Narrative and Ideology in Hayden White

---

**Nicolás Lavagnino**

nicolaslavagnino@gmail.com

Professor

Universidad de Buenos Aires

Puán 480, 4<sup>to</sup> piso, of. 431

1406 - Buenos Aires

Argentina

---

## Resumen

El objetivo de este artículo consiste en explorar la articulación de ciertas coordenadas básicas de la teoría del discurso historiográfico de Hayden White a partir de la convicción de que en el contraste con una noción no demasiado desarrollada de ciencia y con un concepto estrecho de ideología, White encuentra argumentos para apelar a la tropología como *gramática profunda* de los lenguajes ordinarios instanciados narrativamente. En la exploración y crítica de algunos de los puntos ciegos de la triangulación whiteana entre narrativa, ciencia e ideología y de algunas de las consecuencias de esa limitativa consideración de la tropología, este artículo pretende no sólo contribuir a la comprensión más amplia de la propuesta de White, sino también alentar su profundización.

239

## Palabras clave

Ideología; Narrativa historiográfica; Ciencia.

## Abstract

The aim of this paper is to explore the articulation of certain basic concepts in the Whitean theory of historiographical discourse, based on the conviction that by establishing a contrast with a not too developed notion of science and with a narrow concept of ideology, White ends up resorting to tropology as a *deep grammar* of the ordinary language instantiated in narrative. By exploring and criticizing some of the blind spots of White's three-cornered approach to narrative, science and ideology, and some of the consequences of this very restrictive use of tropology, this article intends not only to contribute to a more comprehensive understanding of the Whitean proposal, but also to encourage its deepening.

## Keywords

Ideology; Historiographical narrative; Science.

---

Enviado el: 15/9/2014

Aprobado el: 10/11/2014

---

\* Esta investigación contó con el apoyo del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET).



### Coordenadas de un problema

En la filosofía de la historia indudablemente hay un antes y un después de la publicación de *Metahistoria* de Hayden White en 1973 (WHITE 1992). Cuarenta años después de su aparición podemos asumir que la emergencia del narrativismo ha dado lugar a lo que Frank Ankersmit y Hans Kellner (ANKERSMIT; KELLNER 1995), entre otros, han denominado “nueva filosofía de la historia”. Este enfoque incorpora a las habituales interrogaciones y pesquisas de corte epistemológico en torno al conocimiento de los sucesos pasados una reflexión de índole metateórica, cuya finalidad reside en reconsiderar el lugar del lenguaje y el discurso en aquel tipo de conocimiento, así como también en establecer una ambiciosa reconfiguración de las relaciones entre literatura e historiografía, indagando en los cruces entre lo ficcional y lo no ficcional.

Se trata, en sustancia, de una rediscusión, a partir de la obra de White, de las características del proceso de disciplinarización del lenguaje referido al pasado, partiendo para ello de un enfoque tropológico del discurso que analiza los aspectos narrativos del lenguaje empleado por los historiadores así como también el compromiso que se presupone respecto de una ontología histórica. Si toda historiografía veladamente encubre narrativamente una apuesta sustantiva en pos de una noción dada del pasado, ¿qué tipo de disciplinariedad está puesta en acto? Y ulteriormente, ¿qué implicatura ideológica viene asociada tanto a esa ontología como al uso cifrado que de ella se hace?

240

Lo que puede verse entonces es la confluencia del problema de la narrativa con el de la cientificidad de la disciplina historiográfica, en una constelación temática en la cual ronda la figura de la implicación ideológica. Y es justamente esa implicatura (y lo que conlleva la apelación al concepto de *ideología*) la que está llamada a ocupar un lugar central en esas discusiones. No obstante lo más habitual es que en este punto se pase sin más a un registro interpretativo centrado en la aparente existencia (o no) de implicancias ideológicas en la narrativa misma como un todo, en tanto tipo de artefacto verbal, con independencia de si refiere cognitivamente al pasado o si carece en absoluto de tal pretensión. Resulta ser así que lo ideológico de la narrativa, en ese planteo, le impide ser plenamente “científica”. El mismo White no se ha privado de invocar esa perspectiva (WHITE 1987, p. 1-25 y p. 31), para lo cual se ha servido ocasionalmente del concepto de *narrativización*, el acto de narrar que se oculta a sí mismo en tren de producir un efecto de realidad en la proyección de un pasado que sólo puede ser imaginario o producto de un anhelo legitimador (WHITE 1987, p. 25); esto es, en pos de producir un efecto ideológico o “mitológico” antes que la articulación de algún tipo de verdad de acuerdo a algún régimen discursivo de índole científica (la oposición puede verse en BARTHES 1971, reproducida por White en términos casi textuales en WHITE 1987, p. 24-25).

Se podría llegar a creer que el mismo planteo parece sugerir, dada la distinción entre narrar y narrativizar, que no toda narración está comprometida con la clausura ideologizante o de sentido que se impone subrepticamente, pero, en ocasiones, el planteo ha asumido la forma de una negación práctica de esa posibilidad: en los hechos, el narrar deriva en un narrativizar que compromete al artefacto con su efecto de clausura y su proyección de una realidad imaginaria.

En una veta más positiva, autores como David Carr (CARR 1986a; 1986b) o Ricoeur (RICOEUR 1995; 1999) han recuperado la perspectiva práctica y social de la narratividad misma. Aquí parece asumirse que esa remisión a un universo práctico [o de una "red conceptual de la acción", en términos de Ricoeur (1995, p. 116)] no implica una connotación negativa (como en el primer linaje invocado), pero la dificultad radica en explicitar la consistencia de esa misma correlación sin incurrir ni en una petición de principio acerca del carácter estructurado de la experiencia, ni en redundancia, ni en una regresión al infinito.

Una tercera ruta alternativa, disponible para White desde sus más tempranos trabajos,<sup>1</sup> se vincula con la historia literaria historicista de Erich Auerbach (1968; 1998): la noción misma de *figura* y la idea misma de una estructura figural (*figuralstruktur*) reconstruyen los puentes que vinculan un texto a una obra, una época y a los antecedentes putativos a los cuales una expresión verbal alude y se filia expresamente al ser influida por ellos. Pero ese talante historicista y figural en White ha convivido durante décadas con denuncias de la narrativización y con la idea de que un mecanismo negativo de cierre y legitimación de un orden social dado se encuentra presente siempre que alguien está narrando (el lugar clásico de esa afirmación es WHITE 1987, p. 25). La confluencia de historiografía y narración supone, entonces, que los historiadores, al narrar, están configurando un artefacto que, amén de literario, es ideológico en sentido pleno.

En esa perspectiva puede apreciarse la interrelación de lo narrativo, lo ideológico y lo cognitivamente responsable, i.e. "lo científico" (Cf. LAVAGNINO; TOZZI 2013) en una marejada temática que supone, por lo general, más de lo que puede probar y da por buenas ciertas identificaciones más o menos tenues, basadas en distinciones rayanas en lo dogmático: aquella entre lo científico y lo literario, entre lo científico y lo ideológico, entre lo narrativo (como ideológico) y lo cognitivamente responsable y así sucesivamente (Cf. LORENZ 1994; 1998). La narrativa produciría así una concordancia, cierre u homogeneización de un registro heterogéneo por medio de un funcionamiento que no puede ser otra cosa que ideológico, siendo lo ideológico entendido de alguna manera como lo "no científico". El vínculo entre ciencia, ideología y narración se vuelve así inextricable.

Resulta crucial aquí el hecho de que podemos hallar esa misma confabulación de presuposiciones en el autor que descerrajó esa discusión: es Hayden White el que construye una revolucionaria teoría de la obra histórica que se vuelve insuperable en el sentido de que ya no podemos comprender el conocimiento histórico *sin* ella aunque seguramente debemos entenderlo *después* de ella recorriendo algunas de esas confusas o poco exploradas articulaciones al interior de una red semántica centrada en lo que serán mis tres términos claves: ciencia, narración e ideología. Ciertamente, en su introducción a *Metahistoria* (WHITE 1992, p. 41-42) White apela a la contraposición entre *esquema* y *figura* para denotar las áreas del discurso compactado silogísticamente por un lado y la región entimemática en la cual la figuración y la tropología se vuelven fundamentales,

<sup>1</sup> Cf. WHITE 1972, p. 126-136 (en sustancia, un artículo basado en una presentación de 1967).

por el otro. Ahora bien, es justamente la idea de que un plano (aquel en el que se presenta el par entimema-silogismo) lleva tan límpidamente al otro (la determinación del carácter compacto de la ciencia y del carácter clausurante, por ideológico, de la narrativa) la que debemos explorar más detenidamente.

El objetivo de este artículo consiste, en suma, en explorar críticamente la articulación de las coordenadas básicas de lo científico, lo narrativo y lo ideológico al interior del dispositivo teórico whiteano a partir de la convicción de que esa misma configuración se ha proyectado sin pérdida sustantiva no sólo en muchos de sus discípulos y en aquellos que la han recibido positivamente, sino que ha surcado de manera impune aquellos que han combatido con ahínco la existencia misma del narrativismo como marco teórico. Se apuntará con ello a comprender de manera más amplia la propuesta misma, lo que a su vez podría coadyuvar a su problematización y profundización.

Ciertamente la exposición de la teoría de White resulta redundante aquí, no sólo por motivos de espacio, sino porque es suficientemente conocida o porque pueden reconstruirse sus múltiples aristas con cierta facilidad (Cf. DORAN 2010; KELLNER 1989; LAVAGNINO 2013; LAVAGNINO; TOZZI 2012; PAUL 2011; TOZZI 2009). Paradójicamente creo que una mejor vía de entrada para analizar la constelación problemática que me interesa aquí la constituye el paneo de cierto espectro crítico que ha sucedido a la publicación de *Metahistoria* en 1973.

*La primera crítica* supone una revisión de la idea presente en White de un modelo formal como paradigma de "lo científico", como espacio conceptual contrapuesto a lo "no formalizado" o "precientífico". *La segunda* exige revisar la distinción entre teoría del *mythos* e implicaciones ideológicas que justifican en White la apelación disyunta a Frye y a Mannheim como proveedores de vocabularios disponibles alternativos encaminados a relevar aspectos diferentes de la operatoria verbal historiográfica, concentrándonos en el concepto de ideología que parece subtender tanto el planteo whiteano como el de muchos de sus detractores. *La tercera* invita a reflexionar en torno a los problemas de toda "arquitectónica" que reenvía a un modelo de "superficies y profundidades" o a una "gramática profunda" del lenguaje empleado por los historiadores. Respecto de la última crítica, meramente la mencionaré brevemente al final, antes de la conclusión, ya que la he trabajado previamente (LAVAGNINO 2014) pero resulta de fundamental importancia para comprender la interrelación de las dos primeras críticas, a las cuales me dedicaré seguidamente.

### **Ciencia y tropología: esquemas y figuras revisitados**

En primer lugar, entonces, podemos evaluar la actitud de White hacia la ciencia en general como categoría de contraste respecto de los modos propiamente narrativos. Nuestro punto de partida consiste en afirmar que el "experimento" whiteano aborda de manera plural e indecible lo que considera primariamente como una "estructura verbal en forma de discurso de prosa narrativa que dice ser un modelo o imagen de estructuras y procesos pasados con el fin de *explicar lo que fueron representándolos*" (WHITE 1992, p. 14, cursivas del autor) y les aplica los procedimientos hermenéuticos plurales alternativos propios del

vocabulario de los encuadres de trama de Frye, del vocabulario formal de Pepper y del vocabulario de las implicaciones ideológicas cognitivamente responsables de Mannheim.

Consideradas como alegorías las obras históricas parecen prestarse al análisis por los métodos propuestos por Frye. Considerada como forma de discurso cognoscitivamente responsable, una obra histórica parece ser caracterizable en la terminología de Pepper. Y consideradas como trozos morales, parecen ser descriptibles con exactitud en los términos que ofrece la variante de Mannheim de la sociología del conocimiento" (WHITE 1992, p. 25n).

Esos procedimientos plurales e irreductibles permiten articular un paradigma *gramatical-instrumental* de interpretación de los textos históricos. Lo que interesa a White es "la estructura profunda de la imaginación histórica" (WHITE 1992, p. 9), la manera en la que ésta presenta un conjunto de acontecimientos por medio de una explicación narrativa que funciona como paradigma argumental, a la que inhiere, no obstante, un acto de prefiguración poética y lingüística no eliminable regulado por los tropos. Los tropos designan aquí "modos de conciencia" (WHITE 1992, p. 10) que proporcionan las bases de articulación de los protocolos lingüísticos que White como gramático e intérprete va a reconstruir.

El modo tropológico dominante y su correspondiente protocolo lingüístico forman la base irreductiblemente «metahistórica» de cualquier obra histórica. Y sostengo que ese elemento metahistórico en las obras de los principales historiadores del siglo XIX constituye la «filosofía de la historia» que sostiene implícitamente sus obras (WHITE 1992, p. 10).

243

En la mención de ese modo tropológico y de la divergencia entre historiografía y filosofía especulativa de la historia se encuentra una primera reexpresión de la díada silogismo-entimema que resultará de fundamental importancia aquí: afirma White que los términos comunes, explícitos o implícitos, que vinculan a historiadores y filósofos de la historia pueden hallarse en virtud de la naturaleza tropológica del lenguaje empleado por ambos. Y eso es así debido a que "en cualquier campo de estudio todavía no reducido (o elevado) a la situación de auténtica ciencia, el pensamiento permanece cautivo del modo lingüístico en que intenta captar la silueta de los objetos que habitan el campo de su percepción" (WHITE 1992, p. 11).

La imaginaria del enunciado es inequívoca: en la práctica de "auténtica" ciencia se reduce —y aquí "reducción" no tiene un matiz negativo, sino positivo, de clarificación, y se refiere al modo en que el silogismo clarifica lo que en el entimema no tiene sino el carácter de lo trunco— el conjunto disperso de entidades que nos entrega la aprehensión primaria del entorno. La formalización o purga del lenguaje ordinario es una función de la "elevación" de la práctica lingüística desde las mazmorras del modo lingüístico "cautivo" en el que "intenta captar" las "siluetas de los objetos" a la claridad presupuesta en la esquematización de los lenguajes formales. Pero esa es una relectura innecesaria de la relación

entre entimema y silogismo en la cual se aprecia menos una "elevación" desde el cautiverio que un tipo de continuidad en la que el vínculo es definible más propiamente como de inclusión de la práctica más específica en la práctica más genérica y extendida.

Eso se advierte desde el origen mismo de la consideración del entimema, en tanto que, como tal, no es sino un "silogismo trunco", el tipo de elisión de una cláusula o premisa en la medida en que se la sobreentiende. Así, paradójicamente, el entimema, en la canónica definición de Aristóteles, parecería suponer el acuerdo. Sin embargo, una mirada más profunda sugiere exactamente lo contrario, ya que en lo elidido anida aquello sobre lo que el entimema está operando, ya sea para postularlo implícitamente, como implicado en las premisas explicitadas, ya sea para "retirarlo" de la consideración explícita. No obstante eso, no debería asociarse al entimema con la falacia. Más bien, el punto consiste en la elisión (lo "trunco") y en lo que conceptualmente configura el carácter mismo de lo elidido.

En ese sentido se advierten los problemas presentes en la técnica convencional para evaluar los discursos en prosa que se concentra en la apreciación externa de los temas a los que refiere y en el análisis de la consistencia lógica de los enunciados involucrados siguiendo el modelo del silogismo. Esa técnica, asevera White, ignora las propiedades mismas del discurso, que es "proyectado para *constituir* el fundamento sobre el cual decidir *qué contará como un hecho* en las cuestiones consideradas y determinar *qué modo de comprensión* es más adecuado para el entendimiento de los hechos así constituidos" (WHITE 1978, p. 3). El discurso (palabra derivada del latín *discurrere*) es una empresa transicional, que sugiere movimiento y que apunta a "deconstruir una conceptualización de un área dada de experiencia que ha llegado a compactarse en una hipóstasis que bloquea la percepción [...] en aras de la formalización [...]" (WHITE 1978, p. 3). Como hipóstasis y "área compactada" que pretende acceder a la dignidad de lo formalizable, la conceptualización *puede* habilitar el subsiguiente análisis en términos de los procedimientos lógicos, silogísticos, hipotético-deductivos y demás orientados a la producción de enunciados significativos a partir de una terminología acordada (esencialmente no disputada).

Pero también *puede no hacerlo* y, en ese sentido, el discurso puede operar para deconstruir el área compactada y sugerir formulaciones alternativas de enunciados que se pretenden significativos a partir de una terminología esencialmente disputada (no acordada), para lo cual resulta fundamental el procedimiento entimemático. El discurso, entonces, es el área de la expresión verbal que media entre, por un lado, la expresión formal, silogística o "hipotético-deductiva" que apela a una terminología acordada y, por el otro, la pura expresión de una terminología disputada que se propone justamente a modo de ruptura o quiebre de la expectativa presupuesta por los hablantes en la situación esquemática. En ese sentido, lo entimemático es ante- o prelógico más que antilógico. Designa el espacio de elisiones en el cual las expresiones silogísticas pueden ulteriormente desarrollarse.

Pero los bordes lógicos y antelógicos de la expresión verbal no deberían hacernos olvidar que, en rigor, todo el tiempo estamos apelando a entimemas;

*podemos* eventualmente, por cierto tiempo, para determinados fines y propósitos, “disciplinarnos” silogísticamente, pero una cosa no es discontinua de la otra y no debemos olvidar que lo que se disciplina es el discurso, no los procesos de pensamiento, que siguen tan anclados como antes en la mixtura inescindible de esquemas y figuras (WHITE 1992, p. 43n).

Prescindiendo de la imagería de elevaciones formales y mazmorras entimemáticas, aun así el significado de la contraposición realizada por White es fundamental: lo que hace a la “elevación” es la capacidad de desarrollar un metalenguaje desde el cual operar de manera que el caos entimemático tropológicamente informado del lenguaje ordinario sea “reducido” a la pureza silogística y donde el punto clave, remarco, reside en la incapacidad de la tropología y el entimema en adoptar criterios lógicos en torno a la identidad y el principio de no contradicción. En rigor, la tropología y el entimema *sólo pueden funcionar* en tanto manejen un criterio ambiguo de identidad (un criterio que podríamos llamar poético o sustentado en la polisemia inherente al lenguaje ordinario). De hecho, se nutren, para mejor administrarla, de la constelación de contradicciones que entrega aquel criterio de identidad ambiguo.

En este punto resulta evidente que la ciencia es considerada un tipo de práctica asociada a la configuración silogística de los modos discursivos, aunque permanece anclada, tanto como cualquier otra práctica, en el registro mixturado más amplio de lo entimemático. Sin embargo, lo científico procede disciplinarmente como un espacio en el cual la expectativa de los hablantes apunta a la clarificación de los términos empleados y a la posposición, tanto como sea posible, de la disputa acerca de los mismos. La capacidad de un ámbito disciplinar de “reducir” un campo de estudio en su variedad entimemática a la más esperable “captación” silogística propia de la “auténtica ciencia” parece comprometernos con la distinción entre ámbitos de la cultura que han logrado esa reducción, elevándose por lo tanto a la dignidad científica, y ámbitos que no lo han logrado.

Ahora bien, el problema reside en armonizar dos intuiciones que informan tal caracterización. Por un lado, la idea de que “en realidad”, la “ciencia” es tan solo superficialmente silogística y “lograda”, permaneciendo en la base tan entimemática como la historia o el habla ordinaria. Por el otro, la idea de que es la incapacidad del logro silogístico en el ámbito historiográfico la que justifica la apelación a un cuerpo “no formal o lógico” propiamente tropológico de procedimientos para evaluarlo en tanto forma cognitiva (WHITE 1992, p. 42n). Por lo tanto, o bien podemos, entonces, sobre la base de ese diagnóstico, aplicar la tropología a la ciencia misma —y entonces no hay carencia alguna en la historiografía que otorgue espacio al recurso a la tropología como protocolo diferencial “no lógico” de evaluación cognitiva—, o bien no podemos aplicar la tropología a la ciencia y, entonces, estamos estableciendo un modelo oposicional, más que integrador, de lo tropológico respecto de lo lógico.

Vale decir, White no pretende que tropología y lógica están en oposición y antagonismo irreconciliable. Más bien la lógica (“lo silogístico”) es un *momento*, un punto de abstracción de lo tropológico en el que se limita con cierta finalidad

la operatoria tropológica misma. Pero, por otro lado, ciencia e historia sí están en oposición, en algún sentido relevante, en tanto la historia permanece “cautiva” y es endémicamente incapaz de “elevarse” a la condición de auténtica ciencia. Ergo, porque la historia no se reduce, no se formaliza —en virtud de su ironismo contextualista—, hay algo que puede reprochársele al espacio disciplinar como un todo —en su “falta de elevación” y en su cautividad irónica—.

Pero esa acusación sólo puede prosperar si hemos de conceder una suerte de delimitación conclusiva respecto de ámbitos diferenciados de la cultura en la cual “lo científico” como “*praxis* cultural general” deriva en la dirección de lo acordado, formalizable y “lógico”, mientras lo no científico, en el mismo sentido genérico, permanece cautivo en lo disputado, lo contextualizado y tropológico, todo lo cual va en contra de la idea de un *modelo inclusivo, no reductivo e integrador de lo entimemático y lo silogístico*, lo figurativo y lo esquemático o literal (que es justamente lo que White sostiene en su extensa nota al pie de página en *Metahistoria*). Al mismo tiempo, esa idea parece especialmente deudora de la idea de lo científico como lo formalizado y éste, a su vez, como lo “no disputado” o el “área compactada del discurso”.

Por lo tanto, es útil aquí recuperar el énfasis plural de la tropología en vez de comprometerse con las características propias de supuestos ámbitos disyuntos de la cultura. En todo caso, históricamente, convencionalmente, las así llamadas “ciencias naturales” han logrado hacer converger los horizontes de expectativas y de interpretación en torno a terminologías usualmente acordadas en la denominada “ciencia normal”. Convencionalmente, las humanidades han frustrado de manera más sistemática esa convergencia. Pero, en todo caso, la distinción es *de grado y no de tipo* entre las formas de conocimiento y el reconocimiento del carácter espectral mismo de lo entimemático-silogístico ayuda a entender esa gradación.

246

Eso contribuye también a la comprensión del motivo por el cual la filosofía de las ciencias naturales ha tendido en las últimas décadas a resaltar los periódicos reajustes que subtienden la práctica científica normal a partir de la comprensión del funcionamiento de las matrices disciplinares en Kuhn (1971) o de los procedimientos tropológicos que orientan las estrategias cognitivas en la ciencia según Max Black (1962) o Mary Hesse (1966; Cf. GROSS 1990; 2006).

Ahora bien, si la ciencia es también terreno apropiado para la configuración entimemática, tropológica, disputada y provisionalmente conflictiva del discurso, entonces una parte importante de la *caracterización por “la falta de elevación”* que justificaba la apelación al excursus tropológico en la filosofía de la historia se pierde. No es porque “hay una falta disciplinar” que recurrimos a la tropología. Los motivos deben de ser otros.

El problema de la comprensión whiteana de lo científico como lo no disputado y lo formalizado no reside en su supuesta aceptación acrítica de un plano de eventos estabilizado disyunto del plano narrativo inestable (Cf. KANSTEINER 1993; LORENZ 1994; 1998), pivotando en torno a la distinción entre el eje fáctico-informativo por un lado y el narrativo-interpretativo o configuracional por el otro. El punto flojo se halla en la concesión implícita de una diferenciación

entre espacios de prácticas culturales extendidas que es la que permite la justificación del recurso a la tropología y la que habilita una crítica en toda la línea a las "consecuencias de la ironía historiográfica". Esta primera crítica, entonces, se ordena en torno a la no necesidad de esa caracterización para defender el recurso a la tropología.

*Antes bien, lo que tematiza el par esquema-figura es la posible impugnación de lo "legítimamente esperado" y, por ende, del "acuerdo fundamental" acerca de la naturaleza de términos cruciales para la caracterización verbal de nuestra experiencia cotidiana.* El par esquema-figuración nos sirve entonces para reconstruir el aspecto procesual de la articulación y desarticulación de horizontes de expectativas que permiten anticipar y decodificar los usos lingüísticos en el lenguaje ordinario. Lejos de permitir una caracterización de lo tropológico y lo narrativo como "lo no científico" y de identificar lo científico plenamente con "el área compacta del discurso", la díada nos permite la comprensión de los procesos de legitimación disciplinar al interior de los diversos espacios de prácticas disciplinares y el lugar de la fijación o mutación de los léxicos y vocabularios en esos mismos procesos, con independencia de sus contenidos mentados.

