

TRAJETOS DE UMA FORMA LITERÁRIA'

PERRY ANDERSON

TRADUÇÃO DO INGLÊS: MILTON OHATA

RESUMO

Em resposta ao argumento de Fredric Jameson, esta conferência sustenta que a peculiaridade do romance histórico foi evitar qualquer estratificação estável entre alto e baixo. Sua evolução mostra antes um *continuum* oscilante de registros, cuja extensão o põe à parte diante de outras formas narrativas. O texto investiga ainda as razões pelas quais o romance histórico atualmente se difundiu como nunca nos âmbitos superiores da ficção, mais mesmo que no auge de seu período clássico no início do século XIX.

PALAVRAS-CHAVE: *romance histórico; Lukács; Fredric Jameson; literatura moderna.*

SUMMARY

In response to Fredric Jameson's argument, this conference argues that the peculiarity of the historical novel has been to elude any stable stratification of high and low. Its evolution exhibits rather an oscillating continuum of registers, and it's the extent of this continuum that arguably sets it apart from other narrative forms. The text also investigates the reasons why the historical novel, nowadays, is widespread among the superior levels of fiction, even more than during its classical period, the first decades of the XIXth century.

KEYWORDS: *historical novel; Lukacs; Fredric Jameson; modern literature.*

[1] Conferência elaborada como resposta à intervenção de Fredric Jameson, publicada neste número de *Novos Estudos*. A versão original, em inglês, permanece inédita.

Meu assunto na tarde de hoje é uma forma literária que lida com a história, entendida como uma concatenação de acontecimentos públicos no passado. Na imensa multiplicidade do universo da prosa de ficção, fervilhante de tantos gêneros diferentes, o romance histórico foi, quase que por definição, o mais consistentemente político. Não é surpresa que ele tivesse originado aquela que provavelmente ainda é a mais conhecida de todas as obras da teoria literária marxista, *O romance histórico* de Lukács, escrita no seu exílio russo nos anos 1930. Qualquer reflexão sobre a estranha trajetória dessa forma deve partir de Lukács, não importa quanto se afaste dele em seguida. Como é sabido, a teoria de Lukács é construída em torno da obra de Sir Walter Scott. Quais são suas principais assertivas? Em sua forma clássica, o romance histórico é uma épica que descreve a transformação da vida popular através de um conjunto de tipos humanos característicos, cujas vidas são remodeladas pelo vagalhão das forças sociais.

Figuras históricas famosas aparecem entre os personagens, mas seu papel na fábula será oblíquo ou marginal. A narrativa será centrada em personagens de estatura mediana, de pouca distinção, cuja função é oferecer um foco individual à colisão dramática dos extremos entre os quais se situam ou, mais freqüentemente, oscilam. Assim, os romances de Scott encenam uma trágica disputa entre formas declinantes e ascendentes da vida social, em uma visão do passado que respeita os perdedores mas sustenta a necessidade histórica dos vencedores. O romance histórico clássico, inaugurado por *Waverley*, é uma afirmação do progresso humano, nos e através dos conflitos que dividem a sociedade e os indivíduos dentro dela.

Segue-se da concepção de Lukács que o romance histórico não é um gênero ou subgênero específico ou delimitado do romance *tout court*. Antes, ele é simplesmente um abre-alas ou precursor do grande romance realista do século XIX. Uma geração depois, Balzac — por exemplo — adaptou as técnicas e a visão de mundo de Scott ao presente, em vez de voltar-se ao passado, tratando a França da Restauração ou da Monarquia de Julho basicamente do mesmo modo pelo qual Scott representara a Escócia de meados do século XVIII ou a Inglaterra do século XII. Por sua vez, o grande sucessor de Balzac foi a figura imensa de Tolstói, cujo *Guerra e paz* representa a um só tempo o auge tanto do romance histórico como do romance realista no século XIX. Em sociedades mais avançadas que a Rússia, por outro lado, o desenvolvimento do capitalismo nessa época lançara a classe trabalhadora revolucionária contra uma burguesia que não mais acreditava trazer o futuro consigo e que estava decidida a esmagar qualquer sinal de alternativa a seu domínio. Nessa situação muito diversa — mas após 1848 muito mais típica —, as conexões do passado com o presente foram cortadas na ficção europeia e o romance histórico foi gradualmente se tornando um gênero morto, de antiquário, especializando-se em representações mais ou menos decadentes de um passado remoto, sem conexão viva com a existência contemporânea, ou funcionando como rejeição dela e evasão. Esse o caso, arquetipicamente, da fantasia sobre a Cartago antiga construída por Flaubert em *Salambô*.

Em uma leitura recente, Fredric Jameson tentou ser fiel à visão global de Lukács, embora oferecendo uma periodização diferente dentro dela. Ele sugere que, melhor do que ver Scott como o fundador do romance histórico realista em sua forma clássica, deveríamos considerá-lo praticante de um drama com figurinos de época (*costume drama*), cuja forma narrativa encena a oposição binária entre o Bem e o Mal. Essa antítese ética ingênua é a marca distintiva do melodrama, e não é acidental — sugere Jameson — que suas expressões artísticas mais características tenham sido operísticas, mais que romanescas.

A verdade de Scott deve ser encontrada em Verdi ou Donizetti, que emprestaram amplamente dele, muito mais que de Manzoni, sem falar em Balzac.

