

O ROMANCE HISTÓRICO AINDA É POSSÍVEL?

FREDRIC JAMESON

TRADUÇÃO DO INGLÊS: HUGO MADER

RESUMO

O romance histórico articula uma oposição entre um plano público ou histórico (definido seja pelos costumes, acontecimentos, crises ou líderes) e um plano existencial ou individual, denotado pela categoria narrativa que denominamos personagens. A arte do romance histórico consiste na habilidade com que essa interseção é configurada e exprimida, em uma invenção singular que se produz de modo imprevisível em cada caso.

PALAVRAS-CHAVE: *romance histórico; Lukács; George Eliot; Tolstói.*

SUMMARY

The historical novel is organized into an opposition between a public or historical level (whether customs, events, crises or leaders) and a existential or individual level expressed by that narrative category we call characters. The art of historical novel consists on the skill with which that intersection is modeled and conveyed, in an unique invention which must be produced unexpectedly in every case.

KEYWORDS: *historical novel; Lukacs; George Eliot; Tolstoy.*

[1] Conferência apresentada no simpósio "Reconsiderando o Romance Histórico", realizado na Universidade da Califórnia em 26 de maio de 2004. Esta tradução foi feita a partir de cópias datilografadas cedidas pelo autor a *Novos Estudos*. A versão original, em inglês, permanece inédita.

Não será uma falta de respeito, mas na verdade um sinal de fidelidade, iniciar estas reflexões sobre o romance histórico substituindo o paradigma de Lukács por uma periodização histórica um tanto diversa. Sir Walter Scott inventou o romance histórico, não há dúvida; mas eu gostaria de examinar a forma por ele inventada de uma maneira um tanto diversa daquela de Lukács, para quem Scott personifica o realismo por excelência, uma tradição da qual os mestres do realismo histórico se aproveitaram até o ponto de suas respectivas revoluções descontínuas (1848 no Ocidente, 1917 para os russos), após o que a forma entra em declínio e desintegração (*Salambô*, de Flaubert, pode ser visto como uma horrível aula de decadência e subjetividade derramada).

Gostaria, por outro lado, de associar Scott a todas aquelas óperas extraídas de sua extensa obra e situá-lo não como o inventor do realismo, mas do drama de costumes (*costume drama*). Se precisamos conservar algo de Lukács aqui, podemos citar novamente a história apócrifa, que todos conhecem, do encontro entre Scott e Manzoni, que talvez nunca tenha ocorrido, em que o romancista italiano teria dito a Scott que *I promessi sposi* era em tudo devedor à escritura dele. “Nesse caso”, teria replicado Scott, “trata-se do meu melhor romance.” Podemos concordar com essa apreciação e isentar a extraordinária realização de Manzoni da caracterização geral que acabo de fazer.

Mas o que é o drama de costumes afinal? E por que a fábula de Manzoni sobre o século XVII não poderia ser considerada um *costume drama* tão pleno quanto os legados por Scott? (Mas gostaria de admitir que eu excetuaria igualmente dessa classificação o melhor romance de Scott, *Heart of Midlothian*.) O que caracteriza o drama de costumes, na minha opinião, não é tanto uma ambientação histórica exótica que inclui trajes pitorescos, mas uma forma melodramática que pressupõe o vilão, ou seja, que se organiza em torno do dualismo ético do bem e do mal. Poderão objetar que nesse caso o grande romance de Manzoni dificilmente seria o exemplo mais apropriado de uma superação, já que traz um dos maiores vilões góticos de toda a literatura, o Inominato (o senhor feudal não nomeado). Mas essa objeção, ao contrário, só prova o ponto, visto que o processo narrativo de Manzoni é desdobrado em seu todo para dissolver essa figuração do mal. Em Manzoni, assistimos à dissolução formal da categoria narrativa do vilão, e isso de modo algum sob o pretexto de uma conversão religiosa ao bem, mas por meio daquilo que se poderia chamar de uma “desconstrução actancial”. (O episódio do Inominato é reelaborado e ampliado na segunda versão do romance, publicada cerca de treze anos após a primeira, em 1823, mas pode-se dizer que isso também prova o ponto, na medida em que Manzoni levou todo esse tempo para sentir-se à altura da tarefa e acrescentar a um romance não melodramático o desafio adicional de uma digressão melodramática destinada a subverter e a solapar sua própria estrutura.)