### **Inversiones metalépticas: distorsión narrativa y clausura ideológica**

La *segunda crítica* tiene que ver con una curiosa especificación whiteana. Hemos visto el punto en el cual White divide las funciones de los vocabularios que empleará para analizar el discurso historiográfico: utilizará la teoría literaria de Frye para caracterizar las narrativas históricas en su *aspecto estético o poético* en tanto que *alegorías* (WHITE 1992, p. 25n). Ahora bien, para Frye, una trama es mucho más que un tipo de alegoría decodificable en términos de procedimientos estilísticos o propiamente estéticos (Cf. FRYE 1971; 1977; 1980). En las tramas se arbitran intenciones sociales, cosmovisiones y prefiguraciones del orden social; constituyen, por así decirlo, el lenguaje ordinario sobre el cual se pueden ulteriormente montar los refinamientos y elaboraciones más complejas de las diversas visiones políticas, utópicas o propiamente doctrinarias. En ese sentido, *no hay trama sin implicación ideológica, y el vocabulario de las tramas es un léxico de relevamiento de las implicancias ideológicas de los relatos.* En rigor, no sabríamos para qué nos serviría una teoría de los géneros literarios, como no fuera para analizar las dimensiones sociales, políticas e ideológicas de los módulos de comportamiento verbal analizados (LAVAGNINO 2014, p. 136).

Podríamos ahora preguntarnos por la eficacia de esa lectura acotada del vocabulario de las tramas en la teoría whiteana, prestando especial atención a lo que esa restricción supone para la definición del concepto mismo de implicación ideológica. Sostengo aquí que esa delimitación tiene por finalidad legitimar la apelación a un tercer vocabulario, el de Mannheim, como piedra de toque del análisis de las implicaciones ideológicas. Lo que pretende White con ese recurso a *Ideología y utopía* (MANNHEIM 2004) no es reducir el estudio de la sociedad a una ciencia, sino *rastrear distintas actitudes respecto de la función de las ciencias humanas, diferentes actitudes ante el cambio social, diversas concepciones de las orientaciones que esos cambios deberían tener y de los medios a emplear,*



como resultado de la identificación divergente de las instancias temporales relevantes (WHITE 1992, p. 33-34). Por medio de ese rastreo de actitudes, sostiene White,

el momento ético de una obra histórica se refleja en el modo de implicación ideológica por el cual una percepción *estética* (la trama) y una operación *cognoscitiva* (la argumentación) pueden combinarse de manera que derivan en afirmaciones prescriptivas de lo que podrían parecer afirmaciones puramente descriptivas o analíticas (WHITE 1992, p. 36).

Aquí reside el meollo del problema. La trama es reducida a una percepción estética, lo que he llamado una *teoría restringida del mythos* (Cf. LAVAGNINO 2014), mientras el lugar de la implicación ideológica es el de un análisis *derivado* de los modos combinatorios posibles de las percepciones estéticas y las operaciones cognoscitivas (tramas y argumentaciones formales).

Todo eso es altamente conflictivo y potencialmente superfluo. Las tramas mismas son artefactos destinados a rastrear "diferentes actitudes ante el cambio social", "diversas concepciones de las orientaciones que esos cambios deberían tener y de los medios a emplear", "como resultado de la identificación divergente de las instancias temporales relevantes" (WHITE 1992, p. 33-34). Es decir, es relativamente sencillo expresar las orientaciones propias de las implicaciones ideológicas en el vocabulario de las tramas y de manera no casual, ya que *ambos vocabularios se proponen para lo mismo: dar cuenta de la producción y reproducción de lo social por intermedio del análisis del comportamiento verbal extendido*.

248

Ante eso, algunas marcaciones del procedimiento mismo de Mannheim en *Ideología y utopía* pueden resultar de interés. El concepto de ideología es un punto nodal de la teoría social desde Marx en adelante. Pero justamente es la riqueza del concepto mismo de ideología la que es elidida en el planteo whiteano. Una relectura del concepto desde los aportes que ha realizado Paul Ricoeur (2008) puede resultar de interés en pos de recuperar esa fertilidad perdida.

Con el término "ideología" parece designarse, en primera instancia, un tipo de fenómeno vinculado con una teoría reflexiva de la conciencia. En sus orígenes (en el marco de *La Sociétés des idéologues* creada por Destutt de Tracy en la época de Napoleón Bonaparte y en oposición a él) se implicaba con ello la aspiración a una ciencia "pura" de las ideas, pero durante la primera mitad del siglo XIX confluyó con el problema romántico y hegeliano de la percepción ordinaria ante *el mundo invertido* (GADAMER 1980, p. 49), dando lugar así a un planteo que ha llegado hasta nosotros en la forma de una crítica de la alienación o del fetichismo. El punto fundamental que hay que establecer aquí es que el fenómeno ideológico, la teoría de la alienación y la crítica de la religión pueden enfocarse desde una matriz común (RICOEUR 2008, p. 45): la noción retórica de *metalepsis* es crucial aquí, ya que instancia lo que podríamos llamar *inversión metaléptica*: tomar como causa agente lo que no es sino un efecto y viceversa.

"Ideología" designa así un tipo de relación de ideas que enmascara, vela o distorsiona una realidad dada por medio de la distorsión (inversión metaléptica). Al mismo tiempo, como la lectura de la *Ideología alemana* pone en claro, la

contraposición de lo ideológico se da con lo real, entendiendo lo real como lo *wirklich*, en el sentido de la realidad efectiva, lo operante. Se produce así el tipo de visión alienada o “invertida” que apela para sustanciarse a un conjunto de imágenes basadas en el contraste entre luz y oscuridad o en el fenómeno óptico del reflejo en una cámara oscura (RICOEUR 2001, p. 295). Y, a su vez, en tanto desvelamiento de esa situación desde la crítica de la ideología, se propone como la *inversión de una inversión*, un análogo de aquello que hace el cerebro con la inscripción retiniana del reflejo proveniente del mundo exterior al ojo que ve. Pero puede decirse con Ricoeur que, en su conjunto,

estas metáforas quedan prisioneras en una red de imágenes especulares y en un sistema de oposiciones —teoría-práctica, real-imaginario, luz-oscuridad— que dan testimonio de la índole metafísica del concepto de ideología como inversión de una inversión [...] Si el vínculo social es en sí mismo simbólico, es absolutamente vano intentar derivar las imágenes de algo anterior que sería lo real, la actividad real, el proceso de vida real, del cual habría allí secundariamente reflejos y ecos. Un discurso no ideológico sobre la ideología tropieza aquí con la imposibilidad de alcanzar un real social anterior a la simbolización (RICOEUR 2001, p. 295).

A esa primera aporía le sucede otra. También aquí es el marxismo el punto de partida, en este caso de una contraposición entre la conciencia ideologizada o dominada metalépticamente y el orden ya no de lo real, sino de lo científico. Esta segunda variante es la que llega hasta nosotros en la idea de que hay “géneros cómplices”, como la narrativa, la novela o la literatura, que realizan algún tipo de cierre o clausura legitimadora de índole ideológica, el tipo de operación que supone una distorsión o inversión en la cual se reflejan los contenidos en una conciencia alienada.

Ahora bien, mientras que el marxismo clásico vio lo ideológico en términos de lo alienado o bien de lo “no científico”, postulando un ámbito a salvo de la distorsión —el de la propia teoría y el modo de conciencia que ella designaba—, el valor de la sociología del conocimiento postulada por Mannheim —y rescatada por el mismo White— reside en “ampliar el concepto de ideología hasta el punto de abarcar hasta la ideología que la afirma” (TAYLOR 2008, p. 16). El punto de vista panóptico, de la pura observación, que es el requerido para imputar alienación, inoperancia, fetichismo o inversión alguna, se admite como imposible y es la circularidad de la noción misma de ideología la que constituye la llamada *paradoja de Mannheim*. Esa paradoja marca el fin de una primera noción de lo ideológico (“de lo distorsionado pero superable en principio”) en pos de un reconocimiento de la complejidad del fenómeno ideológico.

Esto es, mientras el primer modelo de lo ideológico —en su matriz romántico-hegeliana-marxista— considera a la ideología bajo el paradigma de la *desviación*, la *distorsión* o la *imposición artificial de sentido*, un segundo procedimiento apunta a reconstruir la lógica de la implicación ideológica desde el punto de vista de “la *pretensión* a la legitimidad por parte de la autoridad” y “la *creencia* en la legitimidad del orden” (TAYLOR 2008, p. 18). El modelo ahora es el de la *brecha a cubrir entre la pretensión y la creencia*, siendo la ideología el “relleno” o plusvalor

que se despliega en esa brecha. Se trata de un modelo de interacción en el que no hay norma y no hay desviación. Hay estatutos y pretensiones, creencias y encuadres de legitimación, que funcionan o no lo hacen.

Podemos llamar a este segundo modelo el de una consideración *funcional* de lo ideológico. Este procedimiento toma distancia, entonces, de cualquier consideración *sistemática de lo ideológico que reenvíe a una lógica de la pura deformación* (RICOEUR 2008, p. 259). Sin embargo, eso no se propone con la finalidad de anular las potencialidades críticas, sino para entender el funcionamiento de lo ideológico en el ámbito de la comunicación interpersonal. “El elemento de crítica es él mismo el elemento clave del proceso para restablecer la comunicación” (RICOEUR 2008, p. 260).

Un tercer modo de concebir lo ideológico va más allá de Mannheim y muestra una elaboración clara en Geertz (1973) y en Ricoeur (2008). En él, lo ideológico es un modo de la *integración*, preservador de la “identidad social”. Lejos de la escuela de la deformación, la ideología como integración supone que la ideología es “constitutiva de la existencia social” (TAYLOR 2008, p. 20). “La ideología conserva la identidad, pero también aspira a conservar lo que ya existe [...]. Algo se hace ideológico —en el sentido más negativo del término— cuando la función integradora se petrifica” (RICOEUR 2008, p. 285). Esa es la base sobre la cual la estructura funcional y el aspecto distorsivo de lo ideológico pueden posteriormente operar. “Solo porque la estructura de la vida social humana es ya simbólica puede estar deformada” (RICOEUR 2008, p. 53). La ideología es un protocolo de desviación en tanto “la función integradora se atrofia [...] y prevalecen la esquematización y la racionalización” (RICOEUR 2008, p. 285).

250

La ideología como elemento fundante del momento “político” del comportamiento verbal no designa, entonces, otra cosa que la tensión inherente a la situación hermenéutica general, el conflicto entre la participación y el distanciamiento respecto de un estado de cosas, el incesante proceso de “descontextualización” y “recontextualización” (RICOEUR 2008, p. 327) que tensiona los modos narrativos que labran para nosotros un sentido dado de realidad.

La ideología como fenómeno integrador se muestra, justamente, como una empresa mediadora (entre valores, tradiciones, audiencias, lo cual supone una configuración específica, i.e. discursiva), generativa (esto es, operante, que produce efectos *reales*), ciertamente esquematizadora (en su orientación hacia la eficacia), en tanto y en cuanto su operativización pueda instanciarse en cierto modo irreflexivo: vivimos *en* ella antes que *a través* de ella. Es menos una lente que una atmósfera, algo ante lo cual nos encontramos arrojados y ante lo cual operamos presuponiendo su misma existencia. Ese horizonte sedimentado, inercial, es precisamente el que permite la crítica de la ideología y el que subyace al modelo de la distorsión, pero, siguiendo a Ricoeur, y a Gadamer, no deberíamos olvidar que ese horizonte de precomprensión al cual podemos impugnar, es también el que operativiza cualquiera de nuestras proyecciones de sentido, sean a favor de derrocar las tradiciones, prejuicios y autoridades o en pos de confirmarlas. Lo ideológico, así visto, no es más que una parte de la conciencia histórica efectual de la que ha hablado largamente Gadamer (2007, p. 370 y ss.).

La recuperación de un concepto plural de ideología debería llevarnos más allá de la mera mención al problema de lo ideológico como distorsión o inversión metaléptica. Ciertamente, inscribe el término en el problema de la legitimación y reasegura sus funciones integradoras, operativas, esquematizadoras. Lo ideológico estaría así lejos de ser una implicación derivada de una operación cognitiva y una estética. Se fincaría, más bien, en el corazón mismo del procedimiento tropológico, de la figuración, que, en su tramado discursivo, propone un silogismo trunco que pretende operar entimemáticamente. Pero eso, más que constituirse en una pérdida o en una señal negativa, es indicador de la potencia del artefacto narrativo, explicativo de su ubicuidad y de su importancia como forma cognitiva. Justamente porque la narrativa implica ideológicamente por medios tropológicos es que resulta tan eminente como operación epistémica. No hay clausura narrativa porque haya distorsión ideológica. Operando ideológicamente la narrativa se abre a un universo de sentidos, un mundo social en el que se inserta como un tipo más de práctica, entre tantas otras.

Eso me conduce a la *tercera crítica*: el modelo de “superficies” y “profundidades”, la idea de una “estructura profunda” presente en el lenguaje ordinario empleado por los historiadores, de una gramática (etimológicamente proveniente de *grammarye*, “saber oculto”, lo cual sugiere que la idea de una “gramática profunda” es en sí misma un pleonasma) metahistórica, es el nexo conceptual que permite interrelacionar los dos rasgos expuestos previamente. Lo científico se presenta como el área compactada del discurso, en tanto está operando un concepto disyuntivo del vínculo entre lo ideológico y lo científico. Ambos aspectos, lo compacto y lo distorsionado, se complementan eficazmente, generando una visión teórica que cambia permanentemente el plano de análisis, reforzando cada uno los presupuestos del otro: lo científico se presenta como el área compactada del discurso, justamente porque la narración resulta ser un artefacto ideológico, clausurante y distorsionador y viceversa.

251

Ahora bien ¿cuál es la idea de una *arquitectura* del lenguaje histórico, basada en la imagen de la superficie y la profundidad? En primer lugar, parece hacer lugar —parece “legitimar”— el expediente tropológico: lo tropológico es lo *profundo*, en tanto las estrategias críticas habituales se quedan en la “superficie”. Según Kellner (2013, p. 154), White erigió su idea de una arquitectónica del discurso mayormente inspirado en las formulaciones de Chomsky, pero sin pretender el rigor formal del lingüista. Las posibilidades de una metahistoria no radican en una supuesta teoría formal de las estructuras de la conciencia (WHITE 1978, p. 13; 2003, p. 85), sino en enfatizar el aspecto tropológico de la articulación del lenguaje ordinario, un aspecto para el cual no es posible reclamar más que “el estatus de un modelo que se repite persistentemente en los discursos modernos acerca de la conciencia humana [...] la fuerza de una convención” (WHITE 1978, p. 13; 2003, p. 85). No obstante esa cautela, el conjunto de imágenes empleado es muy similar, aunque la intención que regula su empleo es muy distinta.

La importancia del modelo de la profundidad viene a guisa de lo siguiente: White es consciente del estatuto “inflamable” de la tropología (KELLNER

1981, p. 15), de su poder transformacional, de su capacidad para deglutir ámbito tras ámbito de interacción verbal y no verbal y someterlo a su poder de adscripción heterónoma. Pero no desea reducir la práctica verbal a pura operatoria tropológica. Los vocabularios de las tramas, las argumentaciones y las implicaciones suponen *principios de acuerdo terminológico* que designan aspectos irreductibles del lenguaje de la historia. Lo que está en el corazón de la apuesta a la profundidad es la irreductibilidad de esos principios de acuerdo que designan los terrenos de lo ético, lo epistémico y lo estético (WHITE 1992, p. 25n y 36) como ámbitos no subsumibles los unos en los otros.

Sin embargo, evadir el determinismo apelando a la instancia "profunda" genera peores riesgos aún, porque ahora hay que derivar una "deducción trascendental" de los tropos (KANSTEINER 1993, p. 281) y asegurarnos de que la profundidad requerida encuentre algún modo de fundamentarse tal que no produzca ni una regresión al infinito ni una explicación circular. Y, al mismo tiempo, genera nuevamente preguntas: ¿son subsumibles las instancias de superficie respecto de la profunda, en virtud de las homologías estructurales y las reglas de derivación existentes?; ¿en qué consisten específicamente las homologías estructurales?; ¿cómo funcionan las reglas de derivación (aquello que hace que un tropo sea "dominante")?

Creo que de esta agenda problemática no se sale indemne, a menos que se revisen los mismos presupuestos que modulan esta temática: ¿qué idea de ciencia, de narración y de ideología informa los planteos whiteanos y muchos de los de sus críticos? No puedo extenderme aquí sobre una temática que ya he tratado en otra parte (LAVAGNINO 2013; 2014). Lo que sí puedo es asentar firmemente que ese modelo de profundidad es fundamental para correlacionar la idea de ciencia como área compacta del discurso contrapuesta al tramo figurativo con la noción de que la narrativa opera ideológicamente por medio de sus clausuras. Esto es lo que me lleva a mi conclusión.

252

### **Volver a Auerbach (a modo de conclusión)**

Partiendo de la ciencia como el área compacta del discurso y considerando lo ideológico meramente como una inversión metaléptica que encuentra uno de sus tipos en los mecanismos oclusivos y clausurantes de la narrativa, no creo que avancemos demasiado. Por el contrario, lo que podemos hacer es recuperar el énfasis auerbachiano que informa los planteos whiteanos y a los que comunica una impronta o tonalidad sugerente (nunca tan explícita como en WHITE 2010a, p. 33-52). Al comenzar este artículo había mencionado la salida auerbachiana como una alternativa tanto respecto de los planteos que desconfían de la narrativa por sus presuntas clausuras, distorsiones y mitologizaciones, como de aquellos que pretenden cimentarla en algo más vasto, un plano antecedente o un horizonte prenarrativo en la cual la narrativización podría fundamentarse. Esa vena es la que le ha permitido a White tomar distancia tanto de las "estrategias de continuidad" de autores como Carr o Ricoeur, como de aquellos que desde una perspectiva más claramente posestructuralista pretenden articular un horizonte antinarrativo (WHITE 1978, p. 278).

En ese tono o énfasis, lo que llama la atención es la circunspección auerbachiana a la hora de buscar una remisión de la práctica verbal a un plano de determinaciones que, en la forma de una oposición entre lo silogístico y lo entimemático o entre lo distorsionado y lo develado, resuelva el problema mismo de la figuralidad. Por el contrario, en Auerbach encontramos que aun en el género de la profecía figural (vinculada a la dogmática cristiana) el enorme avance que supone la noción misma de figuralidad reside en el hecho de que

implica la interpretación de un proceso universal y terrenal por medio de otro; el primer proceso significa el segundo y éste consume aquél [...] Lo acontecido sigue siendo algo alegórico, velado y necesitado de interpretación a pesar de su realidad concreta. Y es así como el acontecer terrenal no consiguió el alcance prácticamente definitivo que es propio tanto de las concepciones ingenuas como de las modernas y científicas de los hechos consumados (AUERBACH 1998, p. 106-107).

Es esta interrelación la que confiere consistencia a la idea misma de un proceso histórico al cual nos filiamos.

Para investirse de significado el acontecimiento ha de ser inscrito en la totalidad de una *trama* donde cobra sentido, función estructural y vectorial, donde "se destina" como unidad de un proceso urdido por las relaciones que entablan entre sí los distintos elementos de un acontecer completo (CUESTA ABAD 1998, p. 28).

Aprehendemos unos tramos del pasado por medio de no otra cosa que la puesta en relación de esos tramos con otros desde el *punto de trama* del presente. Y eso es así sencillamente porque no hay otra cosa (una divinidad, un plano extraterrenal o extrahistórico, un fundamento metafísico del Ser) a la cual apelar. La hazaña y la modestia de la función narrativa reside en proponer constelaciones de sentido que se sabe no contendrán otro alcance más que la contingencia propia de una apuesta. A distancia de cierta ingenuidad en la cual la facticidad se presenta como un logro definitivo, la concepción figural es consciente de su propia operación efectiva (*wirklich*) en el curso de las cosas.

No obstante, esa noción denominada por White *realista figural* no ha sido puesta en relación por White explícitamente en tren de discutir el estatuto de la narrativa, su lugar ideológico y su supuesto aspecto conclusivo u obturador de sentido. Antes que nada, le ha servido a la hora de resaltar los vínculos entre un texto, un autor y su época, estableciendo claramente que el realismo "atmosférico" de Auerbach estipula que sólo tenemos la proyección verbal de un proceso histórico para explicar otro (WHITE 2010a, p. 48). La vinculación se vuelve así retrospectiva, genealógica o afiliatoria, contingente y esencialmente disputable. En términos quizás circulares, la idea de Auerbach, retomada por White, es la de que sólo tenemos la historia figurada previamente para figurar nuestras próximas historias.

El objetivo declarado de este artículo era recorrer el punto oscuro en el que se anudaban ciertos presupuestos whiteanos en torno a los conceptos de ciencia, ideología y narración, que operan en la base de su propuesta

de una teoría tropológicamente informada del escrito histórico. El propósito no apunta a desarticular el narrativismo de White, sino a profundizarlo, llamando la atención sobre la insuficiente figuralidad de la propuesta figural de nuestro autor. En definitiva, cuando la tropología es el recurso para el análisis metateórico de las disciplinas cautivas, cuando la implicación ideológica no es más que una derivación de la vieja escuela de la distorsión, se están sentando las bases para una mala comprensión de la propuesta teórica. Si para captar la "estructura profunda" del escrito histórico debe sostenerse una perspectiva que anula buena parte de la riqueza de lo presupuesto en la lectura auerbachiana de la interpretación figural, estamos recreando dentro de la teoría misma aquello que queríamos disipar al momento de teorizar: la compacidad misma de lo disciplinario, el mito de que la narración es una fabulación en el borde inoperante de un mundo más imaginario que real.

### Referencias bibliográficas

ANKERSMIT, Frank; KELLNER, Hans. **A New Philosophy of History**. Chicago: Chicago University Press, 1995.

AUERBACH, Erich. **Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature**. Princeton: Princeton University Press, 1968.

\_\_\_\_\_. **Figura**. Madrid: Trotta, 1998.

254

BARTHES, Roland. El discurso de la historia. In: SARLO, Beatriz (ed.). **Ensayos estructuralistas**. Buenos Aires: CEAL, 1971, p. 9-28.

BLACK, Max. **Models and Metaphors**. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1962.

CARR, David. **Time, Narrative and History**. Indiana: Indiana University Press, 1986a.

\_\_\_\_\_. Narrative and the Real World: an Argument for Continuity. **History and Theory**, v. 25, n. 2, p. 117-131, 1986b.

CHARTIER, Roger. Cuatro preguntas a Hayden White. **Historia y Grafía**, n. 3, p. 231-246, 1994.

\_\_\_\_\_. Histoire, Fiction et Verité. In: DENOFF, Jan; SIMONS, Barbara. **(Re) constructing the Past**. Bruselas: Keizer Karl, 1999, p. 395-410.

CUESTA ABAD, José M. Erich Auerbach, una poética de la historia. In: AUERBACH, Eric. **Figura**. Madrid: Trotta, 1998.

DORAN, Robert. Humanism, Formalism and the Discourse of History. In: WHITE, Hayden. **The Fiction of Narrative**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2010.

\_\_\_\_\_. **Philosophy of History After Hayden White**. London: Bloomsbury, 2013.

FRYE, Northrop. **The Stubborn Structure**. Londres: Methuen, 1971.