Se quisermos um exemplar mais verdadeiro das prescrições de Lukács, argumenta Jameson, precisamos nos voltar para *Guerra e paz* de Tolstói, um romance histórico cujo triunfo é transcender as oposições entre herói e vilão do melodrama de época, graças a seus retratos notáveis de um Napoleão hiperativo e no entanto fútil, frágil símbolo da França, e de um Kútuzov aparentemente apático e no entanto supremamente sagaz, representante autêntico dos ritmos lentos do povo russo, sem esquecer as massas de camponeses compondo a sua esmagadora maioria. Mas não é só isso. Em *Guerra e paz* encontramos um realismo tão avançado na sua figuração da psique e da sexualidade que parecemos estar em presença de um modernismo *avant la lettre*. No entanto, há um paradoxo aqui, ressalta Jameson, dado que o modernismo propriamente dito parece, devido a seu compromisso com o primado da percepção imediata, ser constitutivamente incapaz de gerar o retrospecto totalizador que define o verdadeiro romance histórico.

Essa é uma brilhante reformulação de Lukács. É difícil resistir à proposta de ver em Scott um libretista de ópera. Com certeza o binário ético do Bem e do Mal impõe uma lógica de melodrama a muito da sua obra. Mas poderia ser dito que Jameson se esquivou da conclusão de seu próprio argumento. Pois seguramente o fato é que Tolstói — longe de transcender essa estrutura melodramática — a reproduz com mais extravagância ainda na narrativa pública de *Guerra e paz*, em que a oposição entre Napoleão e Kútuzov leva o binário da vileza e da virtude, o odioso *versus* o heróico, a extremos caricaturais a que Scott raramente se aventurou. O retrato de Napoleão feito por Tolstói, admite Jameson, é talvez um pouco banal, apequenando indevidamente o imperador. Por isso mesmo, sugere o crítico, Tolstói pode ser isentado de demonizá-lo. A resposta a isso, no entanto, se encontra na famosa desconstrução do conceito de Mal no *Saint Genet* de Sartre. Nessa obra, Sartre mostra que a noção pura do Mal fica presa sempre na mesma aporia — que ele chama de *tourniquet*, ou carretilha. Se a suprema iniquidade requer ousadia e inteligência nefandas na execução de grandes crimes, ela toma emprestado ao Bem e deixa de ser absolutamente má; se ao contrário ela é simplesmente uma violência embotada, desprovida de qualquer dimensão refletida, sem falar em dimensão heróica, ela se transforma em uma patologia irresponsável, cuja insignificância moral — banalidade, como a chamaria Hannah Arendt — é incapaz de representar o verdadeiro Mal. O apequenamento de Napoleão por Tolstói é simplesmente a variante secundária dessa antinomia da vileza, em si mesma não melhor que a primeira.

A figura de Kútuzov nos mostra a recíproca. Jameson sugere que ele não é um herói convencional, mas um “actante” vazio cuja função é simplesmente representar as massas camponesas da Rússia. O que pesa contra esse ponto de vista, creio, é não só o detalhe efusivo e sentimental em que Tolstói é pródigo com o general proprietário de servos — muito mais uma projeção da ideologia pessoal do autor que algo a ver com o campesinato russo —, mas a extensão em que ele manipula o registro histórico ao concebê-lo como um ícone patriótico. Quando preparava *Guerra e paz*, Tolstói estudou cuidadosamente a matéria histórica do período e, embora estivesse bem ciente das realidades da figura que apresentava, falsificou deliberadamente as evidências no que elas eram inconvenientes a seus propósitos propagandísticos. Algo que Scott de modo geral relutava em fazer. Em *Guerra e paz* estamos mais próximos em espírito da máxima de Alexandre Dumas: “On peut violer l’histoire à condition de lui faire des beaux enfants” [“Pode-se violentar a história, desde que seja para lhe fazer filhos bonitos”].

Resta ver se o retrato de Kútuzov por Tolstói pode ser qualificado como uma bela prole — ou seja, como uma obra de arte convincente. A resposta é certamente negativa. A evidência está inscrita amplamente no próprio romance, cujas tiradas filosóficas incoerentes sobre a natureza da história — lamentadas por virtualmente todos os leitores — funcionam como um reforço compulsivo para a fragilidade da oleografia que está em seu centro. Ou, antes, em um dos centros da narrativa, no cenário político em que estão em jogo os destinos da Rússia. Os destinos pessoais de seus personagens fictícios são uma outra história. Mas para apreender o sentido no qual *Guerra e paz* é um romance histórico, que interliga acontecimentos públicos e vidas privadas à maneira clássica, é preciso reinseri-lo na série da qual é parte. A questão é tocada, mas logo contornada, pelas explanações de Lukács a respeito dessa forma. O romance histórico — se excetuarmos seu grande precursor, *Michael Kohlhaas* de Kleist — é um produto do nacionalismo romântico. Isso vale tanto para Tolstói quanto para Scott, Cooper, Manzoni, Galdós, Jokái, Sienkiewicz e muitos outros.