No entanto, Manzoni é obviamente um caso histórico singular; daqui a pouco vou oferecer uma ilustração mais típica do modo pelo qual na geração posterior a Scott a sua forma romanesca é integralmente dissolvida em prol de um novo tipo de romance histórico que emerge em meados do século XIX (1863).

Antes de tudo, devo sugerir a nova periodização dessa forma cujas linhas gerais pretendo traçar aqui. Postulei uma primeira forma do drama de costumes na qual, graças às inovações de Scott, materiais históricos que surgem no início do século XIX são organizados e urdidos em torno da forma melodramática como tal. A dissolução dessa

forma conduz àquilo que podemos chamar de realismo e a um novo tipo de romance histórico realista que se mantém à altura dos grandes romances não-históricos do período: é o momento de Tolstói, sobre quem direi algumas palavras mais adiante.

Não passará despercebido a ninguém que o realismo em questão, tal como o descrevo, parece em sua linguagem um processo relativamente indistinguível do modernismo que dele se origina. Isso de fato indicaria uma séria deficiência tanto nas minhas leituras como na periodização que estou tentando deduzir a partir delas. Veremos se posso fazer algo para corrigir esse defeito.

Tentarei no entanto contornar a dificuldade colocando uma questão inesperada, talvez surpreendente mesmo, que na minha opinião modifica inteiramente o problema. Seria o romance histórico minimamente possível no quadro de uma estética modernista? Poderia ele ser caracterizado como tal, ser escrito e produzido de modo inconfundível no âmbito do modernismo? Não seria o caso de que tais romances históricos modernistas, como se pode argumentar, se mostrariam relativamente indistinguíveis de outras obras modernistas não-históricas?

Eis que o pós-modernismo salva a situação. Com seu fundamental desafio à estética modernista, às formas narrativas e aos procedimentos lingüísticos caracteristicamente modernistas, ele volta a abrir um campo em que o romance histórico pode renascer, mas mediante uma reestruturação inteiramente nova e com uma abordagem nova e original do problema da referência histórica, que sempre tem de apoquentar as discussões sobre essa forma romanesca.

Depois dessa visão preliminar, voltemos a Scott e à manipulação de sua herança formal por seus sucessores. Meu principal elemento de apoio será um livro que poucos ainda lêem, de uma autora que sem dúvida deve ser contada, ao lado de Galdós e Dostoiévski, entre os artífices supremamente originais do romance no século XIX. Refiro-me a George Eliot. Dostoiévski, contudo, jamais escreveu um romance histórico — ou pelo menos não costumamos classificar *Os irmãos Karamázovi* como tal, particularmente na medida em que ele jamais escreveu o romance revolucionário que deveria ter constituído a continuação daquela obra e em relação ao qual ela própria foi concebida como pouco mais que uma preparação. Já Galdós, com os *Episodios nacionales*, foi um dos mais destacados praticantes do romance histórico no século XIX, e essa aparentemente interminável recriação popular da história espanhola desde Napoleão coexiste com um volume igualmente impressionante daquilo que se poderia chamar de ficção realista séria.

De todo modo, George Eliot escreveu apenas um romance histórico [*Romola*], sobre o qual os impiedosos disseram ser algo como o

obsequioso registro de seu zelo como uma conscienciosa turista em Florença durante os anos precedentes. O cenário é na verdade a Florença da revolução religiosa de Savonarola, após a morte de Lorenzo de Médici; em particular, a do embate entre os seguidores patrícios das grandes famílias, que irão instaurar a monarquia após a execução do profeta, e os adeptos quase fundamentalistas deste último, que precinizam uma espécie de protestantismo *avant la lettre* (estamos nos anos que vão de 1492 a 1498). Trata-se de algo como uma luta de classes transposta para o plano intelectual, trazendo muita coisa do grande ressurgimento humanista que acompanha a chegada da herança grega de Constantinopla, então ocupada pelo Império Otomano. O romance, portanto, não é apenas a representação de um período de transição histórica, mas também, e em larga medida, a encenação de uma revolução e uma contra-revolução; em outras palavras, de um daqueles eventos históricos paradigmáticos, como a própria guerra, que sempre devem estar no centro de um romance histórico — na minha opinião — para que ele se qualifique como tal.