- \_\_\_\_\_. **Anatomía de la crítica**. Caracas: Monteávila, 1977.
- \_\_\_\_\_. **La escritura profana**. Caracas: Monteávila, 1980.
- GADAMER, Hans Georg. **La dialéctica de Hegel**. Madrid: Cátedra, 1980.
- \_\_\_\_\_. **Verdad y método**. Salamanca: Sígueme, 2007.
- GEERTZ, Clifford. **The Interpretation of Cultures**. New York: Basic Books, 1973.
- GROSS, Alan G. **Starring the Text: the Place of Rhetoric in Science Studies**. Carbondale: Southern Illinois UP, 2006.
- \_\_\_\_\_. **The Rhetoric of Science**. Cambridge: Harvard UP, 1990.
- HESSE, Mary. **Models and Analogies in Science**. Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame Press, 1966.
- KANSTEINER, Wulf. Hayden White's Critique of the Writing of History. **History and Theory**, 32, n. 3, p. 273-295, 1993.
- KELLNER, Hans. The Inflatable Trope as Narrative Theory: Structure or Allegory? **Diacritics**, v. 11, n. 1, p. 14-28, 1981.
- \_\_\_\_\_. **Language and Historical Representation**. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1989.
- \_\_\_\_\_. Hopeful monsters. In: DORAN, Robert (comp.). **Philosophy of History after Hayden White**. London: Bloomsbury, 2013, p. 151-170.
- KUHN, Thomas. **La estructura de las revoluciones científicas**. México: Fondo de Cultura Económica, 1971.
- LAVAGNINO, Nicolás. Cinco tesis en torno a las arquitecturas del lenguaje histórico. **Signos Filosóficos - UAM**, México, v. XV, n. XXX, p. 119-149, 2013.
- \_\_\_\_\_. Specters of Frye. **Storia della Storiografía**, Roma, v. 65, I, p. 131-143, 2014.
- \_\_\_\_\_; TOZZI, Verónica (comps.). **Hayden White, la escritura del pasado y el futuro de la historiografía**. Buenos Aires: EDUNTREF, 2012.
- \_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. Contingencias narrativas. In: BOLAÑOS, Aitor (comp.) **A cuarenta años de Metahistoria de Hayden White**. Madrid: UNIR, 2013.
- LORENZ, Chris. Historical Knowledge and Historical Reality: a Plea for «historical realism». **History and Theory**, v. 33, p. 297-327, 1994.
- \_\_\_\_\_. Can histories be true?: Narrativism, Positivism and the «metaphorical turn». **History and Theory**, v. 37, p. 309-329, 1998.
- MANNHEIM, Karl. **Ideología y Utopía. Introducción a la sociología del conocimiento**. México: FCE, 2004.
- PAUL, Herman. **Hayden White**. Cambridge: Polity Press, 2011.



RICOEUR, Paul. **Tiempo y Narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico.** México: Siglo XXI, 1995.

\_\_\_\_\_. **Historia y narratividad.** Barcelona: Paidós, 1999.

\_\_\_\_\_. **Del texto a la acción.** México: Fondo de Cultura Económica, 2001.

\_\_\_\_\_. **Ideología y utopía.** Barcelona: Gedisa, 2008.

TAYLOR, George. Introducción. In: RICOEUR, Paul. **Ideología y utopía.** Barcelona: Gedisa, 2008, p. 11-42.

TOZZI, Verónica. **La historia según la nueva filosofía de la historia.** Buenos Aires: Prometeo, 2009.

WHITE, Hayden. What is a Historical System? In: BECK, A. D.; YOURGRAU, W. (comps.). **Biology, History and Natural Philosophy.** New York: Plenum Press, 1972, p.232-242.

\_\_\_\_\_. **Tropics of discourse, Essays in Cultural Criticism.** Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978.

\_\_\_\_\_. **The content of the form. Narrative Discourse and Historical Representation.** Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1987.

\_\_\_\_\_. **Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX.** México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

256

\_\_\_\_\_. **Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica.** Buenos Aires: Prometeo, 2010a.

\_\_\_\_\_. **The Fiction of narrative.** Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2010b.

# Resenhas

review essays

## Um desejo chamado ensaio\*

A Desire Named Essay

NICOLAZZI, Fernando. *Um estilo de História: a viagem, a memória, o ensaio: sobre Casa-grande e Senzala e a representação do passado*. São Paulo: Editora UNESP, 2011. 486 p.

---

### Lidiane S. Rodrigues

lidianesr@uol.com.br

Pós-doutoranda

École des Hautes Études en Sciences Sociales

190-198, Avenue de France

75244 - Paris

France

---

### Palavras-chave

Ciências sociais; História da historiografia; Brasil.

### Keywords

Social sciences; History of historiography; Brazil.

258

---

Recebido em: 9/12/2013

Aprovado em: 10/3/2014

---

\* Pesquisa financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - Fapesp.

*Um estilo de História: a viagem, a memória, o ensaio: sobre Casa-grande e Senzala e a representação do passado*, de Fernando Nicolazzi, publicado pela editora da Universidade Estadual Paulista (UNESP), é resultado de tese de doutorado defendida junto ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). O trabalho venceu o 2º Prêmio Manoel Luiz Salgado Guimarães de Teses de Doutorado, conferido pela Associação Nacional de História (ANPUH) em seu encontro anual em 2011, realizado na Universidade de São Paulo (USP); passou também para a segunda fase da afanosa disputa do prêmio Jabuti, na categoria de Ciências Humanas. Como sói ocorrer, os leitores seduzidos pelos louros visitariam o livro por tais credenciais de visibilidade. Por mais merecidas que sejam, não são elas, contudo, os únicos elementos nem os mais substanciais a suscitar interesse. Nos termos do autor, trata-se de um “conjunto de ensaios travestido em tese universitária” (NICOLAZZI 2011, p. IX). O livro é constituído por três partes relativamente autônomas, que, partindo de questões diversas, entrelaçam-se, convergindo para o que se poderia chamar de “um desejo chamado ensaio”.

A primeira parte constitui-se de dois capítulos: “Recepção de *Casa-grande e Senzala* nos trópicos” e “O prelúdio da obra: um livro em seus prefácios”. Nela, Fernando Nicolazzi, primeiramente, percorre a trilha dos temas que marcaram a recepção da obra de Gilberto Freyre, com especial atenção para os momentos iniciais, coevos da primeira edição; bem como à comemoração dos 25 anos da publicação do livro, da qual resultou uma obra publicada em 1962, *Gilberto Freyre: sua ciência, sua filosofia, sua arte – ensaios sobre o autor de Casa-grande e Senzala e sua influência na moderna cultura do Brasil, comemorativos do 25º aniversário da publicação desse seu livro* (NICOLAZZI 2011, p. 57-89). O procedimento de retornar à primeira recepção de obras e autores canônicos tem sido recorrente nos estudos de história intelectual, nas mais diversas áreas – crítica literária, historiografia, história das ciências sociais. Em geral, as pesquisas apreendem alguns lugares-comuns, curiosamente repetidos de modo irrefletido pelos leitores ao longo do tempo.<sup>1</sup> Nicolazzi procura dar outro rendimento a esse recuo, situando-se como interlocutor dos primeiros leitores de Freyre. Assim, os eixos analíticos da recepção são retrabalhados por ele em seu estudo, particularmente o ensaísmo entre ciência e literatura, a experimentação linguística atrelada a essa posição híbrida no cenário do modernismo e a relação do livro e do autor com Euclides da Cunha e *Os sertões*. Desse modo, a recuperação evidencia o “escopo do livro”, “pela relação estabelecida com outros analistas que, de tal ou qual maneira, já percorreram determinados pontos desta pesquisa” (NICOLAZZI 2011, p. 42). Ligando seus esforços às modalidades mais avançadas de análise dos artefatos culturais da cultura letrada, Nicolazzi empenha-se também em examinar os prefácios de Freyre para as edições brasileiras de *Casa-grande e Senzala* como “forma por ele escolhida tanto para responder às incessantes críticas (positivas ou negativas)

<sup>1</sup> O trabalho de Hélio de Seixas Guimarães (2013) é surpreendente e exemplar a este respeito. O autor analisa a recepção da obra de Machado de Assis, reconstruindo os vários “Machados” construídos pelos críticos literários que se ocuparam dele.

a seu trabalho, quanto para se firmar, firmando o livro, no ambiente intelectual do Brasil". Eles se prestam à "manutenção do nome do autor, bem como para a permanente reatualização do título como obra fundamental de interpretação da História da pátria. Com isso, torna-se perceptível a produção de um *lugar* a partir do qual Freyre atua" (NICOLAZZI 2011, p. 42-43).

A segunda parte possui dois capítulos, a saber: "À sombra de um mestre: Euclides da Cunha e *Os sertões*" e "Sobre a distância em *Os sertões*: o olhar, o tempo, a representação". No primeiro, novamente, o autor recupera a recepção inicial d'*Os sertões* (vale lembrar, publicado pela primeira vez em 1902); no segundo, privilegiando os eixos anunciados (olhar, tempo, representação), mergulha na letra do texto. Se os primeiros leitores d'*Os sertões* – com destaque para Sílvio Romero, José Veríssimo, Oliveira Lima e Afrânio Peixoto – permitem assinalar a inauguração de uma "forma distinta de discurso sobre a nação, deslocada em relação à Literatura e à História literária" (NICOLAZZI 2011, p. 43) predominantes num período anterior de nossa história intelectual, oferecem também o *leitmotiv* da terceira parte do livro de Nicolazzi, cuja *overture* parece esconder-se numa seção desta segunda parte denominada "Freyre leitor de Euclides". O "sábio de Apipucos" poderia ser mais um elo na sucessão de leituras que constituem a recepção d'*Os sertões*. Porém, diferentemente dos demais, a se crer na fortuna crítica de ambos, *escreveu a obra de sua vida com e contra a obra da vida de Euclides*. Nicolazzi decidiu explorar esse capítulo de nossa história intelectual elegendo como chave de leitura dos livros o "olhar", a "temporalidade" e a "representação" e suas relações com as viagens que propiciaram a concepção das obras. No caso de Euclides da Cunha, a viagem ao sertão – que não recebe um tratamento equivalente à viagem de Gilberto Freyre –, cujo mote foi o exílio decorrente da posição política do autor em 1930, quando Getúlio Vargas assume a presidência (ele era secretário particular do governador de Pernambuco, Estácio Coimbra, partidário de Washington Luís).

260

Ao resumir a apresentação que Gilberto Freyre faz do livro *Canudos: diário de uma expedição*, para a edição de José Olympio de 1939, Nicolazzi assinala por meio de quais critérios Euclides é julgado. Segundo ele, Gilberto empurra Euclides para o "espaço da Literatura", deslocando uma obra "que era considerada, e não por poucos, a mais bem acabada interpretação dos problemas brasileiros". Com isso, "criava um importante contraponto para sua própria obra, definida por ele, pelo menos nesse momento, como obra predominantemente sociológica, isto é, algo distinto da Literatura; enfim, um ensaio de interpretação histórica" (NICOLAZZI 2011, p. 174). Esta não seria a única vez em que Freyre emitiria juízos a respeito d'*Os sertões* – dando sinal, diga-se de passagem, de como a obra de Euclides se tornava incontornável para aquele que quisesse alcançar alguma proeminência na matéria histórica nacional. No balanço de Nicolazzi, sendo "inegável o reconhecimento que [Freyre] tem do valor e das imensas contribuições dela [a obra de Euclides] para a compreensão do processo social brasileiro" é "clara também sua tentativa de deslocá-la da posição que assumia" (NICOLAZZI 2011, p. 179).

A terceira parte é composta de três capítulos: "Gilberto Freyre viajante: olhos seus, olhares alheios"; "Uma retórica da identidade: a memória e a representação do mesmo"; "As virtudes do herege: ensaísmo e escrita da História". Trata-se de um paciente esforço de conferir precisão aos nexos entre os procedimentos propriamente historiográficos empregados pelos dois autores – que, para Nicolazzi, são aleatoriamente "colocados" "no grupo dos ensaístas intérpretes do Brasil, os redescobridores do Brasil", procurando expor suas "formas distintas de compreensão da História nacional, do processo de formação da nação e da nacionalidade brasileira" (NICOLAZZI 2011, p. 181). Ele estabelece, então, um conjunto de contrapontos entre Euclides e Gilberto, entre *Os sertões* e *Casa-grande e Senzala*. As obras apresentam "modelos diversos de elaboração para um tempo próprio para a nação" (NICOLAZZI 2011, p. 182): "o livro de Euclides [é escrito]" "sob o signo da distância e é precisamente aí que reside a principal distinção", que "não está apenas na ênfase no conflito, para um, ou na harmonia, para outro; essa é apenas uma de suas feições mais aparentes". Fundamentalmente, "ela se encontra na distinção das formas de organização da experiência de tempo e, por conseguinte, de representação da História que se tornam manifestas no processo de produção dessas duas grandes obras de interpretação histórica da nação" (NICOLAZZI 2011, p. 185). Diferentemente de Euclides, em cuja obra o outro é o sertanejo, para Freyre, a Europa é a alteridade. Nesse sentido, enquanto há em Freyre o "trabalho de como construir uma identidade com o lugar (Brasil)" (NICOLAZZI 2011, p. 287); Euclides, em sua "matriz naturalista", é marcado pelo "processo de distanciamento que emerge como obstáculo para a identificação do sujeito com o objeto, isto é, de Euclides com o sertão e o sertanejo que nele habita" (NICOLAZZI 2011, p. 249), e a "negação do próprio tempo em que se dá a observação", paradoxalmente, é parte disso. Assim, Euclides é um "documento de uma sociedade fraturada e inconciliável, pode-se pensar. Porém, as razões do lamento cabem a cada leitor em particular do livro" (NICOLAZZI 2011, p. 268). Em contrapartida, Gilberto, entrega sua empatia com o objeto, inclusive pelo enlace entre o conjunto do "corpo documental que pesquisou para escrever o livro" e seu "testemunho, como principal fator de comprovação para os argumentos sustentados e como garantia para a pretensão de fidelidade e veracidade na representação do passado estudado" (NICOLAZZI 2011, p. 339).

Este exercício de ensaio sobre ensaio autoriza a pensar, numa resenha, sobre o próprio ato de resenhar. É possível adotar muitas maneiras para realizá-lo. Pode-se esquecer a diferença entre resenha e notícia bibliográfica e satisfazer-se com um resumo; pode-se resumir e reclamar do que faltou – o que considero impossível para o livro em tela; pode-se cobrar o que o autor não fez, mas o resenhista faria; pode-se, também, mergulhar no raciocínio do autor e tentar surpreender impasses, propor perguntas: atitude a meio caminho de uma prosa franca. É o que faço a seguir, pois nem sempre o resenhista se depara com um livro de tal nível que o permita.

Certa vez, um professor de esquerda, cansado de ser colocado contra a parede por alunos "radicais", sempre mais à esquerda que os professores, levou

para a aula trechos de Alexis de Tocqueville e não revelou a identidade do autor. Pediu que seus alunos adivinhassem quem poderia ser aquele “arguto crítico do século XIX”. Alguma dúvida a respeito da resposta, em uníssono? Karl Marx, naturalmente. Quando me deparei com o livro de Fernando Nicolazzi tive a sorte de abri-lo por acaso no trecho abaixo. Suprimo as marcas autorais, como na provocação do professor acima, para dividir com o leitor o que me ocorreu:

[...] é, portanto, um hábil construtor de frases sonoras e convincentes, embora o resultado disso seja, na maior parte das vezes, uma deficiência evidente na elaboração de argumentos explicativos fortes e bem fundamentados. Se suas descrições encantam o espírito, favorecendo o fervor nacional para os problemas brasileiros, sua interpretação pouco acrescentaria ao desenvolvimento de uma análise social mais profunda; obra muito mais de orador que de analista. A (esta) crítica é reconhecivelmente pesada, já que [...] a justifica também de forma retórica, apelando justamente para as qualidades do escritor, em uma espécie de elogio às avessas: “quem nos deixou, como [...] páginas de que saltam intuições verdadeiramente geniais, não precisa de condescendência de crítico nenhum” (NICOLAZZI 2011, p. 177).

Era a olhadela rápida que se dá no livro, e eu concluí, contente: mais alguém, além de mim e um batalhão de estudiosos, está interessado no trabalho de estigmatização que a “escola paulista de sociologia”, especialmente Florestan Fernandes, realizou de Gilberto Freyre.

262

Cristalina e risível, minha “leitura” correspondia a um lugar-comum corriqueiro, atualmente, dos “quadros de recepção” da história do pensamento social. O trecho acima não se refere à leitura dos paulistas contra Gilberto. É a de Gilberto contra Euclides – resumida por Nicolazzi. E, no entanto, a reação não é destituída completamente de verossimilhança. Como assinala Nicolazzi, Florestan Fernandes estabelecia o elo com o trabalho de Gilberto Freyre para melhor tomar distância dele: “contra a intuição e empatia freyreanas, Florestan opõe a cientificidade sociológica” (NICOLAZZI 2011, p. 129). Do mesmo modo que Freyre em relação a Euclides? Impossível não se perguntar, depois de viajar pelo íntimo d’*Um estilo de História*. Indagando o mesmo de outro modo: o “Euclides de Freyre” é, *mutatis mutandis*, o “Freyre de Florestan”? Extrapolando: Gilberto Freyre “como obra”<sup>2</sup> seria um constructo perfeito para se investigar uma dimensão da experiência intelectual brasileira que, na falta de um nome melhor, chamo provisoriamente de “mal-estar da profissionalização”? Mudo de assunto para não sair do problema.

A questão da institucionalização das disciplinas e das consequências do padrão de trabalho profissionalizado ligado a esse processo tornou-se hodiernamente incontornável – seja na vida cotidiana, seja nos estudos de história intelectual. Um dos autores contemplados por Nicolazzi – e insuficientemente incorporado nos estudos de história da historiografia, diga-se de passagem

<sup>2</sup> A obra de um *scholar* é (p)arte de um *scholar* como obra – este é um dos motes para o desenvolvimento da pesquisa de Palmeira (2008). Vale pensar a generalização da ideia para vários tipos de autores e obras e mobilizo-a aqui rente à perspectiva adotada por Nicolazzi em relação aos nexos entre estilo de ser, pensar e sentir de Freyre (Cf. p. 363 e ss.).

–, Wolf Lepenies (1996), tratou do assunto, comparando a emergência da Sociologia, na França, na Alemanha e na Inglaterra. Seu estudo assinala que a defesa do estilo ensaístico, longe de ter sido eliminada com a institucionalização e profissionalização, repôs-se recorrentemente – apresentando-se como mote de disputas características dos períodos de modificação das condições de produção intelectual. Dito de outro modo: o gênero ensaio existe no contraponto a outros gêneros de modo relacional e não estático. Dificilmente alguém se oporia a tal palavra de ordem. E, no entanto, o que significa levar essa ideia às últimas consequências? Ensaio-o, por meio de um reparo *detalhista*.

Referindo-se às assertivas de Carlos Guilherme Mota, datadas de 1975 e defendidas como parte de uma tese, Nicolazzi afirma que elas evidenciam o que ele chama de “infortúnios da crítica, nesse momento de ânimos acirrados e disputas por territórios na produção do saber. *A profissionalização dos estudos sociais ainda não havia refletido uma postura profissional diante da obra de Freyre*” e oscilava entre “o elogio descomedido ou o desprezo político” (NICOLAZZI 2011, p. 82-83). Referindo-se a momento *anterior*, precipuamente ao intervalo entre 1957 e 1962, afirma, a respeito da distância estabelecida entre Gilberto Freyre e Florestan Fernandes [e sua equipe – polo no qual Nicolazzi localiza Mota, na qualidade de “filho pródigo da tradição paulista” (NICOLAZZI 2011, p. 130)]: “era menos de ordem política que metodológica. Instituir a Sociologia como o paradigma analítico [... implicava...] uma maneira distinta de se escrever sobre o país, *mais conceitual e menos literária*”; salvaguardando-o “das imprevisibilidades da História” e “que encontraria sua garantia fundamental nos princípios de regularidade sociológica que a sociologia científica poderia oferecer” (NICOLAZZI 2011, p. 132). No miolo das duas passagens, encontra-se a questão da profissionalização. Entrementes, na segunda, está em questão a “sociologia como ciência” – em prol da qual se colocam os sociólogos uspianos contra o ensaio; na primeira, está em questão a “ciência como prática autorregulada pelos pares, expulsando critérios heterônomos (estéticos, políticos, etc.) de juízo. Elas se ligam do ponto de vista lógico: a profissionalização pressupõe suas correlatas autonomia em relação a critérios não científicos, impessoalidade da escrita, articulação igualmente impessoal dos argumentos – o que inviabiliza o ensaio. Mas, historicamente, o cenário é sempre mais complexo: nem todas as áreas seguem esses passos com o mesmo ritmo ou na mesma sequência. A tese de Mota (de 1975) insere-se no âmbito de um departamento de História, ao passo que as investidas da equipe de Florestan, num de Sociologia (por volta de 1962). Enquanto os sociólogos, nesse intervalo de tempo, tomavam certa distância da política, o setor vizinho, historiográfico, nos anos posteriores, concentrava as energias do “radicalismo” à esquerda, instigando condutas docentes *heterônomas* em relação à área.<sup>3</sup> Em suma, seriam exemplares da profissionalização/autonomia ou da heteronomia as filiações construídas com íngreme esforço por Mota nessa “tese” ? Disso depende sua localização junto

<sup>3</sup> Realizei uma comparação desses expoentes de autonomia e heteronomia para estas disciplinas (RODRIGUES 2012, especialmente caps. 2 e 3).



ao polo científico ou antiensaio. Incontornável também é enfrentar a rotação completa: a profissionalização viabiliza, segundo Nicolazzi, a leitura mais sóbria (nem festiva nem laudatória) de Freyre – o que nos distanciaria de Mota e nos aproximaria de Florestan? Foi, contudo, a profissionalização *a la* Florestan que desbancou o ensaísmo de Freyre.

A retomada de alguns marcos nodais da história do ensaio, realizada na última seção do livro, “As virtudes do herege: ensaísmo e escrita da História”, atenta para mudanças na definição do ensaio. Ao fechar o livro, uma questão se faz imperativa (se houver disposição para se mergulhar nessa concepção relacional, dinâmica e sempre provisória dos gêneros): o que há de herético no ensaísmo entre nós, se, de fato, o preferimos a outros estilos? Convenhamos: embora o estilo de trabalho de Florestan Fernandes tenha se tornado o paradigma do “não ensaio em nome da ciência”, por um lado, essa posição foi cambiante ao longo do tempo e se liga às fases de sua trajetória; por outro, quem, hoje, entre nós e os jovens alunos ingressantes no universo da pesquisa historiográfica, faz oposição ao ensaio em nome da “ciência”? Para manter a metáfora religiosa, tão instigante para estudos de cultura intelectual: *qual o sacerdócio exorcizado ao elegermos o ensaio, construindo para nós próprios a posição social e intelectual de hereges?* (BOURDIEU 2007). Há algum consenso a respeito de “Ensaio como forma”, de Theodor Adorno, com que Nicolazzi termina o estudo, dirigir-se contra um vago parentesco entre “racionalismo moderno ocidental”, no plano da cultura mais ampla; Max Weber/Sociologia, no plano dos saberes disciplinares e Auschwitz, no plano histórico.

264

E nós? *Contra* o que nos dirigimos quando nos situamos *com* o ensaio? Arrisco-me a sugerir, não para encerrar, mas para começar a prosa: trata-se de um sintoma do mal-estar da profissionalização.

### Referências bibliográficas

- BOURDIEU, Pierre. Gênese e Estrutura do Campo Religioso. In: \_\_\_\_\_. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- GUIMARÃES, Hélio de Seixas. **Machado de Assis, o escritor que nos lê: a figura e a obra machadianas através da recepção e das polêmicas**. Tese de Livre-Docência em Teoria Literária. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- LEPENIES, Wolf. **As três culturas**. Traduzido por Maria Clara Cescato. São Paulo: Edusp, 1996.
- PALMEIRA, Miguel. **Moses Finley e a “economia antiga”**: a produção social de uma inovação historiográfica. Tese de doutorado em História. Programa de História Social. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- RODRIGUES, Lidiane S. **A produção social do marxismo universitário em São Paulo (1958-1978)**. Tese de doutorado em História. Programa de História Social. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

## Um passado que somos: sobre *Casa-grande e Senzala* pela voz de Fernando Nicolazzi

A Past We Are: about *Casa-grande e Senzala* through the Voice of Fernando Nicolazzi

NICOLAZZI, Fernando. *Um estilo de História: a viagem, a memória, o ensaio: sobre Casa-grande e Senzala e a representação do passado*. São Paulo: Editora UNESP, 2011. 486 p.

---

### Francisco Gouvea de Sousa

chico\_gouvea@yahoo.com.br  
Pesquisador  
Programa Nacional de Pós Doutorado  
Universidade de Ouro Preto  
Rua do Seminário, Centro  
35420-000 - Mariana - MG  
Brasil

---

### Palavras-chave

Ensaio; Gilberto Freyre; Historiografia brasileira.

### Keywords

Essay; Gilberto Freyre; Brazilian historiography.