A matriz original desse nacionalismo, como é bem sabido, foi a reação européia à expansão napoleônica. Embora tivesse raízes populares, sobretudo no Tirol, na Espanha e na Alemanha, a reação foi também impulsionada pela necessidade que tinham os diferentes “anciens régimes” do continente europeu de mobilizar o entusiasmo local em defesa da Coroa e da Cruz. No conjunto, a sua tônica sempre foi algum tipo de resposta contra-revolucionária à Revolução Francesa. Mas cada uma das situações nacionais originou a sua forma própria e distinta de imaginação e retrospecto. Scott escrevia no único

bastião da velha ordem que escapou ileso às Guerras Napoleônicas, sem uma única pegada francesa em solo britânico. O foco de sua narrativa de construção nacional é portanto bastante diferente de suas seqüelas continentais e corresponde à dualidade da composição do próprio reino britânico.

Por um lado, há a história heróica da emergência da identidade nacional inglesa, tal como inicialmente tomou forma na luta dos saxões democratas contra os normandos aristocráticos na antiga Idade Média — *Ivanhoé* — e depois se aprofundou e desenvolveu no início dos períodos Tudor e Stuart da era moderna. Aqui o romantismo medievalista correu à rédea solta, em ficcionalizações carregadas de contrastes melodramáticos e estereótipos moralizantes do tipo que acertadamente a crítica de Jameson aponta. Em termos europeus, esse foi provavelmente o aspecto mais influente da obra de Scott. Por outro lado, Scott foi também o cronista da trajetória peculiar de sua Escócia natal, uma sociedade bastante distinta no interior dessa história maior. Aqui funcionava uma visão completamente diferente, formada não tanto pela *Schwärmerei* [entusiasmo] romântica do que pelo Iluminismo escocês, cujas teorias do desenvolvimento histórico entendido como uma sucessão universal de etapas, passando pelas formas caçadora-coletora, pastoril, agrícola e comercial de sociedade, Scott absorveu de Ferguson e Dugald Steuart, recriando-as no seu mapa conflitos entre as *Highlands* e as *Lowlands*, clãs e capital, em *Waverley* e suas continuações. Foi essa capacidade de Scott de representar o choque trágico entre tempos historicamente distintos e entre suas formas sociais características — o que Bloch chamaria depois de *Ungleichzeitigkeit* [assincronia] — que despertou a admiração especial de Lukács, e eleva essa parte da ficção de Scott acima dos moralismos do melodrama de época.

No caso de Tolstói, um senso muito semelhante da colisão trágica de mundos não sincrônicos encontra-se nas narrativas sobre a penetração czarista no Cáucaso, sobretudo no seu último trabalho, *Khadji Murát*, a obra-prima da sua ficção histórica. Aqui ele nos apresenta com tensão impassível e lacônica, já próxima de Babel ou Hemingway, o contraste entre os mundos do imperialismo russo, girando em espiral de acampamentos militares na fronteira a quartéis-generais em Tiflis, até chegar ao próprio imperador em São Petersburgo, e — do outro lado — a resistência clânica e religiosa de tchetchenos e avaros, com suas próprias divisões internas — cada lado perfeitamente apresentado, com uma economia de meios magnífica, em uma narrativa tão moderna quanto a carnificina da Tchetchênia de hoje. Em *Guerra e paz*, por contraste, há uma ausência quase completa de qualquer drama desse tipo, já que falta ao conflito ostensivo um adversário imaginado a fundo. Tolstói, com efeito, não faz nenhuma tentativa séria de

representar o invasor francês, antes procurando apagá-lo por meio de expedientes de apequenamento que vão de uma caricatura simplista de Napoleão até asseverações prolixas de que a própria expedição da *Grande Armée* não passava de um empreendimento sem sentido. O resultado de uma visão tão unilateral leva o romance inevitavelmente para a vizinhança do panfleto chauvinista, em que o inimigo permanece completamente abstrato, longe da figuração concreta de duas forças históricas em luta. É em parte por essa razão que *Guerra e paz*, embora seja indubitavelmente — a despeito das negativas do próprio Tolstói — um romance histórico, ambientado em um período anterior à vida do autor, raramente é considerado como tal hoje em dia.

Mas há ainda outra razão para isso. Pondo de lado a falta de substância na representação dos franceses, mesmo a sociedade russa que o romance descreve não produz o senso da passagem do tempo histórico — ou seja, de qualquer contraste desconcertante entre a época de Alexandre I, na qual se passa, e a de Alexandre II, na qual foi escrito. No máximo, o uso do francês entre aristocratas age como significativo genérico de diferença. Quanto ao mais, estamos em uma espécie de presente contínuo, uma Rússia mais ou menos eterna, na qual os personagens principais atuam mais como se fossem contemporâneos do autor. Basta olhar para *Ana Karenina* para ver a que ponto estamos no mesmo universo. *Guerra e paz* oferece portanto o fato curioso de um romance histórico com um senso da história muito fraco, não porque Tolstói fosse incapaz dele — *Khadji Murát* mostra o contrário —, mas porque nesse momento ele estava programaticamente comprometido com a apresentação de grandes conflitos históricos como coisa desprovida de sentido, segundo a filosofia de fabricação caseira tão largamente exposta no próprio livro.