Ao mesmo tempo, temos aqui, na pessoa da própria heroína epônima [Romola], o herói médio ou medíocre de Lukács, que encontra e observa todas as grandes figuras e cujo destino final, em um desenlace que não deixa de guardar relação com aquele de Manzoni, acaba por transcender na santidade a história em sua acepção de alvoroço político vão; é um passo bastante característico do modo como George Eliot lida com seus personagens femininos, e o gênero (feminino) certamente constitui aqui um traço de originalidade em relação ao modelo de Scott.

O viés do romance é então descentrado por esta simpatia religiosa: os excessos dos seguidores de Savonarola não são escusados, nem mesmo pelo próprio profeta, que o romance representa favoravelmente como um mártir; mas os corruptos adeptos dos Médici também são redimidos, ao menos por vias indiretas, já que o verdadeiro opositor nesse agone passou a ser o próprio humanismo, precisamente em sua luta contra a iconoclastia religiosa; e a herança artística pende para o lado dos sucessores de Lorenzo, ainda que já não sejam dignos de seu saber e seu mecenato artístico.

O que estou tentando mostrar é como George Eliot — se não chega exatamente a alcançar a ironia imparcial dos romancistas históricos posteriores — busca neutralizar esse conflito histórico e remover dele o dualismo ético; procura reencená-lo de tal modo que ele não mais veicule a carga moral de vilões e de heróis virtuosos, mas avance em direção a uma diversa visão da história, uma visão ainda ética no sentido da obra posterior de Eliot, mas que, tal como nessa obra posterior, renuncie a qualquer conceito do mal em favor de uma concepção diversa e muito mais moderna.

[2] Nesse ponto o original inclui um fac-símile de oito páginas de *Romola*, mas sem indicações das passagens selecionadas. Indicamos a seguir os capítulos que figuram em cada folha dupla do fac-símile: 13-14, 9, 33-34 e 11-12.

Isso só é possível graças à existência do personagem mais original da obra, o marido de Romola, um jovem grego cujo pai, como o de Romola, é um dos grandes eruditos-heróis dessa nova renascença textual (deixo de lado o lado melodramático das relações entre pai e filho). Ocorre que Tito, por seu charme e simpatia, se torna uma espécie de agente duplo, trabalhando para os dois lados; trata-se de uma figura que facilmente poderia ter sido retratada com traços tão vis quanto os de Iago ou de qualquer outro vilão do repertório artístico do período de Jaime I; mas a originalidade de George Eliot — e era a isso que eu queria chegar — reside em ter interiorizado essa dupla adesão sob a forma daquela autodissimulação e daquela autojustificação íntima que tempos depois Sartre irá chamar de *mauvaise foi* (má-fé) e que é uma das principais conquistas psicológicas da obra posterior de Eliot².

Trata-se de uma notável inovação, de uma notável descoberta, mas receio que ela seja reinterpretada com demasiada pressa nos termos daquele “giro introspectivo” (*inward turn*), daquelas mais profundas sondagens e revelações da alma e da natureza humana, pelo qual os grandes romancistas do final do século XIX, de Dostoiévski a Henry James, têm sido tantas vezes convencionalmente celebrados. Essa nova emoção precisa ser vista e avaliada nos termos da representação como tal e do seu alcance romanesco: ela anuncia o fim do gênero de Scott, não apenas para a própria George Eliot mas também para os praticantes de um realismo então dominante, que retornam ao romance histórico com uma nova abordagem, cuja forma examinaremos em *Guerra e paz*, escrito mais ou menos à mesma época que *Romola*, de 1863 a 1869.

Como se sabe, *Guerra e paz* incorpora, ou pelo menos inclui, as reflexões de Tolstói sobre a história, ou sua “filosofia da história”. Ao mesmo tempo em que apresenta a figura de Napoleão como a refutação das teorias do indivíduo grandioso ou da personalidade histórico-mundial, o romance certamente poderia ser arrolado para provar a continuada existência do vilão em Tolstói, muito embora um vilão cuja insignificância e cuja vaidade pueril refletem muito mais a visão rousseauiana do escritor sobre a natureza artificial da sociedade e do *haut monde*, bem como sua glorificação da natureza e do campesinato, que quaisquer construções éticas melodramáticas mais antigas de traços positivos e negativos. O grande adversário de Napoleão, Kútuzov, não é exatamente um homem grandioso no sentido heróico; sua *virtù*, por assim dizer, é justamente sua simplicidade quase rústica e sua sabedoria popular: algo que encontra uma correspondência distante e é reproduzido em miniatura no âmbito da trama familiar de *Guerra e paz*, no desajeitamento e na falta de refinamento social de Pierre, que contrastam com as ostentações e superfi-