265

---

Recebido em: 13/5/2014  
Aprovado em: 13/8/2014

Não faz muito tempo, um amigo iniciava sua defesa de doutorado com a seguinte questão: por que ler esta tese e não ler diretamente Machado de Assis? Ao longo da apresentação de Daniel Pinha, ficava claro que a questão era mais difícil do que poderia parecer inicialmente, pois o problema não era apenas a monumental fortuna crítica que Machado de Assis impõe, nem a força de sua obra; mas a dificuldade em dispor de conceitos pelos quais se possa falar de como o passado nos constitui. Mais do que se interessar apenas em como se posicionar em relação a Machado de Assis, interessa expor como Machado de Assis se posicionava em relação ao seu próprio passado em sua crítica literária. Assim, especialmente em *Notícia atual da literatura brasileira: instinto de nacionalidade* (1873), o conceito de *pecúlio* ganha destaque e centralidade, pois é justamente um meio para expor a presença das produções do passado que nos constituem. É um artifício da crítica machadiana incorporada à compreensão do próprio Machado de Assis. A postura, formada por esta compreensão de que somos formados por heranças, fica exposta da seguinte forma: "Trata-se de uma decisão que implica o aproveitamento crítico do que essa tradição pode ter deixado de herança positiva [...] e, ao mesmo tempo, significa a decisão de romper com o instinto de modernidade, entendido como eterno recomeço do presente" (SILVA 2012, p. 74).

A questão, assim, tem duas direções: não só o passado está em nós, como a busca incessante pela ruptura apenas nos faz insensíveis a sua presença. A arrogância que às vezes assumimos no tempo presente – seja pelo elogio ao novo e ao atualizado ou, em sua forma mais radical, à originalidade como conquista de um "eu", como se ideais e textos fossem consequências de uma produção estritamente individual – apenas obscurece a presença do passado em nós, o que não diminui, porém, sua força. Saibamos disto ou não, somos movidos por heranças.

Falar de *pecúlio*, pelo menos nesta resenha, é uma forma de se dirigir a esse passado que está em nossa formação, um passado em movimento, revivido e reconstruído. Falar de *pecúlio* permite iniciar a resenha de um livro que tem por estímulo *Casa-grande e Senzala* já adiantando que tal livro não pretende uma visão estática da obra de Gilberto Freyre; pelo contrário, ela mesma tem seu *pecúlio*, sua fortuna crítica que pode ser exposta como história.

Começar a resenha do livro de Fernando Nicolazzi *Um estilo de história* – produto de sua tese defendida na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) sob a orientação de Temístocles Cezar – por essa lembrança tem dois sentidos. O primeiro e mais óbvio: por que ler esta resenha? Afinal, se considero que o livro é interessante, única razão para resenhá-lo, por que não apenas lê-lo? O segundo diz sobre o próprio livro em questão: mas, afinal, por que mais produção sobre *Casa-grande e Senzala* (CG&S)? Essa resposta já foi dada pela lembrança, mas é preciso calma e alguma prudência.

Sobre a primeira pergunta, ao leitor da resenha ofereço um pequeno roteiro para o livro, assim como as indicações de praxe sobre algumas das questões discutidas pelo autor. Espero que do roteiro um possível leitor que já conheça o livro possa tirar algum proveito.

A segunda pergunta pode ser respondida diretamente com uma afirmação: o livro de Fernando Nicolazzi não é um novo trabalho sobre *Casa-grande e Senzala*; essa obra é apenas um dos meios do livro, um dos elementos pelo qual o livro se realiza. O assunto principal da obra de Nicolazzi me parece ser um *pecúlio*, um passado composto por diferentes produções que nos constitui e que o autor apresenta, discute e, principalmente, coloca em movimento por questões próprias do presente. Destaco, apenas para ilustrar esse ponto, toda uma discussão que inicia o livro sobre a dimensão literária da obra de Freyre.

Autores como Hayden White – e a partir dele a discussão se multiplicou – têm chamado a atenção para a possibilidade de pensar uma dimensão literária do texto historiográfico. Nicolazzi, ao mesmo tempo em que expõe o debate teórico, não se limita a ele. A teoria não fica fora ou deslocada do objeto. Seu leitor é exposto ao debate como se este estivesse vivo e em movimento a sua frente. Essa impressão é produzida pelo modo em que o texto se forma pelo contato com um conjunto variado de elementos, como as recepções da obra de Gilberto Freyre – seus leitores críticos – ou os próprios prefácios que o autor ia produzindo num diálogo com essas recepções. Nesse movimento, questões do presente – como a dimensão literária da escrita da história – são perpassadas por questões do passado. É interessante como nesse jogo entre recepções críticas, por vezes, *CG&S* era admirada por sua acuidade científica e se lamentava por seus excessos literários; em outros casos, a recepção crítica apontava justamente o inverso. Fica claro que essa tensão entre escrita científica e escrita literária está longe de ser uma novidade; é na verdade um *pecúlio*, compõe o passado que herdamos e que está presente em nossa formação. Assim, se existe atualidade no livro, ele também está repleto de questões caras a diferentes passados. O texto é, nesse sentido, necessariamente dialógico. A forma de construção dos argumentos pode ser exposta nesta direção: debates do presente são apresentados e postos em movimento por questões que, desde a sua publicação, *CG&S* tem levantado. É um diálogo constante entre passado e presente sem hierarquia entre as partes.

Assim, ao chegar aos temas *viagem e memória* – partes fundamentais do terceiro capítulo –, o leitor pode se ver frente aos Antigos e, simultaneamente, ao presente. Existe um “nós” constante no livro de Nicolazzi; ele é progressiva e lentamente construído, é um “nós” que se expande pelo *pecúlio* que o autor mobiliza e nos dispõe, expondo-nos simultaneamente a ele (o que me parece ser a virtude principal do livro). O passado não é visto pela lente arrogante da análise que se supõe autônoma em relação ao objeto que investiga, mas pela audição de quem quer saber o que ele (o passado) pôde dizer e ainda diz.

A partir dessa imagem, indo para o roteiro e assumindo o direito de interferir na leitura, sugiro um momento inicial específico: a seção “uma retórica da identidade” (NICOLAZZI 2011, p. 351-371). Neste momento aparece uma questão que mobiliza o livro quase que por inteiro, mas aqui está clara. Estas palavras a sintetizam:

Talvez se origine aí, no interior da argumentação de Freyre, a possibilidade de ultrapassar a fronteira fundamental do trabalho histórico que, no

contato com seu objeto, acaba por instituir o antes e o depois como uma separação abrupta entre a presença e a ausência, aquilo que cria a distinção inevitável, pela instituição dos arquivos, entre sujeito e objeto, entre discurso e experiência, criando entre ambos um espaço de mediação e não de imediatismo. Essa fronteira transposta, no caminho que segue do mediado até o imediato, permitiria a ele manter com o passado uma relação mais intensa, tocando-lhe os nervos como se ele estivesse ali, ao alcance das mãos (e dos olhos) (NICOLAZZI 2011, p. 330).

É nesse sentido que o livro não é sobre Gilberto Freyre, nem sobre *Casa-grande e Senzala*, mas sobre o que somos, sobre que estilos e verdades herdamos. A problematização da separação entre o presente e o passado, entre história e memória, é, assim, fundamental. Como diria Paul Ricoeur, referência importante para Nicolazzi, "A distância é um fato. O distanciamento é um comportamento metodológico" (RICOEUR 2011, p. 124). A pergunta pelo estilo nasce de um interesse por dar alguma maleabilidade a esse "comportamento". O mesmo se pode dizer sobre a forma ensaio, objeto fundamental para o livro.

O ensaio é, inclusive, um pecúlio que podemos acessar apenas indiretamente; pois a "nós" é permitido mais estudá-lo do que escrevê-lo. Talvez seja o desejo de (re)habilitar o ensaio um dos motivos do livro, o que não deve ser resumido a um desejo do autor. Como bem argumenta Nicolazzi – dialogando diretamente com Foucault – o *autor* não é uma condição prévia da *obra*, mas um resultado dela, nasce de um passado e se constrói pela ação ativa de diferentes personagens.

268

Nesse sentido, não sem razão, *Os sertões* aparece como uma espécie de contraponto espesso à *Casa-Grande e senzala* no segundo capítulo do livro resenhado. Nicolazzi assume a leitura densa de *Os Sertões* como caminho para dar visibilidade ao horizonte de produção de *Casa-grande e Senzala*. Se todo historiador da segunda metade do Oitocentos teve de lidar com a condição de escrever depois da publicação da *História geral do Brasil* de Varnhagen (pergunte a Capistrano de Abreu o peso dessa condição), Gilberto Freyre teve de lidar com a escrita do Brasil colônia como se fosse presente, teve de escrever depois de *Os sertões*, que, pela viagem e confronto, atestava que o passado estava logo ali, bastava ir. *Os sertões* é o resultado de uma viagem feita por um letrado que representava a *civilização* e que foi ao encontro do *sertão*, do *não civilizado*. Se o território que compunha a *nação* era uma unidade, era uma unidade heterogênea, e o que definia a distância entre cada uma de suas partes era a própria temporalidade. Na narrativa da viagem de Euclides da Cunha, fica claro um clima de dissonância entre diferentes tempos, como se o *sertão* vivesse num outro tempo que nunca chegava à *civilização*, que talvez desconhecesse totalmente a ação do tempo. Ir para o *sertão* era, assim, viajar para o passado.

Se a obra de Euclides da Cunha narra esse encontro entre tempos distintos, os *sertões* parecem desconhecer o *progresso* e zombar dele – afinal quando o *progresso* "chega" os *sertões* resistem. Se essa é uma das questões que aparecem na relação entre narrativa e tempo em *Os sertões*, *Casa-grande e Senzala* tem por marca um *tempo homogêneo* que se realiza como passado do

presente e futuro do presente – algo que se explicará a seguir. A discussão sobre *Os sertões*, assim, não é apenas sobre o horizonte no qual *CG&S* foi publicado, pois ela prepara também a discussão teórica – pela própria hermenêutica da obra de Euclides da Cunha – necessária para a discussão que Nicolazzi se propõe a fazer em relação a *CG&S*.

Depois de toda a discussão feita sobre *Os sertões*, o ponto principal de onde parte a imagem do *tempo homogêneo* – a temporalidade própria de *CG&S* – é a leitura que Paul Ricoeur faz de Santo Agostinho. Essa temporalidade seria marcada por uma consciência aguda de que o futuro e o passado acontecem no presente e de que o próprio presente acontece por eles, especialmente no que diz respeito à escrita sobre o passado.

[...] escrever o passado é escrever o que foi visto e o que ainda se vê, mesmo que por olhos de outrem; é torna-lo, uma vez mais, algo presente e vivo, ressuscitado pelo texto que representa o próprio passado. [...] É como se aquilo que ele visse, na medida mesma em que é visto, de fato existisse (NICOLAZZI 2011, p. 322).

Esta discussão sobre a temporalidade própria de *CG&S* reafirma o que acredito ser uma das questões mais interessantes do livro: fazer-nos pensar sobre o que implica assumirmos como *aporia* a distinção rígida entre história e memória e o que ocorre quando fazemos isso. Nesse sentido, sugiro a leitura, em seguida, do momento do livro sobre as relações entre tempo e narrativa em *Os sertões* e em *Casa-grande e Senzala* na medida em que é possível produzir uma conversa entre esses momentos do livro. A análise de *Os sertões* está no segundo capítulo, como já tinha comentado, e a seção sobre tempo e narrativa em *Casa-grande e Senzala* se inicia com o título de “Tempo homogêneo”. Dessa conversa fica claro o quanto o tema da temporalidade pode ampliar nossa compreensão sobre o quanto a separação rígida entre história e memória, consequência de ter o distanciamento como opção metodológica, apenas nos torna menos sensíveis à presença do passado, ao pecúlio que compõe nossa formação. Muitos são os momentos em que escrever e ler sobre o passado é estar com ele. O distanciamento apenas nos dessensibiliza. Pensar temporalidades distintas e próprias, pelo contrário, abre-nos ao passado.

No primeiro capítulo, Nicolazzi lida com os diferentes prefácios e recepções de *Casa-grande e Senzala*, o que foi comentado parcialmente. O pecúlio é o início do livro; um pecúlio construído pelas vozes que leram a obra e pela própria voz de Gilberto Freyre intervindo no debate, especialmente por seus novos prefácios. Neste meio, *Casa-grande e Senzala* é um instrumento de definição de campos e de saberes, de acertos e de erros. Os debates oscilavam sistematicamente entre elogiar os traços literários da obra e lamentar suas imprecisões científicas ou, pelo contrário, elogiar a precisão científica e lamentar os excessos literários. Essas divergências dizem muito sobre o que somos. A necessidade de nos afirmarmos ciência, se garante uma via institucional, talvez nos separe de um universo mais amplo de leitores. A defesa de um espaço institucional para a história parece cobrar o

preço de nos limitarmos a ele. Ter *CG&S* como pecúlio reafirma essa tensão, constrange nossas escolhas. Tal tensão emerge, certamente, no contato com essa tradição ensaística que extrapolou os limites e fronteiras de um campo científico e ainda o extrapola.

Nessa direção, por fim, existe uma questão que, por estilo e escolha, não aparece de forma direta mas como provocação, e assumo como último comentário nesta resenha trazê-la à tona. Em meio a uma discussão sobre o olhar de Gilberto Freyre e a relação desse olhar como constitutivo do estilo de *Casa-grande e Senzala*, quando começa a ficar claro que o uso do testemunho do próprio autor vai além de uma estratégia de convencimento, de confirmação de que Gilberto Freyre estaria apto a dizer o que diz ("vai além" na medida em que integra o estilo justamente na direção de transpor a dicotomia história e memória), justo nesse momento no qual o leitor descobre uma relação íntima e intensa entre Gilberto Freyre, seu passado e *Casa-grande e Senzala*, aparece um "nós". Esse "nós", mesmo quando observa o mundo de formas variadas, parece estar num mesmo lugar. O lugar de que se olha ainda parece ser a sacada antiga e ao mesmo tempo presente, uma ruína que nos constitui. A casa-grande se revela um pecúlio constrangedor. A última pergunta não é sobre a forma, conteúdo ou meio (que no caso do livro é o estilo), mas sobre a perspectiva. A última pergunta é: quem é esse "nós" que vê o mundo da casa-grande? O que fazemos desse mundo ao vê-lo da sacada?

## 270 Referências bibliográficas

- RICOEUR, Paul. Crítica das ideologias. In: \_\_\_\_\_. **Hermenêutica e ideologias**. Petrópolis: Vozes, 2011, p. 107-158.
- SILVA, Daniel Pinha. **Apropriação e recusa**: Machado de Assis e o debate sobre a modernidade brasileira na década de 1870. Tese (Doutorado em História). Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

## As mudanças na historiografia francesa durante as primeiras décadas do século XIX

The Changes in French Historiography during the First Decades of the 19<sup>th</sup> Century

MEDEIROS, Bruno Franco. *Plagiário, à maneira de todos os historiadores*. Jundiaí: Paco Editorial, 2012. 192 p.

---

**Cleonice Elias da Silva**

cleoelias28@gmail.com

Mestranda

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Rua Alvaro Troppmair, 27 - Jardim Maria Sampaio

05790-100 - São Paulo - SP

Brasil

---

### Palavras-chave

Historiografia do século XIX; Historiografia brasileira; Historiografia francesa.

### Keywords

19<sup>th</sup> century historiography; Brazilian historiography; French historiography.

271

---

Recebido em: 10/3/2014

Aprovado em: 9/5/2014



A obra *Plagiário, à maneira de todos os historiadores*, do historiador Bruno Franco Medeiros, é o resultado de sua pesquisa de mestrado realizada no departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), finalizada em 2011. O trabalho realizado por Medeiros é um estudo que visou analisar os procedimentos metodológicos utilizados na pesquisa e na escrita da história durante a primeira metade do século XIX, traçando paralelos e distanciamentos com a produção de alguns intelectuais do século anterior.

Ao direcionar sua pesquisa para as obras do historiador francês Alphonse de Beauchamp (1767-1832), para sua maneira peculiar de escrever a história de seu tempo e para as críticas feitas constantemente aos seus trabalhos realizados entre os também historiadores franceses e os de outras nacionalidades, como o Visconde de Porto Seguro (Francisco Adolfo Varnhagen), Medeiros evidencia as transformações que gradativamente influíram de forma significativa nas mudanças dos métodos utilizados pelos historiadores para escolherem e analisarem suas fontes e escreverem seus textos.

O livro está organizado em duas partes, e cada uma delas possui três capítulos. Na primeira, *L'Europe Finit, L'Amérique Commence: História, Colônias, Impérios*, Bruno Medeiros apresenta elementos referentes à produção na historiografia francesa sobre alguns dos aspectos políticos que marcaram o período pós-Revolução Francesa. Dentre as obras produzidas nesse período é citada a de Philippe-Paul Ségur (1780-1873), general que participou da Campanha da Rússia e presenciou o fracasso francês, publicando, em 1824, *Historie de Napoléon et de la Grande Armée en 1812*. Esta obra, que foi analisada por Beauchamp no ano seguinte, pode ser considerada como o ponto de partida selecionado por Bruno Medeiros para analisar a produção historiográfica francesa de inícios do século XIX no que diz respeito aos acontecimentos próximos, isto é, à história contemporânea, principal campo de interesse de Beauchamp.

Na análise do trabalho de Ségur, Beauchamp, entre outras considerações, afirma que "os grandes eventos geram grandes historiadores", enaltecendo a produção dos historiadores da Antiguidade tais como Tácito e Tito-Lívio, os quais, para o autor, deveriam ser tomados como exemplos a ser seguidos por aqueles que pretendiam escrever sobre a história. Nesse sentido, a perspectiva de Beauchamp era a de que a história deveria "*instruir os homens* lhes revelando as causas dos eventos e suas sequências infalíveis: é por isso, sobretudo, que a história *torna-se a escola dos grandes capitães e homens de Estado*" (MEDEIROS 2012, p. 28, grifos no original).

Assim como elucida Medeiros, Beauchamp não apenas se referia aos métodos e perspectivas de Ségur, como também aos seus próprios. O historiador francês estudado por Medeiros, entre outros trabalhos, produziu alguns escritos referentes à Revolução Francesa. Cabe destacar, em linhas gerais, que Beauchamp pode ser considerado um "conservador" e que enxergava na Restauração da Monarquia as melhores possibilidades de estabilidade política para a França. Tanto é assim que o conceito de

revolução utilizado por ele dizia respeito ao restabelecimento de uma antiga ordem.<sup>1</sup>

Beauchamp utilizava como principais fontes para a realização de suas pesquisas os testemunhos oculares, principais “vias documentais” para a produção da história do presente ou do passado recente; esses testemunhos foram considerados como fontes legítimas que contribuíam para o caráter verossímilante do relato de um determinado acontecimento histórico. No início da primeira parte de seu livro *Medeiros* apresenta uma discussão importante e necessária sobre a consciência por parte dos historiadores da “impossibilidade de se dizer toda a verdade”. Desde Luciano e Cícero caberia ao historiador, apoiado no bom senso e na sua “ética”, sempre dizer a verdade evitando entrar no campo das fabulações. Beauchamp reconhecia a dificuldade de lidar com a verdade no campo de produção historiográfico e, por essa razão, assim como menciona *Medeiros*, ele utilizava a metáfora do espelho, sendo essa uma justificativa usada por ele para explicar os seus métodos e rebater as críticas das quais foi alvo: “A imagem que o historiador deveria refletir em seu relato, semelhante ao espelho, não deveria ser deturpada ou deformada, uma fórmula que se manifestava aos menos desde Luciano” (MEDEIROS 2012, p. 45).

Apesar de esses historiadores interessados pela história contemporânea apresentarem suas justificativas a respeito de importância de seu objeto de estudo, ocorreu no meio intelectual francês de inícios do século XIX uma resistência a esse tipo de produção. Um exemplo claro disso é o fato de que até a Restauração, em 1815, nenhum relato sobre a *Vendeia* havia sido publicado. Ainda apoiando-se nas constatações de Koselleck, *Medeiros* (2012, p. 50) explica que as “objeções” da escrita da história no período correspondente aos finais do século XVIII não seriam necessariamente resultado do momento político vivenciado, mas se deveriam muito mais às mudanças na experiência da realidade histórica e de sua “reestruturação temporal”. Essas hipóteses do teórico alemão a respeito da temporalização da história durante a *Época Moderna*, período delimitado entre meados do século XVIII e meados do XIX, justifica-se pela aceleração do “tempo que caracteriza nossa modernidade”; diante disso, a história contemporânea acaba por perder gradativamente a sua importância.

Cabe ressaltar que por mais que no século XIX a história contemporânea tenha se tornado alvo de críticas constantes, do século XX até o atual, é ela um dos principais campos de interesse dos historiadores. Conforme destaca Luciana Silveira de Aragão e Frota (2012, p. 132), é possível perceber no início do século XX o “desenraizamento da sociedade clássica e tradicional” e nota-se “a percepção de que isto impunha uma confrontação como o passado precedente que parecia fornecer uma etnologia concernente a nossa própria sociedade”. Aragão afirma que é imposto à história “um desenraizamento acelerado” que obriga a disciplina

<sup>1</sup> “[...] No prefácio de sua obra ele afirmou que ‘a revolução francesa começou pela derrubada do Trono, e ela somente poderia terminar pelo seu restabelecimento [...]’. O conceito de revolução mobilizado por Beauchamp e *Nettement* se afasta das tentativas de caracterizá-lo a partir de seu significado moderno, ou seja, o de revolução como mudança radical a partir de transformações políticas e sociais. A Revolução Francesa foi lida como restauração porque ambos ainda se apoiavam no substrato natural daquele conceito, ou seja, no movimento cíclico regular dos astros celestes [...]” (MEDEIROS 2012, p. 31-32).

a se renovar; um medo de separação do passado “num tipo de sociedade onde a massa dos acontecimentos e a sua repercussão são difíceis de reintegrar a nosso cotidiano”. Em contrapartida, surgem novas possibilidades para o historiador a partir de uma expectativa que considera que “ela [a história] possa fornecer os mistérios do tempo em que vivemos”. Em suma, por mérito, cabe lembrar os trabalhos do historiador Eric Hobsbawm sobre o atribulado século XX. Segundo a mesma autora, Hobsbawm conseguiu realizar uma análise concisa e prática, estudando o século a partir de uma divisão que considera três eras.

No segundo capítulo da primeira parte de seu livro Medeiros nos apresenta aspectos do trabalho de Beauchamp sobre a história do Brasil, *Historie du Brésil*, publicado em 1815, e os debates que marcaram o lançamento da obra. Em período anterior (1808), o historiador havia publicado *Histoire de la conquête et de révolutions du Pérou*. Em síntese, destaco que Beauchamp considerou que, para escrever sobre a história do Brasil, fazia-se necessário também debruçar-se sobre a história de Portugal; entretanto, tal história deveria comportar-se como um acessório, pois os hábitos e costumes do Brasil se diferenciavam dos da Europa. Todavia, escrever sobre a história do Novo Mundo era uma via possível para revigorar-se a história da Europa.<sup>2</sup> De fato, alguns autores de finais do século XVIII enxergavam o seu esgotamento. Chateaubriand, entre outros, por exemplo, viajou para o continente americano em 1791, retornando no começo de 1792, sendo que suas impressões sobre essa viagem foram publicadas em 1797 em seu *Essai Historique*. Uma característica desses relatos de viagem é que não tiveram como foco a América portuguesa, e, por essa razão, é possível atribuir a Beauchamp um pioneirismo apesar de seu trabalho ter sido criticado pelos historiadores brasileiros e até mesmo pelos seus compatriotas.

274

A ênfase do trabalho de Beauchamp recaiu sobre a história política e militar do Brasil. A obra foi dividida em três volumes e 44 livros. E, apesar de os letrados portugueses (como Marques Leão, que traduziu a obra do historiador francês) reconhecerem alguns defeitos na sua produção, os escritos de Beauchamp convergiram para as pretensões desses letrados engajados no projeto de regeneração de Portugal. Diante disso, Medeiros (2012, p. 64) sublinha que: “[...] Somente a constatação de que Portugal poderia regenerar sua história no Brasil permitira que Marques Leão afirmasse que a *Historie du Brésil* de Beauchamp bastaria como História de Portugal para ser lida com gosto”.