É claro que *Guerra e paz* não é só isso. O que eleva o romance acima do nível de uma versão idiossincrática do nacionalismo romântico — digamos, deliberadamente desinformada — são não só os extraordinários dons de observação de Tolstói, bem como o senso de construção panorâmica, mas a análise psicológica que ele aprendeu de Rousseau e, sobretudo, de Stendhal, cujo papel em seu desenvolvimento como escritor poderia ser comparado ao de Ferguson e Steuart para Scott, como um antídoto ilustrado capaz de controlar e redimir o melodrama da salvação nacional. A grandeza de *Guerra e paz* reside aqui — não nas *images d'Épinal* [figuras popularescas e convencionais] de Kútuzov e Napoleão, mas na faceta de Tolstói mais próxima a Laclos e Stendhal, implacavelmente racionalista na dissecação de motivações e sentimentos. Não há obviamente uma linha divisória clara entre os dois registros de sua escrita. Muito do que é convencionalmente “romântico”, no sentido medíocre da palavra, pode ser encontrado em suas caracterizações individuais, sem prejuízo do brilho de tantas

delas. Natasha, por exemplo, tem muitos dos traços de uma heroína de estampa de caixa de chocolates, cuja função fantasiosa — em seu tempo e desde então — como veículo cativante do charme russo continua suscitando toda sorte de *kitsch*, como a celebração comercial da cultura nacional feita por Orlando Figes em *Natasha's Dance*; o progresso contrariado de Pierre em direção a seus braços é a mais fraca, porque mais moralmente previsível, realização do *Bildungsroman* que também está presente no livro. Mas tais impurezas são apenas um lembrete da heterogeneidade maior e mais constitutiva, não tanto dessa obra como tal, mas do gênero do romance histórico ao qual ainda se pode dizer que pertence.

Se o romance histórico começa como um exercício de construção nacional no rescaldo da reação romântica à Revolução Francesa e à expansão napoleônica, os resultados variam segundo cada contexto. O curioso vazio do espaço político em *Guerra e paz* decorria também, naturalmente, do fato de que o Império Russo era uma grande potência já constituída, que a vitória de 1812 simplesmente conservou como antes. O abandono por parte de Tolstói de sua intenção inicial de escrever um romance sobre os Deembristas, cuja tentativa de mudar o país foi instantaneamente esmagada, diz muito sobre o romance que ele de fato escreveu. Na Alemanha, Fontane iniciou um romance histórico exatamente sobre a mesma campanha de 1812-13, *Vor dem Sturm* [Antes da tempestade], um ano após Tolstói ter publicado o seu. Mas os Reformadores Prussianos, aprendendo as lições da derrota de Napoleão em Jena, modernizaram o aparelho estatal. A contrapartida de Fontane a Tolstói inverte, desse modo, o esquema. Seu herói aristocrático incita voluntários à moda francesa a lutar contra os franceses na sua retirada da Rússia, para [afinal] descobrir que, em uma ironia dialética, os hábitos da disciplina prussiana ainda faziam sua milícia por demais rígida para prevalecer contra os mesmos franceses.

Na Espanha, os *Episódios nacionales* de Galdós também começam com a luta contra Napoleão, mas derivam para a revolução liberal entrelaçada com ela, em um arranjo — ou combinação — histórico que não estava disponível para Tolstói. Na Itália setentrional, onde o domínio francês sempre foi muito mais estimado que detestado, não houve reação nacional contra o Primeiro Império, e por isso Manzoni teve de situar *Os noivos* muito mais longe no tempo, no período da dominação espanhola sobre Milão no século XVII, evitando o anti-quarianismo excessivo, ao mesmo tempo em que oferecia uma parábola da vida popular que instigava o sentimento patriótico sob a Santa Aliança. A lógica desse padrão internacional pode ser vista *a contrário* no caso da França, onde por razões óbvias nenhuma narrativa histórica comparável poderia ser construída. Em sentido estrito,

o equivalente mais próximo — notado por Lukács — seria o drama regional dos *Chouans* de Balzac, uma réplica da Vendéia aos *highlanders* de Scott. Mas a obra central da ficção histórica romântica na França foi, é claro, *Notre Dame de Paris* de Hugo, cuja fantasmagoria medieval, acrescida de sentimentalismo errático e motivos detetivescos, a situam completamente fora do romance histórico clássico tal como o definia Lukács. No entanto, essa excentricidade pressagia a multiplicação mais prolífica do gênero.

Na geração seguinte, a França se tornou o exportador líder do drama em figurino de época, com a carreira extraordinária de Alexandre Dumas, embora a Inglaterra não tenha ficado muito atrás com Harrison Ainsworth e G.P. R. James. Foi nesse ponto que o romance histórico começou a adquirir sua ambigüidade moderna. A maior parte dos gêneros literários inclui uma variedade de registros e, como sempre enfatizaram os formalistas russos, a sua vitalidade dependeu tipicamente de interações entre o alto e o baixo, formas elitistas e populares, seja em um circuito fechado dentro de um mesmo gênero, seja através de conexões diagonais entre gêneros. Ao mesmo tempo, o pólo dominante de um gênero será de ordinário razoavelmente delineado — a poesia simbolista, digamos, na ponta elitista do espectro, *thrillers* na ponta popular. A peculiaridade do romance histórico, entretanto, foi evitar qualquer estratificação estável entre alto e baixo. Sua evolução mostra antes um *continuum* oscilante de registros, incluindo — para usar por um momento termos anacrônicos — não apenas *high-brow* e *low-brow* mas também significativamente âmbitos *middle-brow* de elaboração. É a amplitude desse *continuum* que com razão o põe à parte diante de outras formas narrativas.