Sem reservar nesta resenha o espaço que essa discussão merece, pontuo em linhas gerais, a partir das afirmações de Medeiros (2012, p. 60), que a convicção de que Portugal passava por uma fase de decadência em inícios do século XIX não teria como motivação o fato de Portugal não saber explorar suas colônias, mas o fato de não ter conseguido se desenvolver paralelamente a elas. Sendo assim, a política do

<sup>2</sup> “[...] É importante salientar a importância que os periódicos tiveram nas discussões a respeito dos problemas confrontados por Portugal no início do século XIX [...]. O Brasil passa a ser considerado como um lugar privilegiado para os planos de sua regeneração e restauração do passado glorioso de Portugal: desde então passava a representar a sede da monarquia portuguesa ressuscitada. As palavras inaugurais de *Historie du Brésil* de Beauchamp já deixavam isso claro” (MEDEIROS 2012, p. 62). Nesse sentido, José Cañizares-Esguerra (2012, p. 19) afirma que a produção historiográfica da Espanha sobre o Novo Mundo no século XVIII visava a uma reconstrução da sua própria identidade.

reformismo ilustrado de Portugal passou a defender que, para o desenvolvimento da metrópole, uma condição imprescindível era a incorporação dos resultados obtidos com a exploração colonial. Como bem defende Fernando Novais, “o sistema colonial” não deixou de ser o principal articulador da relação entre metrópole e colônia, e o projeto do reformismo ilustrado português nessa conjuntura almejava a integração entre o desenvolvimento metropolitano e o colonial.

O Brasil despontava no cenário internacional como um dos impérios mais florescentes do mundo, e um elo foi estabelecido entre esse país e a França, o qual poderia ser promissor para ambos:

[...] De todo modo, se o velho mundo imprimiu sua forma ao novo durante o processo de colonização, defendia-se na época que ele deveria também conceder o modelo das novas entidades políticas nascentes. Nesse caso, a defesa da monarquia constitucional regia o tom desse intercâmbio (MEDEIROS 2012, p. 75).

Apesar do reconhecimento da importância econômica e política do Brasil, agora não mais colônia, e sim império, muitos elementos que regeram a lógica do sistema colonial entre os séculos XVI, XVII e XVIII se mantiveram vivos, ora mais atenuados, ora mais evidentes. A restauração da Europa necessitava apoiar-se nas promissoras possibilidades de desenvolvimento dos “Impérios” do Novo Mundo; entretanto, permanecia vigente o ideário que afirmava que a Europa, civilizada por natureza, seria a principal orientadora do intercâmbio estabelecido.

No terceiro capítulo dessa primeira parte Medeiros foca-se na recepção da obra de Beauchamp entre os intelectuais brasileiros engajados com os projetos de constituição de um discurso histórico a respeito do Brasil e na repercussão negativa do trabalho realizado pelo General José Inácio de Abreu e Lima (1794-1869), *Compêndio da História do Brasil*, publicado em 1843 (uma edição especial foi publicada no ano seguinte). O principal objetivo da obra foi o de ser o livro oficial da História do Brasil no Colégio Dom Pedro II, função que manteve até 1861. Apesar de a *intelligentsia* do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) ter apontado uma série de problemas presentes no mencionado *Compêndio...*, durante um longo período ele foi a referência para o ensino da história durante a época do Império. Diante disso, percebemos um âmbito repleto de “disputas” e até mesmo de “contradições” no que diz respeito à produção de um discurso histórico sobre o Brasil, ou, em outras palavras, à constituição de uma história oficial.

Entre outros fatores, a má recepção entre os sócios do IHGB da obra de Abreu Lima, que se apoiou em muitos dos aspectos estruturadores e norteadores do livro de Beauchamp, que também foram criticados pelos referidos sócios,<sup>3</sup> esse acusado de ter plagiado o trabalho do historiador inglês Robert Southey (1774-1843), aponta para as discussões a respeito de quais procedimentos, estes ainda não bem definidos, que deveriam ser seguidos na pesquisa e na

<sup>3</sup> Apesar de Beauchamp não ter sido bem recebido entre os sócios do IHGB na primeira metade do século XIX, alguns historiadores franceses estabeleceram intercâmbios com o Instituto. No relatório publicado por Manoel Ferreira Lagos (secretário do Instituto) sobre as atividades do IHGB no ano de 1846, é possível perceber essas afinidades entre os historiadores brasileiros e os franceses (MEDEIROS 2012, p. 103).

escrita da história do Brasil na primeira metade do século XIX. Em linhas gerais, um dos principais alvos das críticas ao trabalho de Abreu Lima foi o fato de ele ter se baseado em trabalhos já realizados e não na análise de documentos. Os principais autores consultados foram o padre Manoel Aires de Casal (1724-1821), Robert Southey (1774-1843), Alphonse Beauchamp e Henrique Luís Niemeyer Bellegarde (1802-1839).

Varnhagen era um crítico contundente não apenas de Abreu Lima, mas também, conforme mencionado no início da resenha, de Beauchamp. Discordava de Abreu Lima, que defendia a existência de um grau de concordância entre a literatura portuguesa e a brasileira; já Varnhagen preconizava a inexistência de uma literatura própria no Brasil. Mesmo criticando o trabalho de Beauchamp sobre a história do Brasil, Varnhagen, de forma bastante similar a ele, esforçou-se em “reafirmar as continuidades históricas entre Brasil e a antiga metrópole” (MEDEIROS 2012, p. 97).

Varnhagen, além de tecer ácidas críticas a Beauchamp e Abreu Lima, almejava que a sua obra *História Geral*, cuja segunda edição data de 1877, fosse aceita pelos sócios do IHGB como a história oficial do Brasil. Tal ambição não se concretizou. Entretanto, esse fato não o impediu de continuar afirmando que sua obra era pioneira: “O ótimo é inimigo do menos mal. Não era justo que enquanto não poderíamos alcançar o ótimo, nos contentássemos com o péssimo, que péssimo era não possuir a noção histórica geral, digna deste nome, sisuda e imparcialidade escrita” (*apud* MEDEIROS 2012, p. 102).

276

Na segunda parte de sua obra, “O desafio da prova: plágio e escrita da História”, Medeiros tenta mapear as discussões e o estabelecimento de diretrizes na França sobre a prática e o julgamento do plágio. Esse mapeamento é importante para entendermos o porquê de Beauchamp ter sido em vários momentos de sua carreira acusado de plagiário, cabendo a nós leitores concordarmos ou não com as acusações. Ressalto que os procedimentos utilizados pelo historiador francês em suas pesquisas e na sua escrita da história estão arraigados no modelo antigo, o qual foi gradativamente caindo em desuso no meio da historiografia francesa de inícios do século XIX. E é possível estabelecer ligações entre essas transformações e as normatizações legais a respeito da prática do plágio.

Não estenderei as discussões ao que diz respeito às leis estabelecidas para orientar os julgamentos de obras que poderiam ser ou não plágios de outras. Destaco apenas que a consolidação de leis a respeito da propriedade autoral se deu de forma muito lenta, talvez devido às decisões estarem sob a incumbência da República das Letras, que, para Medeiros (2012, p. 120), forjava seus mecanismos críticos. Diante disso, debates acalorados foram travados tanto por aqueles que se defendiam da acusação de plágio como por aqueles que se sentiam lesados por terem seus trabalhos usurpados por outros autores. Medeiros apresenta alguns casos de acusações de plágios que foram a julgamento nas instâncias jurídicas.

Entre as acusações de plágio direcionadas a Beauchamp estão as referentes à biografia escrita por ele de Ali Pacha, vizir de Janina, morto em 1822. A obra recebeu o título *Vie d’Ali Pacha, Visir de Janina, Surnomé Aslan, ou Le Lion*.

O historiador defende-se das acusações com uma afirmativa, e por que não conclusão, a respeito do trabalho do historiador, a qual inspirou o título do livro de Bruno Medeiros.

Ter escrito um assunto histórico não constitui privilégio de explorá-lo exclusivamente. Os eventos públicos pertencem a todos os escritores que queiram se ocupar deles. Havia uma Vida de Ali Pacha antes daquela de M. Beauchamp? Não, existiam somente fragmentos esparsos, memórias isoladas, relações incompletas. Se tomar esses materiais, para lhes moldar e lhes arranjar, é roubar, M. Beauchamp, que fez uma Vida de Ali Pacha escrita com fervor, rapidez e clareza, é um plagiário à maneira de todos os historiadores (MEDEIROS 2012, p. 125).

Apesar de o jornal *Le Quotidienne* ter afirmado que Beauchamp citara as fontes consultadas, Medeiros (2012, p. 127) sublinha que um dos principais alvos das críticas foi justamente a ausência das referências, e isso indica que surgiam nesse contexto novas demandas que deveriam ser seguidas pelos historiadores ao citarem as fontes analisadas em suas pesquisas. Passa a ser exigido por parte dos historiadores que não apenas se compile uma série de documentos ou que se reproduzam as reflexões de outros autores, tal como o fez Abreu Lima, mas que se comprove de onde são tiradas as informações.

Para Marc Bloch (2001), os documentos são vestígios e não dados rígidos, como consideravam os positivistas de finais do século XIX. A crítica da história pode ser definida como um procedimento a partir do qual o historiador analisa, questiona os documentos, uma vez que esses por si só não dizem nada. Por mais que o referido medievalista enfatizasse o caráter científico da história, ela também possuiria características de cunho poético. Enxergo algumas convergências entre certas perspectivas defendidas por Bloch e a prática historiográfica de Beauchamp; por exemplo, o primeiro defendia que o objeto central da história era o homem no tempo, que o presente estava ancorado na história. Dessa forma, o presente poderia ser mais bem compreendido ao considerar-se o passado, e, no movimento inverso, mas não contraditório, o passado também poderia ser elucidado pelo presente. No entanto, mesmo reconhecendo as convergências de perspectivas entre esses dois historiadores franceses, não negligencio o fato de Bloch ser um medievalista e de estar inserido na Escola dos *Annales*, responsável pela “revolução” no campo de produção historiográfico não apenas francês como também de outras nacionalidades. Por outro lado, Beauchamp encontrava-se inserido em um contexto intelectual, cujos métodos eram considerados desqualificados, pois emergia em inícios do século XIX uma nova dinâmica no campo de produção da pesquisa histórica que convergia para a necessidade de romper com os antigos parâmetros e estabelecer e consolidar novos.

No segundo capítulo da segunda parte do livro Medeiros nos apresenta a apologia de Beauchamp. Na tentativa de rebater as críticas de plágio, ele articula uma série de argumentos visando dar legitimidade aos seus procedimentos metodológicos e à sua escrita. Tendo em vista as transformações ocorridas no século XIX Medeiros conclui que “a escrita da história e plágio iluminam-se mutuamente [...]”. Segundo Beauchamp, as memórias “são para o historiador

o que as cores são para o pintor, somente por sua mistura e fusão o quadro da história que daí resulta forma uma composição completa” (MEDEIROS 2012, p. 129-130). Cabe comentar que Abreu Lima reproduziu tal metáfora a respeito das escolhas metodológicas feitas por ele para a elaboração de seu *Compêndio*.

Mably, um historiador moderno, era citado por Beauchamp, pois assim como ele, Mably era admirador dos historiadores da Antiguidade. Ele admirava a nobreza e a grandeza dos antigos e considerava a história antiga detentora de um caráter exemplar. A história para ele era uma narrativa e dependia apenas do historiador a “organização de um sentido concedido aos eventos”. A trama narrativa bem-estruturada em seus procedimentos de composição era o elemento essencial para legitimar o que o historiador dizia (MEDEIROS 2012, p. 135).

Conforme foi possível perceber pela apresentação de algumas críticas dirigidas aos trabalhos de Beauchamp, esses métodos defendidos por Mably e “admirados” por aquele, desde início do século XIX, começaram a ser veementemente criticados. La Brenellerie, por exemplo, era um dos críticos e aconselhava o historiador “a não experimentar os efeitos que as diferentes obras de Salústio, Tito-Lívio ou Plutarco poderiam provocar [...]” (MEDEIROS 2012, p. 139).

Era preciso que o modelo dos historiadores da Antiguidade fosse superado para que, dessa forma, o historiador pudesse “pintar o grande quadro da humanidade”; para tanto, ele não deveria seguir o método de um poeta e de um pintor, mas, segundo La Brenellerie, as omissões deviam ser evitadas e, por mais rigorosa que fosse, a verdade teria de ser “revelada” sem se correr os riscos de cometer desconfigurações “para ser mais eloquente ou moralista, nem impondo-lhe seu espírito de partido ou de sistema”. Em síntese, o que passa a estar em voga é a defesa de uma imparcialidade na produção do conhecimento histórico.

278

No último capítulo de sua obra Medeiros apresenta à guisa de discussão elementos relacionados aos estilos a serem adotados pelos historiadores ao escreverem seus textos. Na seção “História, Falsidade, Romance: e verdade em primeiro lugar, o estilo depois”, adota com fonte para desenvolver as suas reflexões o relatório produzido pelo júri da classe História e Literatura Antiga e Moderna, publicado em novembro de 1810, no qual há uma explicação sobre os requisitos considerados para avaliação das obras que participavam da premiação no *Institut de France*, realizada em 1809. Em linhas gerais, o relatório apresentava o esclarecimento de “que a história se dividia em várias classes e cada uma tinha gêneros e graus particulares de interesses e utilidade, cuja execução demandava talentos diversos [...]”. O júri, ao avaliar as obras finalistas, traçava paralelos entre a história e a poesia, uma vez que “o interesse da narração nascia quase exclusivamente dos detalhes [...]” (MEDEIROS 2012, p. 147).

Uma das seis obras que concorreu ao prêmio decenal do *Institut de France* acabou tornando-se alvo de um debate acalorado: trata-se da obra *Histoire de la diplomatie française*, de Gaëtan de Raxis Flasan. Para Medeiros (2012, p. 148), esse debate aponta para as divergências entre os dois tipos de escrita da história que existiam na França no século XIX. Independentemente do tipo a ser adotado, o que deveria ser considerado é que a verdade era a prioridade e o estilo ficaria em um segundo plano.

Beauchamp escreveu um artigo criticando Flasan por ter tentado estabelecer regras para a escrita da história, mais especificamente, para a história diplomática. Para ele, os modelos já haviam sido estabelecidos por Cícero e Luciano e, posteriormente, por Fénelon, Rollin e La Harpe, e caberia a Flasan simplesmente seguir os “princípios estabelecidos por eles”.

Para Beauchamp, a história é uma narrativa que, como dizia Luciano, não admitia “a mais ligeira mentira”. Essa afirmativa não impedia que ele comparasse a história ao drama. Medeiros (2012, p. 152) refuta tal afirmativa: “[...] a história era tão oposta ao drama quanto a ação da narração. Aproximá-los ou assimilá-los seria um erro, demonstrável pela simples definição das palavras.” Nesse sentido, Flasan não aceitava a comparação entre drama e história: para ele, a “história era um lugar reservado à verdade, e trazer elementos da poesia e do drama seria transformá-la em um lugar de mentira de falsidade [...]” (MEDEIROS 2012, p. 152).

Michel de Certeau (1982, p. 10) esclarece que a historiografia (que significa história e escrita) carrega consigo no próprio conceito o paradoxo: “[...] e quase o oxímoro – do relacionamento de dois termos antinômicos: o real e o discurso. Ela tem a tarefa de articulá-los e, onde este laço não é pensável, fazer *como se* os articulasse [...]”. Foi justamente a relação estabelecida entre o *discurso* e o *real* a que motivou Certeau a escrever a obra *A Escrita da História*.

Beauchamp várias vezes declarou ser um historiador do tempo presente, mas não acreditava que sua obra fosse uma “espécie de crônica cotidiana” assim como as realizadas pelos jornalistas. Ele defendia que os seus trabalhos tinham uma grande relevância para a posterioridade. Como foi possível perceber e como conclui Medeiros (2012, p. 164-165), as acusações a Beauchamp e a outros historiadores que se inspiravam no modelo dos antigos de escrever história “revelam o surgimento de uma nova atitude em relação não só à Antiguidade, mas ao passado como um todo”. Não bastava apenas escrever sobre a história, era preciso também comprovar os fatos relatados. Em consonância com a afirmação feita por mim anteriormente a respeito das possíveis aproximações entre alguns dos pressupostos de Marc Bloch e Alphonse Beauchamp, Medeiros finaliza o seu excelente trabalho constatando que a maior lição que o historiador francês deixou para os historiadores das gerações seguintes é a de que não necessariamente o passado está morto, mas, como sabemos, o presente é dotado de uma urgência, sendo a história uma ciência que se mantém viva.

### Referências bibliográficas

BLOCH, Marc. **Introdução à História**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

CERTEAU, Michel de. **A Escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

FROTA, Luciana Silveira de Aragão e. História e Historiadores num Mundo de Conhecimento. In: AVELINO, Yvone Dias; CARVALHO, Alex Moreira; FLÓRIO, Marcelo (orgs.). **História, Cotidiano e Linguagens**. São Paulo: Expressão e Arte, 2012, p. 121-137.



## O Lutero de Lucien Febvre: uma discussão sobre biografia e história da historiografia

Lucien Febvre's Luther: A Discussion on Biography and History of Historiography

FEBVRE, Lucien. *Martinho Lutero, um destino*. São Paulo: Três Estrelas, 2012. 359 p.

---

**Sabrina Magalhães Rocha**

sabrina.msrocha@gmail.com

Doutoranda

Universidade Federal de Ouro Preto

Rua Suriname, 60/302 - Marília de Dirceu

35420-000 - Mariana - MG

Brasil

---

### Palavras-chave

Biografia; História da historiografia; Lucien Febvre.

### 280 Keywords

Biography; History of historiography; Lucien Febvre.

---

Recebido em: 3/4/2014

Aprovado em: 19/5/2014

*Martinho Lutero, um destino*, obra de Lucien Febvre de 1928 e editada no Brasil pela primeira vez em 2012 pela editora Três Estrelas, não é exatamente uma novidade para a historiografia brasileira. Principalmente em razão da edição em espanhol pela Fondo de Cultura Econômica (FEBVRE 1998) e da edição portuguesa, vários historiadores brasileiros já estão familiarizados com esse texto. Isso não reduz a importância da edição em português do Brasil dessa obra que ainda hoje persiste como referência para os estudiosos da Reforma. A edição brasileira, na medida em que viabiliza o acesso a um público mais amplo, apresenta novas oportunidades de estudar a obra sob diversas perspectivas.

A relevância desta edição pode ser sentida a partir de suas primeiras recepções, nas resenhas publicadas na *Revista de História da Biblioteca Nacional* e no jornal *Folha de São Paulo* (CAMPOS 2012, p. E6; WOOLEY 2013). Essas resenhas foram produzidas por historiadores da religião, que enfatizaram as contribuições da obra para aquele campo. Já nossa análise explora uma perspectiva diferente, razão pela qual acreditamos ainda poder contribuir com mais esta resenha. Nossa leitura busca explorar a obra a partir das lentes da história da historiografia, buscando compreender sua construção metodológica, sua relevância na historiografia francesa dos anos 1920 e suas possíveis contribuições para o debate contemporâneo desse campo.

Em 1928, um ano antes da inauguração da *Annales*, revista que consagraria seu nome, Lucien Febvre publicou a obra *Martinho Lutero, um destino*. Nesse momento Febvre contava cinquenta anos e era professor na Universidade de Estrasburgo, instituição que, apesar de toda a simbologia que representava para a nação francesa no pós-guerra no sentido da reconquista cultural do leste, não conhecia a notoriedade das instituições parisienses. Não se pode dizer, contudo, que Febvre fosse um desconhecido no meio historiográfico francês, pois já gozava de notoriedade em função de algumas de suas publicações, sobretudo *A terra e a evolução humana*, de 1922, e pelas suas frequentes contribuições para a *Revue de Synthèse*, dirigida pelo teórico belga Henri Berr.

O título da obra *Martinho Lutero, um destino* conduz o leitor imediatamente para a compreensão de que se trata de uma análise da trajetória e de uma biografia do reformador protestante. Contudo, não é esse o rótulo que Febvre quer associar à sua obra e afirma isso já na primeira linha do prefácio: “Uma biografia de Lutero? Não. Uma opinião sobre Lutero, nada mais” (FEBVRE 2012, p. 11). Em seguida, o autor indica o que se encontraria naquela obra, demonstrando quais seriam seus objetivos:

Traçar a curva de um destino que foi simples, mas trágico; situar com precisão os poucos pontos realmente importantes por onde passou essa curva; mostrar de que maneira, sob a pressão de que circunstâncias, seu impulso inicial teve de esmorecer, e seu traçado original, inflectir-se; colocar assim, acerca de um homem de singular vitalidade, esse problema das relações entre o indivíduo e a coletividade, entre a iniciativa pessoal e a necessidade social, que é, talvez, o problema essencial da história: tal foi nosso intuito (FEBVRE 2012, p. 11).

Essa descrição de Febvre, aos nossos olhos de leitores do século XXI, apresenta dificuldades. Como afirmar que não se trata de uma biografia se a descrição que se faz ali comporta as principais características desse gênero, sobretudo desse gênero no campo historiográfico? Por que a necessidade de afirmação peremptória de que não se encontraria ali uma biografia? A resposta a essas questões parece-nos estar no significado que o conceito biografia guardava na França das primeiras décadas do século XX, no *status* que esse gênero gozava na comunidade de historiadores acadêmicos.

Em resenha dedicada a analisar o livro de Febvre, publicada logo após o lançamento, Henri Berr afirmava que no cenário francês daquele momento a biografia estava na moda (em seus termos, "*trop à la mode*"). Ela permeava o terreno daqueles escritores alcunhados de vulgarizadores da história, descompromissados com o *métier*, isto é, com o trabalho com a história como um ofício científico. As biografias disponíveis naquele momento, nos termos de Henri Berr, seriam romanceadas, desprovidas de objetividade. E exatamente por esse motivo o texto de Lucien Febvre, fruto de efetiva operação historiográfica,<sup>1</sup> não poderia receber a alcunha de biografia. Pelas mãos de Berr, a solução para o impasse de como designar essa obra estaria numa formulação do tipo "biografia psicológica". Esse tipo biográfico se distinguiria dos demais por não ser romanceado, mesmo possuindo narrativa rica e atrativa no aspecto literário, e por estar assentado em vasto e seguro saber (BERR 1929, p. 10).

282

A interpretação de Lucien Febvre sobre Lutero foi recebida como singular por se propor a estudar o reformador a partir desse método que se denominou "análise psicológica", não apenas por Henri Berr. O historiador francês Henri Hauser, em resenha da obra publicada na *Revue Critique d'Histoire et de Littérature*, enaltece o fato de Febvre ter retomado as reconstituições psicológicas produzidas pela "escola romântica" e que, em nome da "crítica objetiva", haviam sido ridicularizadas pela historiografia. Hauser comemora ainda que Febvre tenha tido a ousadia de ser um historiador que cita Michelet e que "ressuscita as almas do passado, em suas próprias experiências morais" (HAUSER 1928, p. 500).

Esta biografia aborda especialmente o período compreendido entre 1517 e 1525, fase da vida de Lutero que evidenciaria mais nitidamente alguns traços do personagem histórico e que, segundo Febvre, ainda carecia de estudos, especialmente na academia francesa. No prefácio da segunda edição da obra, o historiador francês afirma que seu interesse em estudar a figura de Lutero era motivado pela relevância histórica da questão em razão da presença marcante do luteranismo na Alemanha e, em seus próprios termos, da relação do luteranismo com a "mentalidade" dos povos germânicos.

O intuito de Febvre era produzir uma obra sobre Lutero de caráter distinto dos muitos trabalhos disponíveis até então. É importante lembrar que desde pelo menos o século XIX havia um vasto número de textos sobre vida e obra de Lutero, tanto na esfera teológica quanto política e histórica; textos que não raramente guardavam maior aproximação com as causas que buscavam defender que propriamente com

<sup>1</sup> Empregamos aqui o sentido do conceito explorado por Michel de Certeau (2008).

a pesquisa sistemática sobre o reformador. Quando Febvre afirma, portanto, seu desejo de produzir uma obra de caráter distinto, ele expressa sua pretensão de afastar-se desse terreno de paixões políticas e religiosas. O quanto este texto está distante dessas paixões é uma questão que não pretendemos aprofundar aqui, pois sua complexidade conduziria o raciocínio em outra direção. É certo que há envolvimento do autor, entre outros aspectos, no que se refere ao julgamento das características atribuídas aos alemães. Também se observa que, em diversos momentos, Febvre se revela seduzido pela personalidade de Lutero, pelo poder encantatório de seu idealismo sobre os alemães. No entanto, não se pode negar o esforço de Lucien Febvre por se desvincular das muitas pré-concepções e julgamentos sobre Lutero disponíveis naquele contexto.<sup>2</sup>

Essa perspectiva de distanciamento não se formou, entretanto, desconsiderando a literatura existente. Ao contrário, o texto revela, tanto nas citações da bibliografia quanto no confronto com os autores ao longo dos capítulos, o vasto estudo dessa literatura. Na bibliografia da obra destacam-se textos produzidos na Alemanha, cuja comunidade, evidentemente, era a que mais produzia sobre Lutero. São referenciadas leituras de importantes intelectuais alemães tanto do século XIX como contemporâneos de Lucien Febvre; nomes como Leopold von Ranke, Max Lenz, Adolf von Harnack, Georg von Below e Ernst Troeltsch, um teólogo a quem Febvre se referia como um “homem de grande talento”.

Febvre argumenta que a Alemanha era um território de contrastes em que a riqueza econômica se contrapunha a debilidades morais e políticas. Haveria lá grande disposição para mudanças, e várias vozes já as reclamavam. É esse terreno que a partir de 1525 será um campo fértil para a disseminação do luteranismo, mas um luteranismo muito distinto daquele visado pelo próprio Lutero. A grande questão para Febvre é que, apesar de estar em um campo de efervescência de ideias políticas e sociais, Lutero não poderia ser visto como uma das vozes que clamavam por mudanças. Nota-se, então, que a interpretação febvreana promove efetivo distanciamento das interpretações que buscavam associar a Lutero o rótulo de um revolucionário, de um reformador social e político.

A tese defendida por Febvre é a de que os protestos desencadeados por Lutero não teriam origem teológica ou social, mas sim psicológica. Em sua argumentação, as teses de Lutero não seriam fruto de uma análise crítica do contexto alemão, nem de uma revolta contra as degradações institucionais da Igreja Católica. A revolução de Lutero seria pessoal, espiritual, fruto de seu fervor religioso. Suas manifestações afirmariam antes o desejo de proclamar as “descobertas” advindas de seu contato íntimo com Deus. Para Febvre, Lutero era um profeta e não um lógico, motivo pelo qual não teria feito cálculos políticos ou ponderações. É interessante lembrar que, neste ponto, Febvre busca amparo na explicação oferecida por Nietzsche de que as ações de Lutero não se guiavam apenas por processos de ordem doutrinal, mas também moral e psicológica.

<sup>2</sup> É importante apontar que não houve, por parte do autor ao longo de sua vida, nenhuma reconsideração a respeito da obra; também não foram introduzidas correções significativas nas edições seguintes, de 1944 e 1951.

Ainda no que se refere à desconstrução da imagem de um reformador político, o historiador francês argumenta que a aproximação de Lutero com o nacionalismo alemão só se dá a partir de 1520, momento em que ele faz seu primeiro manifesto de cunho mais social. No entanto, ainda segundo Febvre, mesmo nesse momento, não é a política que move Lutero. Febvre aponta que a visão política de Lutero era curta, “pouco maquiavélica”; em seus termos, ele permanecia magnífico e ingênuo, um idealista absoluto que se colocava acima das misérias do mundo real. Sobre o papel de Lutero como um teólogo reformador da Igreja, a desconstrução febvreana passa pela afirmação de que o episódio das indulgências, entre 1515 e 1517, teve um peso pequeno na trajetória de Lutero, mas foi superestimado pela literatura. As 95 teses não seriam uma declaração de guerra, e sim uma advertência, de forma que o cisma teria sido uma iniciativa da Igreja Romana e não propriamente de Lutero.

Cabe assinalar que a metodologia empregada por Febvre na obra em apreço não consistiu apenas em traçar uma análise psicológica, mas também em demonstrar as relações entre o indivíduo e a coletividade. Parece-nos possível afirmar que essa operação aparece no texto ainda no campo da psicologia, a partir do momento em que a “análise psicológica” de Lutero é associada à afirmação dos traços que marcariam a “psicologia coletiva do povo alemão”. O Lutero de Lucien Febvre é, por todos os aspectos (nas formas de pensar, sentir e agir), definido como um alemão, um homem plenamente inserido em sua “raça”,<sup>3</sup> inserido em seu país. Febvre afirma que Lutero sentia e pensava como um alemão, como um ser marcado por profundo idealismo e introspecção.

284

Por outro lado, essa relação entre a iniciativa pessoal e a necessidade social torna-se mais evidente no argumento de Febvre quando o autor observa que as motivações do jovem religioso, suas formulações advindas de profundo espiritualismo, seriam transformadas em fermento e discurso para o desejo de mudança da burguesia alemã, que já não se relacionava bem com a Igreja e com a fragmentação dos territórios germânicos. Essa transformação do impulso individual em resposta a uma necessidade social é descrita por Febvre nos seguintes termos: “A voz de uma Alemanha inquieta, surdamente palpitante de paixões mal contidas, que espera apenas um sinal, um homem, para revelar em público seus secretos anseios” (FEBVRE 2012, p. 116). Já nas últimas linhas de seu texto, Febvre faz uma síntese interessante dessa relação entre o indivíduo e o coletivo:

[...] Lutero e os homens de seu tempo, o grupo influenciado pelo indivíduo, o pensamento individual reduzido pelo pensamento coletivo. Um compromisso capenga e medíocre, como todo compromisso, viável, porque não era obra de um teórico legislando no abstrato: antes, a obra da experiência, de uma experiência a um só tempo feliz e cruel (FEBVRE 2012, p. 306).

Em tempos de discussões calorosas na cena cultural brasileira sobre o escopo e os limites das biografias, sobre o que seria permitido ou não ao biógrafo

<sup>3</sup> Conceito utilizado por Lucien Febvre nesta obra.

fazer, o trabalho de Lucien Febvre sobre Martinho Lutero é particularmente interessante. Alguns críticos, ainda hoje, ressaltam que a obra não é uma mera biografia narrativa, pois o texto é amparado em crítica historiográfica e minuciosa análise de fontes (WOOLEY 2013). Esse raciocínio é particularmente interessante porque denotaria uma característica contrária à própria biografia. Não poderia, então, uma biografia narrativa ser também amparada em crítica historiográfica e minuciosa análise de fontes? Não nos parecem poucos os exemplos em que isso se constata. Que o próprio Lucien Febvre tenha querido afastar de sua obra o epíteto de biografia, é algo de que não resta dúvida. Mas o fato de o autor enunciar o que sua obra não é faz com que ela deixe de ser, faz com que os leitores não possam lê-la nessa direção? Todos os estudos sobre recepção, desde Jauss, não teriam demonstrado que enunciação e recepção não são especulares?

Se olharmos para os projetos intelectuais e institucionais de Lucien Febvre em 1928, não é difícil compreender por que lhe importa desvincular sua obra da perspectiva biográfica. Mas precisaria o leitor contemporâneo, embebido de todas as transformações que o gênero biográfico vivenciou na historiografia, sobretudo após os anos 1980, prender-se ao rótulo de Febvre (SCHIMIDT 2003; PRIORE 2009)? Sua obra não ganharia, para a nossa cena historiográfica, novas possibilidades, não se enriqueceria e abriria caminhos para novas discussões se a tratássemos exatamente assim, como uma biografia?

É interessante observar também que, como não poderia deixar de ser, a apresentação da obra em apreço nas resenhas da edição brasileira é acompanhada de uma apresentação de Febvre. Na resenha de Leonildo Silveira Campos, o Febvre dos anos 1920 é definido como um historiador “descontente com a maneira tradicional de se fazer história, quase sempre numa perspectiva política, desprezando-se as contribuições das demais ciências humanas”. Leonildo Campos não está isolado em sua enunciação; ao contrário, está ancorado em vasta bibliografia que ainda hoje apresenta Febvre em tais termos. Trata-se de uma apresentação muito própria do autorretrato que Febvre constrói para si, especialmente ao longo dos anos 1940 e 1950, e que em ampla medida foi reproduzido, mas que não se mostra justo com a historiografia dos anos 1920. Diversos estudos têm demonstrado a vitalidade e a diversidade historiográfica desse período, seja na França, seja em outros países, assim como o diálogo efetivo com as ciências sociais ainda em formação.

Como Leonildo Campos assinala oportunamente, Febvre, ao escrever sobre Lutero, precisa afastar polêmicas, lendas, camadas de mitos e interpretações. Guardadas as devidas proporções, para falar de Febvre, precisamos usar os mesmos procedimentos, afastando camadas de mitos e polêmicas. Seguindo essa hipótese, este texto sobre Lutero torna-se para nós ainda mais relevante do ponto de vista da pesquisa em história da historiografia na medida em que aponta para a necessidade de se voltar para o estudo de autores que por vezes nos parecem já desgastados. Há muitos estudos que se dedicam a reafirmar o papel de Febvre como membro de uma grande escola, estudos que muitas vezes são revestidos de um caráter quase oficial. Parece-nos, no entanto, que

ainda há muito a dizer a respeito de sua produção individual, de suas relações com historiadores contemporâneos, sem usar uma lente preestabelecida, sem apoiar-se nas categorias pré-definidas por esse "movimento dos *Annales*". Nesse sentido, a publicação desta biografia sobre Lutero parece-nos ser um passo importante em direção a novos caminhos para se estudar o historiador Lucien Febvre.

### Referências bibliográficas

- BERR, Henri. Luther et son milieu. A propos du Martin Luther de Lucien Febvre. **Revue de Synthèse Historique**, n. 22, p. 5-19, 1929.
- CAMPOS, Leonildo Silveira. Estudo de Lucien Febvre retrata Lutero à luz do contexto social. **Folha de São Paulo**, 1 set. 2012. Ilustrada, p. E6.
- CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- FEBVRE, Lucien. **Martin Lutero: un destino**. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- \_\_\_\_\_. **Martinho Lutero: um destino**. São Paulo: Três Estrelas, 2012.
- HAUSER, Henri. Martin Luther: un destin. **Revue Critique d'Historie et de Littérature**, n.11, p. 499-502, 1928.
- 286 PIKETTY, Guillaume. La biographie comme genre historique? Étude de cas. **Vingtième Siècle: revue d'histoire**, n. 63, p. 119-126, 1999.
- PRIORE, Mary. Biografia: quando o indivíduo encontra a história. **Topoi**, v. 10, n. 19, p. 7-16, 2009.
- SCHIMIDT, Benito Bisso. Biografia e regimes e historicidade. **Métis: história e cultura**, v. 2, n. 3, p. 57-72, 2003.
- WOOLEY, Patrícia. Um destino. **Revista de História**, 8 jan. 2013. Disponível em: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/livros/um-destino>. Acesso em: 28 jan. 2014.

# Viagem de longo curso: duzentos anos de historiografia francesa

A Travel of Long Time: Two Centuries of French Historiography

DELACROIX, Christian; DOSSE, François; GARCIA, Patrick. *Correntes históricas na França: séculos XIX e XX*. Traduzido por Roberto Ferreira Leal. Rio de Janeiro: Editora FGV; São Paulo: Editora Unesp, 2012. 478 p.

---

## Marcos Antônio Lopes\*

marlopes\_61@yahoo.com.br

Professor

Universidade Estadual de Londrina

Rua São Francisco de Assis, 144/1101 - Centro

86020-510 - Londrina - PR

Brasil

---

## Palavras-chave

Conhecimento histórico; Escrita da História; Historiografia francesa.

## Keywords

Historical knowledge; History writing; French historiography.

287

---

Recebido em: 6/4/2014

Aprovado em: 19/5/2014

---

\* Pesquisador do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq (Bolsista Produtividade em Pesquisa).



Nesta resenha, é apresentado um livro que impressiona pela agudeza das análises e pelo volume de informações colhidas ao longo de dois séculos inteiros de intensa atividade intelectual em torno dos itinerários percorridos pelo pensamento histórico e pela prática historiográfica dos franceses. A disposição dos autores para expor e discutir com largueza de vistas um elenco quase interminável de matérias cuidadosamente arranjadas e bem-encadeadas surpreende positivamente, sobretudo porque há poucas oscilações qualitativas quanto ao nível das análises. Os autores demonstram que leram com vagar praticamente tudo o que consideraram essencial na produção historiográfica de um longo período com citações recorrentes, volumosas e pertinentes dos textos de maior relevo. Apenas para se formar uma ideia do grau de detalhamento da obra, note-se que somente o sumário ocupa cinco bem preenchidas páginas no intuito de apresentar de modo transparente e organizado seis extensos capítulos compostos por unidades e subtítulos numerosos e bem discriminados, o que sem dúvida facilita a vida dos que se embrenham no cipal das *Correntes históricas na França*.

288

Com carreiras em diferentes instituições francesas de ensino superior, Delacroix, Dosse e Garcia há anos compartilham um seminário no Instituto de História do Tempo Presente. No entanto, contrariamente ao que se verifica geralmente nas obras de vários autores, nada se diz acerca do processo de composição da obra, carência que não deixa de ser intrigante haja vista a organicidade do texto, bem como a unidade do estilo. De todo modo, fica também evidente que muitas seções foram escritas individualmente, sobretudo pela forma como as análises dos próprios autores aparecem citadas. É particularmente notável em um livro de tão amplo escopo a capacidade reflexiva dos autores, que raramente perdem o senso de proporção. Apenas o sexto e último capítulo parece ressentir-se de ligeira hipertrofia, pela exposição excessiva de informações, que o desequilibra em face aos demais. De toda maneira, o livro cumpre com folga uma série de funções, dentre as quais destacaria o mérito de oferecer um amplo quadro das tendências e mutações da teoria e da prática historiadora em um país tão referencial para nós neste terreno como foi e ainda é a França. Por seus propósitos temáticos, a obra ainda vem prestar-se como instrumento de amplos recursos na atividade docente. Cada capítulo pode constituir-se em apoio precioso para aulas: pelo encadeamento lógico dos assuntos, pelo amplo recurso à documentação, pelas referências intertextuais e, ainda, pela contextualização das obras passadas em revista. De muito bom tom é o senso crítico observado pelos autores nas reflexões referentes a trabalhos mais atuais de colegas que com eles dividem o mesmo espaço profissional, uma tarefa crítica certamente nada confortável de se empreender.

Da singela introdução dedicada a demonstrar a natureza instável do conhecimento histórico, com as suas numerosas e sempre mutantes definições e concepções, a narrativa de Delacroix, Dosse e Garcia se consolida ao redor das representações que se constituíram em torno da Revolução Francesa. A Revolução foi o evento fundador do moderno sentido da história francesa, posto que desencadeou novidades sensíveis, abrindo caminho para a superação

progressiva das crônicas dos feitos notáveis de personagens ilustres, bem como para a valorização das massas de anônimos como personagens centrais da história. Nesse ponto, os autores se revelam hábeis em demonstrar as vias pelas quais se processou o declínio de uma vocação moralizante da história e como a pesquisa do passado se tornou um ofício voltado a distinguir diferenças. Nos inícios do século XIX, essa nova forma de consciência histórica promoveria um rápido e quase completo apagamento de tradições então cultuadas, sobretudo as de natureza política, que continuaram a viver apenas na memória dos passadistas nostálgicos. Nesse âmbito, são apresentadas as contribuições originais de figuras modelares, a começar por Michelet. Nesse aspecto, o livro de Dosse e colegas promove contrastes bem-proporcionados dos historiadores centrais dessa primeira grande época ao passar em revista as contribuições de Quinet, Taine, Thierry, Guizot e Thiers. Nenhuma interpretação de relevo deixa de integrar o campo das análises sobre o sentido da história da França, incluídas as concepções liberais e as conservadoras em torno da Revolução Francesa, num tempo em que se empreenderam os primeiros balanços da grande crise. E os autores concluem pela impossibilidade de a primeira metade do século XIX ter propiciado uma História da França que fosse digna do nome. Tendo-se constituído em uma época de efervescência de novas concepções de história, a pesquisa histórica perdeu-se na diversidade das interpretações apaixonadas do romantismo.

O período das paixões políticas que marcou o nascimento da história contemporânea francesa ainda não arrefecera quando se abriu uma nova temporada para o conhecimento histórico. A nova tendência para se adotar procedimentos técnicos na organização da pesquisa tornar-se-ia pouco a pouco a corrente dominante na historiografia oitocentista. Os autores consideram que a tecnicidade representou um fator de avanço, mas, segundo eles, a tendência para as formalizações acabou por aviltar a natureza do conhecimento histórico, transformando-o em um procedimento padrão. A confiança excessiva na excelência de seus métodos como garantia de um conhecimento científico e, portanto, isento das contaminações da subjetividade, restringiu o campo de visão dos historiadores metódicos. No afã de revelar o passado por meio de procedimentos apropriados e eficazes para tal fim, os metódicos não perceberam que o gênero de história que lograram promover era não só acrítico quanto à sua própria natureza, como também havia-se afundado numa das formas mais evidentes de subjetividade: o patriotismo glorificador da França. Mas a oportunidade de experiências internacionais de que gozaram alguns historiadores franceses impulsionou os estudos históricos no país de Michelet. A análise comparativa que Victor Duruy empreendera no ano de 1867 e na qual avaliava as instituições universitárias francesas em face de suas congêneres alemãs ajudou a promover a criação da *École Pratique des Hautes Études*. Esse centro adaptou os elementos mais avançados da tradição alemã da pesquisa histórica para as condições requeridas à França e, com isso, ajudou a elevar o nível das pesquisas. A Alemanha tornou-se uma imagem a ser refletida na França em tudo o que dissesse respeito às inovações do ensino superior, inclusive da História. A fundação da *Revue Historique*, em 1876, e o papel que

esse periódico desempenharia, junto com outros igualmente recém-criados, também assinalou uma conjuntura mais promissora para os estudos históricos. Um dos fundadores da *Revue Historique*, Gabriel Monod, lembrou-se de que, até então, os historiadores franceses não tiveram mestres nem formaram alunos. Em verdade, todos eram integrantes de uma geração de historiadores composta por autodidatas não inscritos em um ambiente profissional delimitado por regras conhecidas e compartilhadas, o que os levava a deixar transparecer tão intensamente a paixão política em seus livros. Mas os esforços de Ernest Lavisse e de alguns outros colaboradores vieram preencher essa lacuna importante. A partir de 1880 foram definidos os passos que conduziriam a uma mais evidente profissionalização da história. Nessa quadra, surgiram as condições para a emergência de uma corporação orientada por interesses comuns identificáveis, com normas específicas e uma grade curricular unificadora, junto com suas liturgias profissionais e os espaços próprios de reconhecimento. A multiplicação dos periódicos foi outro fator decisivo de avanço, pois eles constituíram e alargaram as redes de comunicação entre os especialistas.

290

Os dois nomes mais representativos do "momento metódico" foram Fustel de Coulanges e Hippolyte Taine. Em verdade, ambos foram os reais precursores do metodismo, destacando-se como os promotores da história como um campo identificado com a ciência. No entanto, segundo os autores de *Correntes históricas na França*, os princípios metodológicos fundados por Taine e Fustel foram ultrapassados por uma geração mais jovem. Com Langlois e Seignobos surgiu o que se pode considerar como o "discurso do método histórico". Com efeito, o livro *Introdução aos estudos históricos* (1898) não apenas exibiria a confiança da história como campo disciplinar por meio de uma série bem constituída de procedimentos racionais, mas vinha instituir as regras de todas as operações que o historiador deveria empreender. Ainda que prestigiosa, já entre fins do século XIX e inícios do século XX a história metódica foi alvo de críticas intensas. Atacaram-na os que a tomavam como ingênua quanto à crença na possibilidade plena de análises objetivas do passado, incapacitada para a percepção de que aquilo que julgava método era em verdade um conjunto de escolhas particulares manchadas pelos próprios comprometimentos do historiador. Por essas e por outras limitações, a história entrou na linha de tiro de François Simiand, que nela identificou o culto à mitologia dos "três ídolos": a política, o indivíduo e a cronologia. As propostas para se compor um novo questionário para a história, com um roteiro não apenas mais perspicaz mas também mais complexo e ambicioso, passaram a vicejar nos primeiros anos do século XX.

A nova vocação crítica da história será um aspecto muito explorado pelos autores de *Correntes históricas na França: séculos XIX e XX*, sobretudo nos anos imediatamente posteriores à Primeira Guerra Mundial. Aliás, a Grande Guerra seria o centro das preocupações dos historiadores franceses nesta quadra. E as revoluções do conhecimento então em curso alertaram os especialistas acerca da necessidade de superação da história tradicional. As revelações da física quântica e a teoria da relatividade produziram impacto entre os historiadores. A concorrência de outros campos das ciências sociais colocaria a hegemonia

da história em xeque. Geografia, psicologia e sociologia se apresentaram em um novo cenário intelectual. Os anos 1920 foram de crise intensa também pela contração do “mercado universitário” pós-guerra. As contratações contingenciadas e a própria carência de postos de trabalho entraram no cômputo dos maus tempos, crise ainda favorecida pela escassez de mentes criativas e inovadoras. Em meio ao marasmo, o “espírito de Estrasburgo” tomou os seus primeiros impulsos, materializando-se em 1929 com a criação da revista *Annales*. Detalhes sobre a criação do célebre periódico de “duas cabeças e quatro mãos” são analisados com vagar por Delacroix, Dosse e Garcia: o processo de idealização da revista, a definição de sua vocação, a composição editorial e a política de atração dos colaboradores, a grade temática dos números sucessivos, as dificuldades editoriais e as crises vividas pelos dois líderes, tudo passa por detalhada revisão. Sobretudo, é apontada a vocação cidadã da revista, pensada para ser um instrumento a serviço da análise crítica e em busca de soluções racionais para os problemas que afetavam as sociedades em crise. No entanto, segundo os autores, a mudança mais significativa foi de ordem prática, a partir dos trabalhos individuais de Febvre e Bloch. Em vez de definir a história pela ritualística de procedimentos complexos – a liturgia dos historiadores metódicos –, ambos a definiram pela série de seus novos conteúdos. O objeto e não o método doravante redefiniria uma história de nova face. Com Febvre e Bloch, a renovação da perspectiva histórica passou pela tomada de consciência de que a história só poderia existir se o historiador fosse capaz de formular problemas a partir de seu próprio aterramento histórico. Aqui estava em jogo o estabelecimento de uma história compreensiva que se opunha aos tribunais de moral e civismo. Doravante, a história seria um trabalho de imaginação construtiva. E os autores concluem o terceiro capítulo argumentando que a era Febvre-Bloch levou ao advento da fase de conquista da centralidade da história entre as ciências sociais, o que iria consolidar-se na era Braudel-Labrousse, correspondente aos anos 1950-1960.

291

Ainda que as análises nunca percam de vista o próprio chão histórico sobre o qual se movimentou a historiografia francesa desde os inícios do século XIX, a partir do fim da Segunda Guerra Mundial as abordagens contextuais ganham maior importância e volume. Em um mundo cada vez mais integrado e encurtado pelos novos interesses econômicos emergentes dos grandes Estados, as ciências sociais “explodiram” sob a demanda de necessidades prementes. As sociedades mais avançadas agora estavam carentes de técnicos e de peritos em setores vitais, e os cientistas sociais foram transformados em especialistas para o diagnóstico das transformações em curso. Na França, o Centre National de la Recherche Scientifique – que havia sido criado antes da Segunda Guerra –, desenvolveu-se e expandiu-se a partir dos anos 1950. Uma série de outros institutos foi criada. A estatística e a demografia tornaram-se vedetes e até certo ponto instrumentos domesticados dos poderes públicos. Esses movimentos são avaliados em suas minúcias, sendo louvado o papel político representado por Braudel, herdeiro direto de Febvre e personagem talhado para as necessidades do tempo. Com efeito, ele conseguiu erguer um verdadeiro império empresarial para a história. Com

Braudel, verificou-se uma expansão crescente e rápida da história econômica e social, sobretudo por seu dinamismo como diretor do Centre de Recherches Historiques, braço historiográfico da Sexta Seção da École Pratique des Hautes Études. O papel desempenhado pela geração labroussinana é avaliado como um dos pontos historiográficos de mais alto relevo, comparável ou até superior à influência intelectual de Braudel. A emergência da história quantitativa e os debates acerca de seu método também são objeto de uma reflexão detida, assim como o advento de tendências como a nova onda da história política e a história das relações internacionais dos anos 1950. Também o movimento de renovação da história antiga na década de 1960 merece alguma atenção.