A razão disso parece estar na natureza da sua matéria. Para Lukács, em termos formais, o romance histórico era essencialmente épico, uma representação abrangente da “totalidade dos objetos”, em palavras hegelianas, por oposição à “totalidade do movimento” — mais concentrada — própria do drama. Mas se essa descrição é plausível para as *origens* da forma, ela não dá conta da sua difusão. Aqui, não era uma aspiração à *totalidade épica* que asseguraria a enorme popularidade das ficções sobre o passado, mas antes o repertório pré-fabricado de cenas, ou as histórias de *aventuras exóticas*, que a história, ainda esmagadoramente escrita do ponto de vista de batalhas, conspirações, intrigas, traições, seduções, infâmias, feitos heróicos e sacrifícios imorredouros, oferece à imaginação — tudo aquilo que não era a vida cotidiana prosaica do século XIX. Aqui estava o caminho, por assim dizer, de Jeanie Deans até Milady. O romance histórico que conquistou o público leitor europeu na segunda metade do século XIX certamente não ofendia o sentimento patriótico, mas não tinha mais a

vocação da construção nacional. *Os três mosqueteiros* e suas inúmeras imitações eram literatura de entretenimento.

Correndo em paralelo, persistiam formas “elevadas” do gênero. Agora, no entanto, o desenvolvimento típico para autores de primeiro time era outro: tentavam a mão no romance histórico, compondo nessa linha uma ou duas obras, em um *corpus* de resto dedicado a representações realistas da vida contemporânea. *Barnaby Rudge* e *Tales of Two Cities*, *Henry Esmond*, *Romola* e *Salambô* ilustram esse padrão. Um pouco mais abaixo, mas ainda acima do nível de Dumas ou Ainsworth, figuram escritores como Stevenson e Bulwer-Lytton. O fato central a compreender, contudo — e a evidência disso está graficamente exposta no *Atlas do romance europeu* de Franco Moretti —, é que o romance histórico como gênero predominou maciçamente sobre todas as demais formas narrativas até a era eduardiana. Ele combinou um enorme sucesso de mercado com um contínuo prestígio estético. Na derradeira temporada da Belle Époque, Anatole France publicava *Les Dieux Ont Soif*, Ford Maddox Ford seu *Fifth Queen* e até Conrad concluía a sua carreira com um par de ficções históricas, situadas mais uma vez na época napoleônica.

Vinte anos depois, a cena tinha mudado por completo. Por volta do período entreguerras, o romance histórico tinha se tornado *déclassé*, caindo vertiginosamente na estima literária, a ponto de não figurar nas fileiras da ficção séria. A sua posição na hierarquia dos gêneros sofrera dois sérios golpes. O primeiro foram os massacres da Primeira Guerra Mundial, que despojaram de *glamour* as batalhas e a alta política, descreditando tanto inimigos malignos como heróis abnegados. Encenada por ambos os lados como uma gigantesca disputa histórica entre o Bem e o Mal, a Guerra de 1914 deixou os sobreviventes com uma terrível ressaca em matéria de melodrama. Do ângulo das trincheiras, as fanfarronadas de capa e espada de Weyman ou Sabatini pareciam risíveis. Além disso houve o efeito crítico do modernismo então ascendente, para o qual Jameson corretamente nos chama a atenção. O primado artístico da percepção imediata é incompatível com o retrospecto totalizante, tornando impossível uma variante modernista para o tipo de romance histórico teorizado por Lukács. A isso pode-se acrescentar a hostilidade aos efeitos corruptores da facilidade estética — a tudo o que estivesse imediata ou facilmente à mão — que derrubava as versões populares e *middle-brow* do romance histórico ainda mais completamente.

Portanto, se olharmos para o cenário do entreguerras na Europa, o romance histórico se tornou uma forma recessiva em virtualmente todos os níveis. Enquanto nos Estados Unidos, escudado do choque da Primeira Guerra Mundial, Faulkner pôde produzir *Absalão, Absalão*,

uma variante gótica que não recuava diante de nenhuma licença melodramática. Em patamar menos ambicioso, o nível mediano florescia como nunca, permitindo que uma figura como Thornton Wilder gozasse de uma reputação que teria parecido estranha na Europa. De modo mais espetacular, ...*E o vento levou* — uma narrativa sobre a Guerra Civil e a Reconstrução, com leve semelhança com a ficção romântica de construção nacional do século precedente — se tornou o romance histórico de maior sucesso de todos os tempos. Significativamente, o que a Europa produziu nessa moda de consumo médio foi principalmente *Eu, Claudius* de Robert Graves, a evasão mental de um veterano da Primeira Guerra Mundial para a Antiguidade, posteriormente alimento barato para um seriado de televisão. Em nível mais elevado, reflexos similares geraram um bloco de romances históricos por exilados alemães — Heinrich Mann, Döblin, Broch, Brecht — que buscavam alegorias do fascismo no passado, em Júlio César, Augusto ou na Liga Católica, em um [com] deliberado espírito modernizador, inteiramente em desacordo com a concepção clássica do romance histórico.