Os finais dos anos 1960 marcam outro momento de renovação da historiografia francesa. Rompe-se neste momento a relativa unidade das concepções mais amplas criadas pelos primeiros *Annales*. Como nunca antes, a história se aproximou do grande público, e os historiadores se tornaram celebridades por justos méritos e pela exposição nos meios de comunicação de massa. Esse foi o momento da Nova História, sustentado por um público ávido de repertórios apimentados por temas incomuns. A terceira geração da Escola de Annales alterou a natureza do discurso historiográfico. A morte ganhou terreno, assim como o nascimento, o batismo, o casamento, o vestuário, a infância, a comida e todo um corpo de assuntos relacionados à cultura material e aos imaginários coletivos. É o que se considera como um radical processo de "etnologização do discurso histórico", fortalecido ao longo dos anos 1970. A fragmentação dos objetos historiográficos colocou em evidência um primeiro desdobramento da nova onda renovadora: a "inflação documental". Vestígios arqueológicos, imagens, tradições orais e todo gênero de registros ampliaram o campo de observação dos novos historiadores. E os "manifestos" lançados com o propósito de acentuar uma nova consciência historiográfica emergiram com vigor. Nessa quadra, nomes como Jacques Le Goff e Pierre Nora assumiram postos de vanguarda, com obras de conjunto da importância de *Faire de l'histoire*. No dizer de Delacroix, Dosse e Garcia, essa obra coletiva foi como "a carta constitucional da nova história". Abordagens como as de Emmanuel Le Roy Ladurie, com a sua "história sem os homens", que afasta o historiador de sua vocação de "especialista apenas em humanidade", também ganharam espaço entre as novidades dos anos 1960-1970. Em questão, a história do clima e dos imperceptíveis movimentos da natureza. A história das mentalidades vicejou como o terreno mais fértil no agora superexpandido território dos historiadores. Esse gênero historiográfico tinha como peculiaridade voltar as costas para as relações com o campo formal e organizado do pensamento para debruçar-se sobre as representações simbólicas das sociedades do passado. Fechou-se o espaço para as douradas racionalizações presentes nas doutrinas filosóficas que compunham a história das ideias. Os princípios fundadores desse gênero de pesquisa são examinados a partir das reflexões de historiadores considerados referenciais, como Ariès, Duby, Mandrou e Le Goff. A voga da história serial dos anos 1970, que levou ao momento da "embriaguez estatística", merece igualmente algumas páginas reveladoras, assim como as relações entre a pesquisa historiográfica e o ensino de história.

O último capítulo é dedicado a retratar a fase de “anarquia epistemológica”. Esse período corresponde aos anos 1980-1990 e se distingue por um volume concentrado de críticas ao paradigma *Annales* de história. As correntes que influíram nos debates daqueles anos são elencadas e avaliadas com vagar. A penetração de influências estrangeiras em solo francês marcou essa nova fase. As concepções marxistas de Thompson, a micro-história italiana e as tendências da história social inglesa tornaram-se referências importantes para se contrapor ao pós-estruturalismo e ao *linguistic turn* americano, então influentes. A própria dificuldade de renovação encontrada por gêneros consagrados, como a história das mentalidades e a história econômica, ajudou a fomentar a crise das identidades perdidas. A intensidade das críticas ao modelo dos *Annales* levou o grupo dirigente da revista a uma tomada de consciência que se expressaria pelo movimento conhecido como “virada crítica”, responsável pela tentativa de uma ampla redefinição de perspectivas. Tal guinada seria, inclusive, objeto de um número especial da revista, o último do ano de 1989. No balanço geral, a distinção dos fatores intervenientes para a eclosão da crise. Segundo os autores de *Correntes históricas na França: séculos XIX e XX*, a tendência um tanto irrefletida para o estabelecimento dos contatos da história com as demais ciências ajudaria a explicar a sua desestabilização, por tê-la feito perder as especificidades delineadoras de sua própria identidade. Em suma, o momento da “virada crítica” esteve marcado tanto pelo autoquestionamento quanto pela vontade de selecionar elementos capazes de promover a renovação da prática historiadora.

Decerto que muito ainda haveria a dizer deste livro caudaloso de três cabeças, pois o enredo continua a enumerar outros movimentos mais contemporâneos a vicejar pela historiografia francesa. Os desdobramentos de propostas como as da história do tempo presente e da história política merecem destaque em longas análises. Ênfase especial é conferida aos traumas provocados pela Segunda Guerra Mundial, que estabeleceu a Síndrome de Vichy e os ditos passados que nunca passam. E, no essencial, o livro se encerra ao redor dos debates acalorados que emergiram dos abalos da ocupação e do colaboracionismo, temas que proporcionam a superação das simples concepções retrospectivas por reencontrarem-se ainda em brasas no presente, evidenciando a próxima e conturbada relação entre os historiadores e os atores de um momento que não se apagou da memória. No cômputo geral de um giro de tão longo curso, resta a constatação de que, nos dias atuais, o inventivo pensamento histórico francês dá mostras de esgotamento. Depois da superação das convicções científicas e da longa presença da escola dos *Annales*, os pluralismos teóricos acabaram por realizar um trabalho de erosão. O traço mais evidente do anarquismo das teorias é o relativismo de perspectivas que, atualmente, muitos julgam de bom tom evidenciar. Mas, como alertam os autores, o risco das flexibilidades excessivas é o de alargar o campo de possibilidades a ponto de ameaçar a própria identidade de uma disciplina hoje tão carente de elos unificantes. Com efeito, a perda progressiva de seus núcleos vitalizadores, que a sustentaram como corpo dotado de um conjunto de pressupostos reconhecidos por seus praticantes, trouxe-a à beira do precipício em que agora se encontra.

## Reinhart Koselleck: histórias no plural\*

Reinhart Koselleck: Histories in Plural

NIKLAS, Olsen. *History in the Plural: an Introduction to the Work of Reinhart Koselleck*. New York: Berghahn Books, 2012. 346 p.

---

### Marcelo Durão Rodrigues da Cunha

marceloduraocunha@gmail.com

Doutorando

Universidade Federal do Espírito Santo

Av. Estudante José Julio de Souza, 2132

29102-010 - Vila Velha - ES

Brasil

---

### Palavras-chave

Historiografia alemã; História dos conceitos; Reinhart Koselleck.

### Keywords

German historiography; History of concepts; Reinhart Koselleck.

294

---

Recebido em: 1/4/2014

Aprovado em: 8/5/2014

---

\* Pesquisa financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Espírito Santo - Fapes.

Parece estranho que tenha demorado tanto tempo para que o público anglófilo dispusesse de um trabalho introdutório acerca da vida e forma de pensar do clássico historiador alemão Reinhart Koselleck (1923-2006). Ciente da difícil tarefa em tela, o historiador dinamarquês Niklas Olsen justifica na introdução de seu livro que tal atraso talvez se deva à relativa posição de *outsider* de Koselleck *vis-à-vis* a profissão histórica. Seu projeto mais conhecido, os sete volumes do *Geschichtliche Grundbegriffe*, ainda não possui tradução para o inglês, apesar de vários de seus livros, ensaios e artigos já terem sido traduzidos para esse idioma. No Brasil, onde a recepção do intelectual alemão ocorreu de forma um tanto tardia, além de já dispormos da edição de algumas de suas mais importantes obras – como *Crítica e crise* (1999) e *Futuro passado* (2006) –, tivemos no ano passado o privilégio de contar com a tradução do verbete “História”, retirado do segundo volume do léxico editado por Koselleck. Nestes termos, o conceito koselleckiano de “História” – de cuja versão em português agora dispomos graças à ótima iniciativa de René Gertz – certamente poderá ser melhor compreendido a partir da leitura do profícuo livro de Olsen. Seu título, *History in the Plural*, alude à ambição de Koselleck de desconstruir aquelas noções utópicas e relativistas de história “no singular”, com o objetivo de defender uma concepção “plural” do conceito de história.

O livro – que se trata da tese de doutoramento de Olsen pelo Instituto Europeu de Florença – traz à tona importantes elementos acerca da biografia do historiador saxão, como alguns detalhes referentes à sua participação como soldado na Segunda Guerra Mundial a partir de 1941, sua passagem por Auschwitz após a captura russa em 1945, além dos posteriores quinze meses como prisioneiro de guerra em território soviético. Koselleck, segundo Olsen, fazia parte de uma geração de acadêmicos alemães do pós-guerra que de várias formas definiam suas identidades, interesses e crenças a partir de suas experiências com o nacional-socialismo, a guerra e o cativo. Koselleck entrou na cena acadêmica nos anos 1950 com a dissertação *Crítica e crise*, na qual traçava o nascimento do moderno pensamento político desde o Iluminismo. Ele recebeu sua *Habilitation* em 1965 com o trabalho histórico-social *Preussen zwischen Reform und Revolution*. Três anos mais tarde se tornou professor em Heidelberg, onde, no assim chamado *Arbeitskreis für moderne Sozialgeschichte*, teve um papel central no desenvolvimento da moderna história conceitual alemã.

No início dos anos 1970, ao assumir a cátedra de Teoria da História na Universidade de Bielefeld, o historiador também escreveu um amplo número de ensaios a respeito de diferentes temas — a relação entre língua e história social, a ascensão do mundo moderno, questões relacionadas ao tempo histórico, à consciência histórica humana, enunciados teórico-metodológicos e questões filosóficas fundamentais sobre o significado da história e as maneiras pelas quais ela pode ser estudada. Olsen destaca a partir de tal retrospecto que o intelectual continuamente refletia sobre o papel da história na sociedade moderna, diagnosticando as condições políticas de seu tempo, sem se deixar influenciar por um tipo fixo de escrita da história ou por um tipo específico de campo ideológico. É nesses termos que o pesquisador da Universidade de Copenhague visa, nos sete



capítulos que compõem o seu trabalho, a compreender quais seriam os temas amplos, argumentos e elementos analíticos que estabeleceriam um elo no variado corpo de publicações de Koselleck, como e em quais contextos ele desenvolveu sua obra e o que, mais especificamente, teria sido inovador em seu trabalho.

Buscando tais questões, o livro de Olsen apresenta uma biografia de Koselleck que se propõe ao mesmo tempo a examinar o seu trabalho e os contextos intelectuais e sociais nos quais ele surgiu. Para tal, o historiador parte do pressuposto de que a produção acadêmica de Koselleck não pode ser compreendida a partir de uma única perspectiva. Ao invés de apresentar o método, a teoria, a política, experiências pessoais, fatores institucionais, questões de identidade ou formas narrativas como centro epistemológico de sua produção de escrita histórica, sua investigação enfoca todas essas perspectivas e sua mútua relação.

Em tal sentido Olsen parte em princípio da caracterização de Koselleck como um “partidário” de “histórias no plural”, contrário à história no singular, como comentado pelo filósofo Jacob Taubes (1923-1987) no início dos anos 1970. Em oposição a ideias histórico-filosóficas da história que a apresentavam como um projeto unificado e progressivo no qual os seres humanos se programam e se direcionam para um objetivo final, Koselleck almejava tematizar um modo de escrita que visse a história como composta por uma pluralidade de histórias não convergentes que jamais poderiam ser arquitetadas de acordo com o desejo humano.

296

O livro também descortina um argumento mais específico acerca do trabalho de Koselleck. Olsen mostra que as críticas do autor às filosofias históricas também continham uma crítica a certo tipo de relativismo como uma noção baseada no mesmo pressuposto conceitual: a história no singular. Assim como a concepção de história utópica, teleológica que ele identificava como característica de boa parte dos escritos históricos desde o século XVIII, esse tipo de relativismo pressupunha a ideia de que seria possível formular uma posição teórica coerente sobre a história como uma totalidade. Segundo Olsen, o historiador alemão acreditava que a utopia e o relativismo se baseavam em pressupostos teórico-metodológicos ingênuos e politicamente perigosos que ignoravam ou não compreendiam as condições básicas das possibilidades humanas.

E isso nos leva ao argumento central da obra em questão: os escritos de Koselleck estariam sempre relacionados à ambição de estabelecer compreensões e visões de ciência e da política que iriam além da utopia e do relativismo. O ponto crucial seria o de que Koselleck insistiria em que a história deve ser plural, devendo ser escrita a partir de pontos de vista que também fossem plurais. Dessa perspectiva pluralista e em contraste com o relativismo, ele ambicionava estabelecer um ponto de vista estável, comum e não relativista a partir do qual a mudança histórica pudesse ser descrita em um parâmetro de julgamento em cuja base passado e presente pudessem ser discutidos sem cair nas armadilhas da utopia. Essa ambição e os elementos discursivos a ela relacionados revelariam, para Olsen, um padrão e um objetivo comuns em seu amplo corpo de trabalho.

É em tais termos que o autor busca descrever a formação intelectual de Koselleck no amplo sentido de um processo de formação de um indivíduo acadêmico, definido em parte pelo *habitus* e em parte por um específico aparato de objetivos intelectuais. Olsen argumenta que cinco pensadores tiveram influência central no desenvolvimento intelectual de Koselleck. Seu orientador de doutorado foi Johannes Kuhn, e com ele o jovem acadêmico aprendeu o ofício de historiador, bem como a compreender a temática histórica da tolerância tal qual perscrutada por seu mestre. Do livro *Meaning in History* – que Koselleck ajudou a traduzir –, de Karl Löwith, o estudante de Heidelberg absorveu a ideia de escatologia secularizada, além do ceticismo quanto à noção de história como um projeto progressivo singular. Carl Schmitt se tornou um mentor informal de Koselleck enquanto ele trabalhava em sua dissertação, e, assim, o autor de *Crítica e crise* incorporou das reflexões de Schmitt em torno da derrota alemã a teoria de sobre como os “derrotados” na história são aqueles que desenvolvem novas ferramentas metodológicas e *insights* na tentativa de compreender sua experiência negativa.<sup>1</sup> Hans Georg-Gadamer foi convidado para Heidelberg em 1949, e sua abordagem hermenêutica da história influenciou a visão de Koselleck sobre como os humanos agem e compreendem o mundo. Finalmente, o trabalho de Martin Heidegger inspirou dois dos mais importantes projetos intelectuais de Koselleck: uma percepção antropológica embasada sobre como a história é criada/compreendida e uma teoria do tempo histórico entendida a partir da compreensão da concepção de tempo dos atores históricos.

É sob tal prisma que Olsen analisa a dissertação *Crítica e crise*, considerando as influências intelectuais do autor e situando sua obra no contexto dos debates acadêmicos do período pós-guerra, levando em consideração a relação entre os extremos eventos políticos do século XX e o pensamento iluminista. Mais concretamente, Olsen expõe como em tal trabalho Koselleck descrevia o moderno pensamento político como tendo surgido em torno da Revolução Francesa, caracterizado por elementos perigosos, irresponsáveis e utópicos que teriam gerado um mundo moderno dominado por permanente crise, revolução e guerra civil. Isso é seguido por uma discussão sobre a agenda normativa da interpretação de Koselleck e sobre a extensão em que sua concepção do processo de secularização e das relações entre moral e política no estudo coincidiu com o trabalho de seus professores e divergiu dele.

Olsen também demonstra como, nos anos entre sua dissertação e sua *Habilitation*, Koselleck remoldou seu pensamento e se reposicionou como um acadêmico mais convencional e amplamente respeitado em seu meio. Tendo como foco o processo de recepção, o livro de Olsen nos mostra como o intelectual desenvolveu uma teoria da dinâmica histórica da geografia política com a qual ele substanciou seus argumentos concernentes à necessidade de respeitar a condição antropológica dos seres humanos, colocando em prática, além disso, uma perspectiva analítica que se tornou uma parte integral de seu pensamento histórico em termos mais gerais.

<sup>1</sup> Para tratar da relação entre Koselleck e Schmitt, Olsen realiza uma inédita e profícua análise das cinquenta e três cartas enviadas pelo historiador ao jurista entre os anos de 1952 e 1983.

Nesse período de trabalho em Heidelberg, sob a supervisão de Werner Conze (1910-1986), Koselleck se aproximaria de um tipo mais tradicional de história social e estrutural. A intervenção de Conze durante a escrita de *Preussen zwischen Reform und Revolution* evidenciava, segundo Olsen, a continuidade de normas culturais de longo termo e de estruturas sociais na academia alemã que conformavam um sistema no qual estudantes mais jovens eram amplamente dependentes da boa vontade e das decisões de seus professores. Em que pese a influência de tais normas e formalismos acadêmicos mais tradicionais, Koselleck não deixaria de usufruir do campo da história social na descoberta de um grande número de elementos discursivos com os quais ele encontrou novas formas de desconstruir a história no singular e escrever a história no plural.

Tal lógica seria evidenciada na aproximação, ainda nos anos em Heidelberg, entre o jovem historiador alemão e as ideias do medievalista Otto Brunner (1898-1982). Ao enfatizar a relação entre conceitos sociopolíticos, a contestação político-social e a mudança, Koselleck se referia a uma abordagem conceitual conectada ao nascimento da moderna história conceitual alemã, como articulado nos estudos socioconstitucionais de Brunner nos anos de 1930 e 1940. Num plano geral, ele encontrou na abordagem de Brunner – que posteriormente ele denominaria “historicismo consequente” – um mecanismo analítico para conter o que ele via como as dimensões a-históricas da antiga tradição historicista alemã.

Indo além, Olsen defende que o que Koselleck queria com sua análise conceitual era criticar os componentes linguísticos das modernas ideias utópico-filosóficas da história a partir da demonstração da natureza plural, diversa e contestada da linguagem e da política. Nesse sentido, ele ambicionaria inscrever uma perspectiva sobre contextos sociais mais concretos e contestações naquele quadro. Para a sua proposta, ele teria continuado seu diálogo e sua demarcação a partir da tradição da história conceitual como praticada por Carl Schmitt.

A tentativa de Koselleck de trazer os aspectos da realidade social, da luta e das mudanças não era ambicionada apenas em relação ao essencialismo da abordagem conceitual de Schmitt. Ela também estava indiretamente voltada contra as visões essencialistas de Heidegger sobre a língua como o sistema de toda a existência humana e contra as noções de linguagem em Gadamer relacionadas como a chave para toda realidade humana. No fim, essa era uma dimensão crucial no esquema conceitual da abordagem histórica pragmática da linguagem em Koselleck, divergindo daquela de suas fontes de inspiração num plano bastante básico.

Um dos objetivos de Olsen também é iluminar como Koselleck, como historiador e professor universitário, reagiu às várias mudanças e desafios relacionados à profissão histórica no fim dos anos 1960 e início dos 1970, apontando a maneira pela qual os *Geschichtliche Grundbegriffe* contribuíram – também politicamente – para a estabilização de sua imagem como um importante porta-voz da ciência histórica alemã naquele período. O autor escandinavo esclarece que o escopo desse trabalho – que talvez tenha sido o mais ambicioso projeto de Koselleck – seria o de iluminar a transição para o mundo moderno a partir da análise de mudanças em conceitos sociais e

políticos ocorridas, sobretudo, nos estados alemães ao longo do período entre 1750 e 1850, referenciado pelo autor a partir da ideia de *Sattelzeit*. A noção remontava a como, nesse período, amplas mudanças político-sociais teriam ocorrido simultaneamente a transformações fundamentais na topografia conceitual, de modo que conceitos políticos e sociais básicos teriam adquirido significados que não mais precisavam ser traduzidos para serem compreendidos na contemporaneidade.

Um último esforço é feito por Olsen em sua tentativa de explorar os debates de Koselleck no que diz respeito à experiência de guerra, da violência e do terror e de posicionar esses escritos no interior de uma gama mais ampla da produção acadêmica do historiador alemão. Sua perspectiva se baseava em uma tentativa de descrever as formas pelas quais os limites da condição humana foram experimentados pelas vítimas da Segunda Guerra Mundial e do nacional-socialismo e em uma interpretação do Holocausto como uma ruptura radical na história, que, de acordo com Koselleck, com sua extrema violência e sofrimento, questionara qualquer noção de significado na história, tendo trazido novos desafios a respeito de como a realidade experimentada pode ser exposta, comunicada e compreendida. Assim, Olsen aponta que o objetivo de Koselleck era o de demonstrar que os seres humanos interpretam e dão sentido a suas experiências mais extremas de formas diferentes ou plurais que não podem ser completamente entendidas ou compartilhadas por outros. Olsen também mostra que a nova perspectiva de Koselleck sobre a história no plural, adotada no fim de sua carreira, também passou a envolver uma mudança analítica de foco das coletividades para o indivíduo que ocorreu lado a lado com uma defesa da experiência individual contra as amplas noções da memória coletiva.

A relevância e o legado do intelectual alemão são enaltecidos por Olsen na última parte de seu trabalho, quando afirma que, enquanto o *habitus* do programa e da carreira de Koselleck como acadêmico teria sido único em muitos aspectos, o objetivo principal do seu programa evidentemente transcenderia sua vida e obra. Explicar (historicamente) e conter (politicamente) os latentes prospectos do conflito violento nas sociedades humanas é um desafio que continua a ocupar os seres humanos. Olsen acrescenta que, desde que Koselleck passou a enfatizar o pluralismo, a maioria dos historiadores se moveu, concomitantemente, para além da utopia e do relativismo. Contudo, seu trabalho se afastaria do *mainstream* da pesquisa histórica em função de sua tentativa específica de prover sentido teórico à pluralidade da história humana e de explorar essa amplitude a partir da pesquisa empírica. Assim, concordando com o autor dinamarquês, não restam dúvidas de que Koselleck nos ofereceu um extraordinariamente compreensível e aplicável leque de ferramentas para colocar em prática o desafio da pluralidade histórica no sentido de analisar de onde nós viemos, qual é a nossa situação atual e qual futuro pode nos aguardar.

As dimensões temporais, espaciais e linguísticas da avassaladora crise de consciência em torno da economia global, as profundas constelações da relação "amigo/inimigo" no Oriente Médio e o crescente antagonismo do fenômeno da não simultaneidade (*ungleichzeitige*) entre globalização e nacionalismo são

apenas três dos muitos exemplos de questões contemporâneas que teorias e métodos da vasta obra de Koselleck poderiam ajudar-nos a compreender. Assim, já tarda a ocasião para uma ampla e mais compreensiva recepção de seu trabalho e para o correlativo debate, algo que certamente pode ser esperado em um futuro próximo na historiografia brasileira e estrangeira, como já é possível perceber na introdução proposta por Olsen.

### **Referências bibliográficas**

- KOSELLECK, Reinhart. **Preußenzwischen Reform und Revolution: Allgemeines Landrecht, Verwaltung und soziale Bewegung von 1791 bis 1848.** Stuttgart: Klett-Cotta, 1967.
- \_\_\_\_\_. **Crítica e crise:** uma contribuição à patogênese do mundo burguês. Rio de Janeiro: EdUERJ; Contraponto, 1999.
- \_\_\_\_\_. **Los estratos del tiempo:** estudios sobre la historia. Barcelona: Paidós, 2001.
- \_\_\_\_\_. **The Practice of Conceptual History:** Timing History, Spacing Concepts. Stanford: Stanford University Press, 2002.
- \_\_\_\_\_. **Historia/historia.** Madrid: Trotta, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Futuro passado:** contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2006.

# Koselleck/koselleck: notas sobre experiência e biografia\*

Koselleck/koselleck: Notes on Experience and Biography

NIKLAS, Olsen. *History in the Plural: an Introduction to the Work of Reinhart Koselleck*. New York: Berghahn Books, 2012. 346 p.

---

## Eugenia Gay

eugeniagay@hotmail.com

Doutora

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Rua Marquês de São Vicente, 225 – Gávea

22451-900 - Rio de Janeiro - RJ

Brasil

---

## Palavras-chave

Biografia; Historiografia alemã; Reinhart Koselleck.

## Keywords

Biography; German historiography; Reinhart Koselleck.

301

---

Recebido em: 14/3/2014

Aprovado em: 20/6/2014

---

\* Esta pesquisa teve apoio do Fondo para la Investigación Científica y Tecnológica (FONCyT).

O livro de Niklas Olsen aparece como a primeira e, sem dúvida, ansiosamente aguardada biografia intelectual do historiador alemão Reinhart Koselleck, falecido há já mais de sete anos, em 2006. A rigor, o livro de Olsen se propõe como uma introdução ao trabalho de Koselleck mais do que como uma biografia em sentido estrito, o que justificaria até certo ponto algumas lacunas do texto. No entanto, o autor trabalha a partir da perspectiva de que a vida do biografado é indissociável do seu desenvolvimento teórico de maturidade, a *Historik*, visto como um produto da soma das suas experiências. Justamente com o objetivo de mostrar essa trajetória experiencial, o biógrafo começa o seu desenho com um capítulo sobre as características sociais da família de Koselleck e sobre a influência que tais determinações tiveram na educação do historiador e nos seus rumos intelectuais. Devido a essa estratégia de construção do argumento, o leitor fica sempre entre a reconstrução biográfica e a análise interpretativa, o que constitui uma perspectiva sumamente válida e geralmente muito frutífera, mas que, neste caso, cria uma expectativa que não sempre se cumpre no trabalho em si.