Se esse foi um enclave de poucas conseqüências, duas obras do período entreguerras aparecem por contraste como sinalizadores do futuro. É certo que a primeira, talvez a única que desafia a assertiva de Jameson segundo a qual um romance histórico modernista seria impossível, não busca aquele “senso interpretativo dos fatos que é próprio de um historiador”, cuja ausência, argumenta Jameson, exclui do gênero o *Wallerstein* de Döblin. Esse *jeu d'esprit* foi *Orlando*, cujas metamorfoses cronológicas e sexuais, quebrando qualquer norma realista, ocupam no desenvolvimento do romance histórico um nicho comparável, pelo isolamento antecipatório, a *Michael Kohlhaas* nos inícios de sua forma clássica. Woolf era uma modernista por excelência. Mas a prova de que uma tradição realista mais antiga não se tinha extinguido e era ainda capaz de uma reafirmação notável foi dada por *Radetzky-marsch* [A marcha de Radetzky] de Joseph Roth, que saiu em 1932. Esse grande romance responde a todos os critérios de Luckács exceto a um, que ele claramente contraria. Luckács acreditava que o verdadeiro romance histórico era sustentado pelo senso do progresso, tal como acontecia em Scott. Uma vez que esse senso desapareceu após 1848, iniciou-se o declínio em direção a um passadismo viciado. *Radetzky-marsch* demonstra o contrário. Pois o épico de Roth traça o declínio do império multinacional dos Habsburgo e da sua classe dominante com uma clareza e arte incomparáveis, se não superiores, a qualquer predecessor progressista do século XIX. Um profundo pessimismo histórico não foi empecilho para uma representação magistral da totalidade dos objetos. *Die Kapuzinergruft* [A tumba do imperador], a continuação

do livro, simplesmente inverte aquela perspectiva: o Estado-nação, que tinha sido o horizonte ideal do romance histórico clássico, figura como o ponto final de um colapso social e moral — a apequenada e dividida Áustria da Depressão e da *Heimwehr* [Guarda Nacional] da época em que esses trabalhos foram compostos.

A façanha de Roth foi pouco notada em seu tempo. A Segunda Guerra Mundial, quando sobreveio, reforçou os efeitos da Primeira. Nos níveis inferiores do gênero, o fluxo da ficção histórica reduziu-se, mas mesmo na Europa nunca chegou a se interromper, crescendo novamente à medida que os mercados da literatura de massas se expandiam com o *boom* do pós-guerra — na Inglaterra, por exemplo, sagas veneráveis de valentes patriotas combatendo contra Napoleão jorraram e continuam a jorrar das prensas, de C. S. Forester, passando por Dennis Wheatly, até Patrick O'Brien. Ao longo do tempo, toda essa produção gerou um universo prolífico que pode ser vislumbrado em guias gerais tais como *Qual romance histórico devo ler a seguir?*, com suas descrições-cápsula de mais de 6 mil títulos e *rankings* dos períodos históricos mais populares, cenários geográficos prediletos e, *last but not least*, “personagens históricos top” — Henrique VIII e Jesus Cristo sempre empatados em quarto lugar.

Mas quanto maior e mais indistinto esse estrato se torna, mais baixava a estima reservada ao romance histórico como forma respeitável. Em 1951 foi algo como um choque quando Marguerite Yourcenar venceu o Goncourt com *Memórias de Adriano*, tão completamente fora de moda, parecia qualquer tipo de ficção histórica — mesmo uma anomalia estranha como esta — na verdadeira república das letras. Existia ainda quem escrevesse esse tipo de coisa? O profundo descrédito em que o gênero havia caído ficou claro na recepção inicial daquele que em retrospecto permanece como o maior romance histórico do século XX, *O leopardo* de Lampedusa. Inicialmente rejeitado para publicação, assim que saiu o livro foi saudado com bastante incerteza pelos críticos italianos. Como podia uma obra tão fora de moda ser produzida no mundo contemporâneo? Ela devia ser levada a sério como literatura?

De fato, o que Lampedusa fez foi conduzir o mesmo tema de Roth — o destino de certa aristocracia absolutista em via de morrer em meio à ascensão do nacionalismo romântico — a conclusões ainda mais amplas, em um veredicto de impiedoso desapego quanto ao processo de construção nacional da Itália, com os devidos ajustes da velha ordem na Sicília, somados ao destino dos indivíduos nas encruzilhadas correspondentes, tudo sob a perspectiva da eternidade. Aqui, o entrelaçamento de registros históricos e existenciais, que tanto para Lukács como para Jameson definem essa forma, encontra — no contraponto entre a sobrevivência fútil de uma classe e a extinção cósmica de um indivíduo que a traz dentro de si — expressão suprema. Longe

de ser uma volta a modelos vitorianos, o brusco prolongamento do final do romance, saltando vinte anos adiante até a desintegração final do cachorrão empalhado do príncipe, distingue *O leopardo* como uma obra-prima moderna.

Surpreendentemente, nos mesmos anos em que Lampedusa compunha em Palermo o seu retrato do *Risorgimento*, não muito longe dali, no mesmo Mediterrâneo, um romance histórico estava caminhando em direção contrária. A Trilogia do Cairo, de Naguib Mahfouz, descrevendo o Egito semicolonial de 1918 até a ascensão do Wafd em meados dos 1940 através da história de uma família burguesa, foi escrita sob Farouk, e só viu a luz do dia depois que a monarquia tinha sido deposta, no *Sturm und Drang* da nacionalização do canal de Suez e da invasão anglo-franco-israelense do Egito. Mahfouz tinha começado como um escritor de simples dramas de época, ao estilo egípcio — ou seja, romances fantasiosos que se passavam no tempo dos faraós. Com a Trilogia do Cairo ele se tornou um escritor de romances históricos tal como Lukács os havia concebido: figuras históricas reais entretecidas com personagens de ficção, heróis de estatura mediana, o senso da vida popular, e — *last but not least* — uma poderosa narrativa subterrânea do progresso, no entanto hesitante ou ambígua, em direção à emancipação nacional, mesmo que nesse caso se tratasse tecnicamente de um *Zeitroman* coincidindo com o seu próprio tempo. Aqui foi mais a língua que o preconceito o fator que isolou a sua obra, desconhecida para o mundo de fala não-árabe até sua tradução para o francês alguns anos depois.

Uma semibelga reclusa, um siciliano morto, um egípcio obscuro. Um pouco de jóias antigas sobre um imenso monte de lixo, essa era a situação do romance histórico cerca de trinta anos após a Segunda Guerra. Foi quando a cena mudou abruptamente, em uma das mais impressionantes transformações na história da literatura. Hoje, o romance histórico se difundiu como nunca nos âmbitos superiores da ficção, mais mesmo que no auge de seu período clássico nos inícios do século XIX. Essa ressurreição foi também, é claro, uma mutação. As novas formas anunciam a chegada do pós-modernismo. Discuti-las com a devida amplitude requereria outra ocasião. Como é sabido, a virada pós-moderna atravessou virtualmente todas as artes, com efeitos locais diferentes em cada uma delas. Mas se considerarmos sua morfologia no terreno da literatura, parece haver pouca dúvida de que a mudança singular mais notável operada na ficção foi a sua reorganização geral em torno do passado. À vista da definição famosa do pós-modernismo — cunhada pelo próprio Jameson —, como o regime estético de “uma época que tinha se esquecido de como pensar historicamente”, a ressurreição do romance histórico poderia, em um

primeiro momento, parecer paradoxal. Mas é claro que esse segundo advento traz a sua diferença. Agora, virtualmente todas as regras do cânone clássico, tais como explicitadas por Lukács, são desprezadas e invertidas. Entre outros traços, o romance histórico reinventado para pós-modernos pode misturar livremente os tempos, combinando ou entretecendo passado e presente; exhibir o autor dentro da própria narrativa; adotar figuras históricas ilustres como personagens centrais, e não apenas secundárias; propor situações contrafactuais; disseminar anacronismos; multiplicar finais alternativos; traficar com apocalipses. É claro que no vasto espectro dos romances históricos — incluindo alguns *Zeitromane* — nem todas as obras produzidas por escritores reconhecidos nos últimos trinta anos exibem esses traços. Mas o núcleo do *revival*, no que tem de típico, ostentou alguns ou mesmo a maior parte deles, enquanto à sua volta formas mais tradicionais também proliferaram.

Como entender a etiologia dessas formas? Em uma passagem esplêndida, Jameson especula sobre a função de suas “exageradas invenções de um passado (e de um futuro) fabuloso ou irreal”, que “sacodem o nosso extinto senso da história, perturbam a inanidade de nossa historicidade temporal e tentam convulsivamente reanimar o adormecido senso existencial do tempo com o potente remédio da mentira e das fábulas impossíveis, com o eletrochoque de repetidas doses do irreal e do inacreditável”. Essa é uma sugestão poderosa. Mas ela levanta a questão de seu pronome possessivo. Quem é o “nós” dessa perda de temporalidade, daquela extinção do senso da história que é a nossa? As formas pós-modernas do romance histórico são efetivamente universais hoje em dia?

Certamente, se fizermos um lista de chamada de todos os romancistas contemporâneos que de um modo ou outro contribuíram para a nova explosão de passados inventados, ela iria se estender por todo o mundo, da América do Norte à Europa, Rússia, Ásia, Japão, Caribe e América Latina. Nesse sentido, tais formas se tornaram tão globais quanto o próprio pós-modernismo. Mas se quisermos rastrear o surgimento da mutação que as produziu, e arriscar — para além de um inventário — uma taxionomia, provavelmente teremos de considerar a organização espacial desse universo. Deixem-me finalizar com umas poucas e breves observações a respeito desse ponto.

Primeiramente, precisamos nos lembrar de que nenhum período estético é homogêneo. A predominância de formas pós-modernas nos últimos trinta anos não deslocou, nem poderia, todas as outras. No extremo oposto da Ásia, sobreviveu algo parecido com a imaginação clássica do romance histórico, produzindo na Indonésia e na Arábia dois ciclos notáveis de ficção nacionalista que podem ser considera-

dos, a seu modo, primos de Mahfouz: o *Buru Quartet* de Pramoedya, composto entre 1975 e 1985, e o quinteto de Munif, *Cities of Salt*, já muito mais livre em seu tratamento do tempo e da probabilidade, escrito nos anos 1980. Ambos começam na virada do século XX e são escritos respectivamente a partir da experiência do imperialismo holandês e americano. Mas são obras excêntricas no universo das recriações pós-modernas do passado. Para seguir estas últimas, precisamos cruzar os oceanos.