302

O estudo de Olsen pretende mostrar que não somente a formação acadêmica de Koselleck, mas também as próprias experiências vividas durante a guerra e como parte do universo acadêmico, resultaram na constituição de um *habitus* e de uma identidade peculiares que outorgam sentido ao seu trabalho, que se caracteriza por uma ampla multiplicidade de assuntos e perspectivas. Para compreender o caminho da construção da obra de Koselleck, isto é, da formação desse *habitus*, Olsen estabelece o lugar do historiador dentro do universo intelectual da academia alemã do período posterior à Segunda Guerra Mundial. Nesse contexto, Koselleck é identificado com a geração dos *forty-fivers*, que Dirk Moses havia caracterizado também como “a geração cética” devido a sua descrença generalizada em relação a qualquer teoria de progresso, e que possibilitou uma espécie de “mediação” entre a geração dos mandarins decadentes do pós-guerra e os “revolucionários” de 68. E nessa parte de fato mais propriamente biográfica do trabalho, mas que constitui o sustento da tese principal do livro, a grande ausência é de uma discussão que dê conta da verdadeira batalha pela identidade que tem se desenvolvido na profissão histórica alemã durante as últimas décadas e que questiona justamente as construções da identidade nacional histórica a partir da atribuição de responsabilidades a respeito do Holocausto.

Particularmente, a *Wehrmacht*, da qual Koselleck fez parte (também fez parte da *Hitlerjugend*), viu-se no meio de uma dura polêmica depois da *Wehrmachtsausstellung* realizada pelo *Hamburger Institut für Sozialforschung*, em 1999, sendo alvo inclusive de um atentado a bomba durante sua turnê, o que dá a dimensão da gravidade da discussão. Essa exposição, junto com outros debates mais ou menos contemporâneos, desatou uma verdadeira enxurrada de trabalhos e investigações sobre a participação da população em geral e, em particular, dos historiadores mais destacados do pós-guerra no massacre dos judeus ou no projeto nacional-socialista. A exposição mostrava, acima de tudo, a participação direta da *Wehrmacht* nas matanças de judeus, que havia sido

negada nas versões iniciais do relato oficial sobre o Holocausto. O problema em disputa era o da legitimidade da história contada, pois se, tradicionalmente, o historiador sustenta a sua credibilidade intelectual na perseguição da verdade e na defesa de alguma classe de objetividade histórica, o ocultamento ou a tergiversação da própria responsabilidade no fato mais controverso da história nacional vinha a pôr em questão não só a autoridade *moral* do sujeito, mas principalmente toda a produção acadêmica do dito historiador. Nesse sentido, as perguntas que Olsen não se dispõe a responder e, de fato, nem sequer se fazem são a de qual foi a atitude de Koselleck em vista dessa discussão sobre a ocultação mais ou menos intencional de uma participação mais ou menos ativa dos historiadores no projeto nacional-socialista ou nas matanças de judeus e a de como se insere a “história de guerra” que Koselleck contou sobre ele mesmo nessa discussão. Se, como nos é lembrado em várias oportunidades, a história e as experiências de vida de Koselleck, e principalmente aquelas que o levaram perto da morte, são o que outorga sentido ao seu trabalho, então uma explicitação sobre a posição do biografado na disputa mencionada, ou, para o caso, pelo menos um posicionamento do biógrafo, pareceria fundamental. Porém, não é esse o caso. Olsen passa por cima da discussão da historiografia alemã sobre a participação das suas maiores figuras no Holocausto na mesma medida em que utiliza (como se faz especificamente na página 75) o fundamento experiencial para explicar a aproximação mais “existencial” de Koselleck ao trabalho de outros intelectuais. Em definitivo, por momentos Olsen parece justificar a validade das posições de Koselleck por via da autoridade da testemunha, enquanto que se recusa a avaliar a validade de um testemunho fartamente questionável.

Em 1947, depois de ter passado pelo cativeiro russo e depois do fim da guerra, Koselleck conseguiu ingressar na Universidade de Heidelberg pela mobilização de alguns contatos da família. Em Heidelberg se reuniam algumas das maiores figuras da intelectualidade alemã e se discutiam os novos rumos do conhecimento histórico em meio à reconstrução e também aos julgamentos da ocupação aliada. Nessa universidade, Koselleck entrou em contato com seus principais mestres e referentes, entre os que se contam Carl Schmitt (com quem manteve contato até a sua morte), Johannes Kühn, Martin Heidegger, Hans-Georg Gadamer, Werner Conze e Otto Brunner. Já como professor, Koselleck participou do *Arbeitskreis für moderne Sozialgeschichte*, que veio a reformular o que no nacional-socialismo havia sido batizado como *Volksgeschichte* e do qual nasceu o projeto do *Dicionário de Geschichtliche Grundbegriffe*. Novamente, teria sido de interesse para os estudiosos da historiografia de Koselleck que o autor aproveitasse o seu acesso de primeira mão (o projeto da biografia nasceu justamente de um encontro com Koselleck) para indagar com mais profundidade sobre as relações entre Koselleck e o *Arbeitskreis*. Sem uma descrição mais material, por assim dizer, do que se passava no Círculo, o nascimento do *Dicionário* parece envolvido em uma névoa que se assemelha a um nascimento mítico mais do que a uma discussão intelectual. Continuamos sem ter uma avaliação crítica das relações entre Koselleck e o grupo Conze-Brunner, o grupo da história dos conceitos de Gadamer e o projeto da história dos conceitos



desenvolvido pelo biografado. Os intelectuais com que Koselleck se formou aparecem como “influências” na sua formação e, em alguns casos (como o de Schmitt em particular), os seus trabalhos são analisados em si mesmos, mas, em geral, falta uma avaliação conscienciosa da relação entre essas teorias e o trabalho de Koselleck.

E o mesmo problema é constatado no caso da relação de Koselleck com a escola de Bielefeld de História Social. A única referência a essa mudança é a que adverte que, com a sua transferência para a Universidade de Bielefeld em 1974, as experiências de Koselleck com os filósofos e historiadores de Heidelberg seriam determinantes para o desenvolvimento de uma perspectiva histórica original, inovadora e eclética. Diz-se muito pouco sobre a sua relação com os outros historiadores de Bielefeld, como Jürgen Kocka ou Hans Ulrich Wehler, ou com o projeto da História Social (*Gesellschaftsgeschichte*) alemã em geral. Nesse contexto, Olsen caracteriza o trabalho de Koselleck como uma série de tentativas de desbancar a ideia de uma “história em singular” e de refutar tanto o relativismo histórico quanto o “utopismo” mediante o desenvolvimento de uma teoria de “historias em plural” que, na maioria das vezes, não podem ser moldadas segundo as expectativas do historiador. Se essa interpretação descreve a atitude de Koselleck, considerando o esforço enciclopédico do *Dicionário*, por um lado, e, por outro, a *Historik* entanto filosofia da história, é uma discussão à parte.

304

De qualquer maneira, Olsen afirma realizar a interpretação da obra de Koselleck a partir dos processos de recepção e transformação de discursos de outros intelectuais, que assumiram na sua obra características específicas por conta de uma diversidade de fatores. Analisando essa recepção em algumas de suas obras, Olsen refaz o caminho traçado por Koselleck desde a posição de *outsider* da profissão até se tornar o expoente de uma das teorias da história com mais sucesso na atualidade. Não fica claro, porém, até que ponto se pode pensar em Koselleck como um *outsider*. Com o benefício da retrospectiva, podemos apreciar que ele não somente *acabou* por representar o *mainstream* da profissão histórica, mas também que ele começou a sua carreira sob a elite intelectual alemã e nunca deixou de pertencer a ela. Em primeiro lugar, Koselleck foi sempre identificado como o *protegé* de Carl Schmitt, que, embora jubilado da universidade devido ao seu envolvimento com o nacional-socialismo e a seu antissemitismo confesso e impenitente, continuou (e continua) exercendo uma forte influência na intelectualidade alemã. Mas não só isso; como é relatado pelo próprio Olsen, Koselleck ingressou na Universidade de Heidelberg sob os cuidados do prestigiado historiador Johannes Kühn, que era, aliás, o seu tio, e desenvolveu toda a primeira parte dos estudos que o posicionaram na primeira linha da profissão histórica no grupo de estudos de dois dos historiadores que assumiram a condução efetiva da profissão histórica alemã, W. Conze e O. Brunner. E tudo isso *antes* de que a validade dos seus trabalhos fosse questionada em relação à sua participação no regime hitleriano. Seja como for, tomando as descrições do livro de Olsen como referência, fica difícil explicar a origem ou o sentido da caracterização de Koselleck como *outsider*: Koselleck nasceu em uma família tradicional alemã, formou-se na universidade mais

prestigiada da Alemanha do pós-guerra, cercado e apadrinhado pelos maiores intelectuais da sua área e ocupando-se dos assuntos que preocupavam à maioria dos seus colegas.

Para além desses problemas, o leitor sente a falta de alguma tentativa de esboço cronológico mais formal que permita localizar com maior exatidão os trabalhos discutidos na biografia dentro da trajetória intelectual geral de Koselleck para, assim, relacioná-los com aqueles que não foram levados em consideração pelo autor. Apesar de nomear em várias oportunidades a relação entre a sua pesquisa historiográfica e os desafios políticos contemporâneos, Olsen tampouco faz um esforço por encaixar o pensamento do historiador em eventos relevantes da história política, social ou intelectual na qual construiu a sua teoria da história. Ao estar organizado a partir da interpretação dos textos koselleckianos, muitas vezes fica difícil acompanhar, no livro resenhado, a passagem do historiador entre os diversos círculos intelectuais dos quais fez parte. Essa abertura matizaria a imagem de totalidade que por momentos se projeta sobre a obra do biografado, como se a sua trajetória fosse uma curva ascendente em direção ao desenvolvimento, por sua parte, da *Historik*. O resultado é uma série de interpretações geralmente laudatórias que, não obstante, não fazem justiça à obra do biografado e que tampouco contribuem para o aprofundamento da tão pouco visitada e interessantíssima discussão historiográfica que uma boa história intelectual poderia desvelar. Resta, assim, muito por fazer. A obra de Koselleck continua a aguardar o seu intérprete.

# Pareceristas deste número

reviewers of this issue

## Pareceristas deste número

---

Abel Barros Baptista (Universidade Nova de Lisboa)  
Adriane Vidal Costa (UFMG)  
Adriano Schwartz (USP)  
Alessander Kerber (UFRGS)  
Alexandre Avelar (UFU)  
Aline Magalhães Pinto (PUC-Rio)  
Amon Pinho (UFU)  
André Cabral (UFF)  
Arthur Alfaix Assis (UnB)  
Arthur de Avila (UFRGS)  
Carla Cavalcanti (UNESP)  
Carla Renata Gomes (UNILASALLE)  
Caroline Bauer (UFPeI)  
Cecilia Macón (Universidad de Buenos Aires)  
Cesar Augusto Guazzelli (UFRGS)  
Clara Rowland (Universidade de Lisboa)  
Daniel Faria (UnB)  
Daniela Kern (UFRGS)  
Emilio Maciel (UFOP)  
Evandro Santos (UFRGS)  
Fábio Franzini (UNIFESP)  
Felipe Charbel Teixeira (UFRJ)  
Fernando Nicolazzi (UFRGS)  
Gabriel da Costa Ávila (UFRB)  
Gabriel Entin (Universidad Nacional de Quilmes)  
Glaydson José da Silva (UNIFESP)  
Guillermo Zermeño Padilla (Colegio del México)  
Gustavo Naves Franco (UERJ)  
Helmut Galle (USP)  
Henrique Buarque de Gusmão (UFRJ)  
Henrique Estrada Rodrigues (PUC-Rio)  
Igor Guedes Ramos (UNESP)  
Iza Gonçalves Quelhas (UERJ)  
Jaime Antonio Peire (Universidad Nacional de Tres de Febrero)  
João de Azevedo e Dias Duarte (PUC-Rio)  
Julia O`Donnell (UFRJ)  
Julio Bentivoglio (UFES)  
Julio Pimentel Pinto (USP)  
Kelvin Falcão Klein (UFSC)  
Leonardo Affonso de Miranda Pereira (PUC-Rio)  
Letícia Borges Nedel (UFSC)  
Luis Fernandez Torres (Universidad del País Vasco)  
Luis Rossi (Universidad Nacional de Quilmes)

Luiza Larangeira da Silva Mello (UFRJ)  
Marcelo Pen (USP)  
Márcia de Azevedo Abreu (UNICAMP)  
Marcos Guedes Veneu (Fundação Casa de Rui Barbosa)  
María Inés La Greca (Universidad de Buenos Aires)  
María Inés Mudrovcic (Universidad Nacional del Comahue)  
Maria Juliana Gambogi Teixeira (UFMG)  
Olímpio Pimenta (UFOP)  
Otavio Leonidio (PUC-Rio)  
Pablo Ansolabehere (Universidad de San Andrés)  
Paulo André Leira Parente (UNIRIO)  
Pedro Spinola Pereira Caldas (UNIRIO)  
Priscila Ribeiro Dorella (UFV)  
Raquel Machado Gonçalves Campos (UFG)  
Rebecca Monteiro (UFVJM)  
Renata Dal Sasso Freitas (UFRGS)  
Ricardo Salles (UNIRIO)  
Roberto Pittaluga (Universidad de Buenos Aires)  
Rodrigo Ielpo (UNICAMP)  
Sérgio da Mata (UFOP)  
Silvia Delfino (Universidad de Buenos Aires)  
Simone Cristina Mendonça (UNIFESSPA)  
Thiago Lima Nicodemo (UERJ)  
Valéria Aparecida Alves (UEC)

# Normas de publicação

editorial guidelines

1) As colaborações poderão ser feitas sob as seguintes formas:

1.1. Artigo inédito e original (entre 28.000 e 54.000 caracteres com espaço, incluindo as notas e as referências bibliográficas).

1.2. Resenha de livro (máximo de 18.000 caracteres com espaço). As resenhas devem ter título, seguido pela referência bibliográfica completa da obra. Caso seja necessário, a bibliografia deve vir ao final da resenha, e as notas devem seguir os padrões editoriais da revista. Recomenda-se que as resenhas de livro escrito por um só autor apresentem uma avaliação crítica do trabalho à luz da literatura previamente existente sobre o tema.

1.3. Textos e documentos historiográficos. Os documentos devem ser antecidos por um pequeno texto de apresentação, escrito pelo autor da submissão. O conjunto (apresentação + documento) não deve ultrapassar os 80.000 caracteres com espaço. Recomenda-se entrar em contato com os editores antes de preparar a submissão.

1.4. Entrevistas. Devem contar com um texto introdutório acerca do entrevistado. O conjunto (apresentação + entrevista) deve conter de 27.000 a 54.000 caracteres com espaços. Recomenda-se entrar em contato com os editores antes de preparar a submissão.

2) A revista aceita três tipos de resenha:

2.1. Resenha resumo: texto que se limita a resumir ou descrever o conteúdo de um livro, sem qualquer crítica ou julgamento de valor, sem a preocupação de relacionar a obra resenhada a outras do mesmo gênero. Objetivo principal é informar o leitor e divulgar a obra.

2.2. Resenha crítica: além de resumir a obra, faz uma avaliação da mesma, apontando aspectos positivos e negativos, além de procurar situá-la em relação a outras do gênero ou que tratam do mesmo tema. Trata-se de um texto de opinião, também conhecido como *recensão crítica*. O objetivo da resenha crítica não é apenas informar o leitor sobre a obra, mas guiar o leitor no conjunto da produção historiográfica sobre um dado assunto, indicando parâmetros para o estudo de um tema, ao situar a obra em relação aos estudos e apontar suas contribuições e lacunas. Exige que o resenhista tenha conhecimentos da área e erudição suficiente para poder situar a obra em um contexto de estudos.

2.3. Resenha temática: trata de vários textos que tenham um assunto comum; é uma espécie de balanço bibliográfico sobre um tema. Tem caráter necessariamente crítico, pois demanda análise e opinião sobre os estudos tratados. Assim como no caso da resenha crítica de uma obra, a resenha temática também tem por objetivo guiar os leitores no conjunto dos estudos sobre um dado tema.

3) Os artigos devem conter, no início, resumo (de 700 a 1.050 caracteres com espaço) e três palavras-chave, ambos seguidos de traduções para língua inglesa.

4) Recomenda-se que os autores dividam os artigos em seções, que devem consistir em títulos explicativos, em negrito e com maiúscula apenas no início

(ou, se nele houver, substantivo próprio). Em hipótese alguma será aceita a divisão de seções por algarismo.

5) Serão aceitas resenhas de livros que tenham sido publicados, no máximo, há três anos ou então títulos há muito esgotados e com reedição recente. Recebemos, excepcionalmente, resenhas de obras publicadas em anos anteriores, desde que haja justificativa, considerando a relevância do livro e a atualidade das questões que aborda.

6) A contribuição deve ser original e inédita, não estar sendo avaliada por outra publicação e não ter indicação de autoria. Os autores devem excluir todas as informações do arquivo que possam identificá-los como tal.

7) Quando houver financiamento da pesquisa, o autor deve indicar, em nota de rodapé ligada ao título da contribuição, a instituição financiadora.

8) As resenhas, os textos e documentos historiográficos e as entrevistas deverão conter três palavras-chave em português e em inglês, assim como os respectivos títulos nos dois idiomas.

9) As citações em língua estrangeira devem ser traduzidas. O original constará em nota de rodapé, com a informação sobre a autoria da tradução.

10) Todos os artigos, inclusive os submetidos para publicação em dossiê, serão analisados por, pelo menos, dois membros do Conselho Consultivo ou assessores *ad hoc*, que podem, mediante consideração da temática abordada, seu tratamento, clareza da redação e concordância com as normas da revista, recusar a publicação ou sugerir modificações. Os pareceres têm caráter sigiloso. Ao Conselho Editorial fica reservado o direito de publicar ou não os textos enviados de acordo com a pertinência em relação à programação dos temas da revista.

11) Os artigos, resenhas, entrevistas e textos e documentos historiográficos passarão por uma pré-seleção do Conselho Editorial que avaliará sua pertinência com relação à temática do periódico. Uma vez aprovados na pré-seleção, serão encaminhados para pareceristas.

12) As resenhas, entrevistas, e textos e documentos historiográficos serão avaliados por um membro do Conselho Editorial ou Consultivo, que levará em conta os critérios de pertinência temática do material apresentado com relação à linha editorial do periódico e a qualidade e consistência do texto da resenha, entrevista ou texto e documento historiográfico.

13) As palavras-chave devem ser preferencialmente retiradas do banco de palavras-chave elaborado pelos editores da revista. Caso o autor considere recomendável inserir uma palavra-chave que não esteja contida no referido



banco, deve expressamente pedir sua inclusão no sistema de busca. A solicitação será avaliada pelos editores.

14) As colaborações devem ser enviadas em Times New Roman, corpo 12, espaçamento 1,5 e com margens de 3 cm. As citações com mais de três linhas devem ser destacadas do texto, sem aspas, compondo parágrafo com recuo, à direita, de 1,5 cm, corpo 11 e espaçamento simples.

15) Todos os textos deverão ser apresentados após revisão ortográfica e gramatical. A revista publica contribuições em português, espanhol, inglês, francês e italiano.

16) As notas de rodapé devem ser apenas de caráter explicativo. As referências devem vir em corpo de texto tendo o seguinte formato: (ABREU 2005, p. 36).

17) A referência à textos clássicos também deve ser feita no corpo do texto, com indicações do nome do autor, da primeira palavra do título da obra (em itálico) e da seção e/ou as linhas citadas, tal como nos seguintes exemplos: Aristóteles, *Poética* VII; Tucídides, *História* IV, 49. A referência completa à obra citada deve aparecer ao final do texto, na lista da bibliografia utilizada.

18) As referências bibliográficas, listadas em ordem alfabética, devem estar no final do texto e seguirem os modelos abaixo:

312

Livro

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto; Editora PUC-Rio, 2006.

Capítulo de livro

CASSIRER, Ernst. A linguagem. Introdução e exposição do problema. In: \_\_\_\_\_. **A filosofia das formas simbólicas**. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 9-74.

Coletânea

CARDOSO, Ciro Flamarion; MALERBA, Jurandir (orgs.). **Representações**: contribuições a um debate transdisciplinar. Campinas: Papirus, 2000.

Artigos em periódico

RIGOLOT, François. The Renaissance Crisis of Exemplarity. **Journal of the History of Ideas**, v. 59, n. 4, p. 557-563, 1998.

Texto disponível na internet

HEGEL, Georg W. F. **Filosofia da História**. 2ª edição. Brasília: Editora UnB, 1995. Disponível em: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/1657/1>. Acesso em: 20 set. 2013.

Artigo publicado em anais eletrônicos

ARAÚJO, Rodrigo Cardoso Soares de. O polêmico Corsário, um pasquim da Corte Imperial (1880-1883). In: **SEMINÁRIO DIMENSÕES DA POLÍTICA NA HISTÓRIA: ESTADO, NAÇÃO, IMPÉRIO, I**, 2007, Juiz de Fora. Anais... Juiz de Fora: Clio Edições, 2007, p. 500-501.

Tese acadêmica

RIBEIRO, Tatiana O. **A apódexis herodotiana**: um modo de dizer o passado. Tese (Doutorado em Letras Clássicas). Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

Artigo de jornal

GLEISER, Marcelo. Newton, Einstein e Deus. **Folha de S.Paulo**, 13 jun. 2010. Ilustrada, p. A23.

Pede-se os autores que indiquem, nas referências bibliográficas, a primeira edição de livros com várias reedições, seguindo o padrão: CROCE, Benedetto. Teoria e storia della storiografia. Bari: Laterza, 1973 [1913].

19) Desde o seu terceiro número, a revista **História da Historiografia** adotou a nova ortografia estabelecida no Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa. Recomenda-se aos colaboradores a adoção da nova ortografia nos materiais enviados para avaliação e publicação na revista.

313

20) O envio de manuscritos implica a cessão de direitos autorais e de publicação à **História da Historiografia**, que não se compromete com a devolução das colaborações recebidas. Os textos publicados na revista não podem ser republicados em outros meios e/ou formatos sem a autorização expressa dos editores. Os dados, conceitos e opiniões apresentados nos trabalhos, bem como a exatidão das referências documentais e bibliográficas, são de inteira responsabilidade dos autores.

21) Todas as colaborações devem ser enviadas exclusivamente pelo site da revista: <http://www.historiadahistoriografia.com.br>.

# Diretrizes para autores

guidelines for authors

## 1) Sugestões para a elaboração de resumo:

O resumo é um breve sumário do artigo. Ele não deve ser uma introdução do texto, mas uma descrição completa e sintética do conteúdo do artigo, indicando os objetivos e os aspectos centrais do argumento, a forma de abordagem do tema e as conclusões e/ou hipóteses do estudo. As informações devem ser expostas em um parágrafo, com narrativa contendo introdução (tema central do estudo e objetivos), meio (forma de abordagem do tema e fontes utilizadas) e fim (conclusões ou hipóteses principais).

### *1.1. Detalhamento das partes do resumo:*

**Introdução:** a parte inicial do resumo deve fornecer uma introdução ao tema ou problema do estudo. Ela deve identificar a questão central do trabalho. É preciso dizer em poucas palavras sobre o que é o artigo. A introdução deve ser seguida pelos objetivos (gerais e específicos) do estudo, sendo possível eliminar a introdução e expor os objetivos no início de forma mais direta.

**Meio:** apresenta de forma clara as questões, os objetivos, os argumentos centrais e a forma de abordagem do tema.

**Fim:** indica a conclusão principal do estudo ou a hipótese (quando houver).

### *1.2. O resumo deve poder responder às seguintes questões:*

Do que o texto trata?

Quais os objetivos?

Como o estudo foi conduzido?

Quais foram os resultados ou as conclusões da pesquisa?

Lembramos aos autores que o resumo é o primeiro contato do leitor com o estudo e pode ser o único elemento recuperado nas bases de dados científicos sobre um determinado tema. Além disso, se o resumo for bem escrito poderá auxiliar os avaliadores do artigo, esclarecendo possíveis dúvidas sobre os objetivos e conclusões do autor. Também poderá atrair leitores para o texto.

## 2) Sobre as palavras-chave

As palavras-chave devem comunicar os conceitos e/ou categoriais centrais do estudo. A seleção criteriosa das palavras-chave facilitará a recuperação das pesquisas, uma vez que tais palavras são utilizadas na indexação e busca de estudos nas bases de dados científicos.