Em termos de origem, há pouca dúvida sobre onde começou a ficção metahistórica. Ela nasceu no Caribe com *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier, que apareceu em 1949, seguido por *O século das luzes*, de 1962. Cenários: Haiti, Cuba, Guiana Francesa. Cinco anos depois surgiu *Cem anos de solidão*, de García Márquez. Ao longo dos trinta anos que se sucederam, a ficção histórica da América Latina se tornou uma torrente, com vários tributários além de Carpentier e García Márquez — Roa Bastos, Carlos Fuentes, João Ubaldo Ribeiro, Fernando del Paso, Mario Vargas Llosa e muitos mais. Aqui, sem dúvida, estava o diapasão para a difusão mundial dessas formas, que foram inventadas na periferia — como o próprio conceito de pós-moderno. E não que as fontes do centro estivessem inteiramente ausentes: Carpentier se havia encharcado de surrealismo francês; *Orlando*, traduzido por Borges, deixou García Márquez febril. Mas foi claramente a própria experiência da América Latina que deu origem a essas imaginações de seu passado. Resta saber em que consistiu essa experiência.

Uma resposta-padrão diria que, se deixarmos de lado precursores individuais, a decolagem dessas formas data dos anos 1970. O que elas traduzem, essencialmente, é a experiência da derrota — a história do que deu errado no continente, a despeito do heroísmo, lirismo e colorido: o descarte das democracias, o esmagamento das guerrilhas, a expansão das ditaduras militares, os desaparecimentos e torturas que marcaram o período. Daí a centralidade de romances sobre ditadores nesse conjunto de escritos. As formas distorcidas e fantásticas de um passado alternativo, de acordo com essa leitura, seriam originadas a partir das esperanças frustradas do presente, bem como de muitas reflexões, advertências ou consolações. É difícil negar a força desse diagnóstico. Mas deveríamos lembrar que os temas das duas obras seminais de Carpentier, escritas bem antes dos anos soturnos da carnificina e da repressão no continente, foram a Revolução Haitiana e o impacto da Revolução Francesa no Caribe. Esses romances, textos fundadores do realismo fantástico, não minimizam os desapontamentos e traições de cada caso — que aliás ocupam a maior parte de suas narrativas —, mas a sua tendência é completamente afirmativa. O primeiro surgiu no ano em que triunfou a Revolução Chinesa; o segundo, logo após o episódio da Baía dos Porcos.

Sua relação com as formas consolidadas de ficção que elas geraram coloca um problema interessante. Poderia Saramago, um escritor de romances históricos cuja carreira tardia foi acesa pela Revolução dos Cravos, ser considerado um descendente colateral dessa origem que agora parece estagnada?

Nos Estados Unidos, por contraste, se considerarmos o espectro de romances históricos de um tipo ou outro produzidos no mesmo período, o cerne da experiência que deu origem ao galho americano do fenômeno seriam a raça — Styron, Morrison, Doctorow, Walker — e o império — Vidal, Pynchon, DeLillo, Mailer, Sontag. Aqui o paradigma distintivo foi a sociedade entendida como uma grande conspiração: não o ditador ostensivo, mas a rede secreta, vista como a ossatura escondida do poder: *The Crying of Lot 49*, *Harlot's Ghost*, *O arco-íris da gravidade*, *Underworld* — uma literatura da paranóia oferecendo seu próprio tipo de realismo fantástico *noir*. Na Europa, por outro lado, foram o Terceiro Reich e o Holocausto, e não a CIA, que polarizaram a imaginação histórica: Grass, Tournier, Sebald. Já a Inglaterra, relativamente intocada pela Segunda Guerra, gerou principalmente obras de corte vitoriano — Golding, Fowles, Farrel, Ackroyd, Byatt, sendo Carey uma extensão australiana — ou reversões à Primeira Guerra Mundial, muito mais traumática, como na trilogia de Barker.

Ditaduras militares, assassinatos raciais, vigilância onipresente, guerra tecnológica e genocídio programado. O persistente pano de fundo da ficção histórica do período pós-moderno está nos antípodas de suas formas clássicas. Não a emergência da nação, mas as devastações do império; não o progresso como emancipação, mas a catástrofe iminente ou consumada. Em termos joycianos, a história como um pesadelo do qual ainda não conseguimos despertar. Mas se não olharmos apenas as fontes e os temas dessa literatura, mas também as suas formas, Jameson sugere que deveríamos reverter o julgamento. O *revival* pós-moderno, ao jogar a verossimilhança ao vento, fabricando períodos e verossimilhanças intoleráveis, deveria ser visto antes como uma tentativa desesperada de nos acordar *para* a história, em um tempo em que morreu qualquer senso real dela.

E no entanto, pergunta Jameson, essas circunstâncias não fazem que a conexão lukacsiana entre grandes acontecimentos sociais e o destino existencial dos indivíduos permaneça caracteristicamente inalcançável? Benjamin, que detestava a ideia de progresso nutrida pelo historicismo do século XIX — a perspectiva que está por trás da maior parte do romance histórico clássico —, não se teria surpreendido, nem sentiria desapontamento. Ele usava outra imagem ainda do despertar. O anjo da história está se distanciando de algo em que fixa

[2] "Sobre o conceito da história",
tradução de Sérgio Paulo Rouanet,

a vista. “Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos”². Parte do impulso do romance histórico contemporâneo pode também estar aqui.

PERRY ANDERSON é professor de história e sociologia na Universidade da Califórnia.

em Walter Benjamin, *Obras escolhidas*, I, (Brasiliense, 3ª edição), p. 226.

Recebido para publicação
em 30 de outubro de 2006.

NOVOS ESTUDOS

CEBRAP

77, março 2007

pp. 205-220