cialidades vazias da alta sociedade russa. Mas o que importa notar é que a grande oposição rousseauiana entre a natureza e o social-artificial — repetida incessantemente até Heidegger, e que na década de 1920 assume a forma reacionária de um desprezo pelas massas urbanas e industriais, pela modernidade vazia dos meios de comunicação e pela assim chamada vida moderna, em um momento em que já não há nenhum campesinato para ocupar o lugar do equivalente social no âmbito da natureza — já não deixa espaço nenhum para vilões ou melodrama. Contudo, não deixaria um lugar para algum sistema de personagens análogo, que seria o equivalente realista das convenções de Scott? Antes de entrar nessa questão, vou abrir um longo parêntese sobre a questão do conteúdo do romance histórico — uma generalização um tanto aistórica, cortando caminho em meio a todos os períodos e modalidades que venho delineando aqui.

A trilogia *Tempo e narrativa* de Paul Ricoeur, que alguns de nós vêm estudando, traz algumas intuições que poderão ser aplicadas com proveito à questão do romance histórico, um gênero que estranhamente não é mencionado na obra em momento nenhum. Trata-se em particular da proposição — derivada de sua tentativa de coordenar os gêneros da historiografia e do romance — de que estamos em face de dois, ou talvez três, planos ontológicos radicalmente descontínuos e incompatíveis. O primeiro, naturalmente, é o plano existencial da vida individual (e dos personagens da maioria das ficções). O segundo é o plano histórico e transindividual, que a certa altura, seguindo Heidegger, Ricoeur sugestivamente retraduz em termos da linguagem do público e das gerações; o plano histórico é então, ao menos em parte, o da relação do indivíduo com seus contemporâneos, bem como com as gerações anteriores e também, pode-se presumir, com as posteriores. (O terceiro plano, o do tempo cosmológico e do universo, está muito distante tanto do tempo individual como do histórico, embora o exemplo apresentado por Ricoeur, o do vasto estudo histórico de Braudel sobre o mar Mediterrâneo, assim como as atuais preocupações com os desastres ecológicos, na medida em que estas incidem sobre a vida cotidiana e a perpassam, mostrem que em certos casos até mesmo essa dimensão da vida do sistema solar e das galáxias não se encontra tão distante das dimensões temporais histórica e existencial como poderíamos pensar a princípio.)

Em seguida Ricoeur postula algumas mediações por meio das quais o calendário serve de “conector”, segundo sua expressão, entre o tempo existencial ou “vivido” e o do plano histórico ou público. Essas mediações são tríplices: em primeiro lugar o dimensionamento convencional, em que unidades como o dia ou o mês servem para organizar publicamente o nosso tempo privado; em seguida a reversibilidade do tempo do calendário, que pode, a exemplo de nossa existência indi-

vidual, ser seguido no sentido do futuro ou do passado, indiferentemente; e por fim um aspecto que nos interessa mais diretamente, que cito na íntegra:

Um evento inaugural, que se considera o início de uma nova era — o nascimento de Cristo ou do Buda, a Hégira, o início do reino de um certo monarca —, determina o momento axial em relação ao qual todos os outros eventos são datados. Esse momento axial é o marco zero para a contagem do tempo cronológico (na edição em francês, vol. III, p. 157; na edição em inglês, vol. III, p. 106).

Notem que o fundamental aqui, embora em alguns desses casos se recorra a uma personalidade carismática ou um redentor, é o evento em si mesmo, que reorganiza o tempo em redor de si e torna possível situarmos nossa própria existência no quadro da história coletiva.

Parece-me que é a forma narrativa desse evento primordial ou axial que deve estar presente, ou ser recriada, no romance histórico para que ele se torne histórico no sentido genérico. Ademais, dadas as restrições e os limites da representação narrativa, esse evento terá de figurar mais na qualidade de uma irrupção coletiva que de data de nascimento de algo como um movimento religioso ou político: deve, de algum modo, estar presente em carne e osso, e pela multiplicidade mesma de seus participantes representar alegoricamente aquilo que transcende a existência individual. Assim é que temos as revoltas em Manzoni ou aquelas de *Heart of Midlothian*, mas no mais das vezes temos guerra ou batalha, já que as revoluções são bem menos freqüentes e já que para uma sociedade burguesa a guerra geralmente subsiste como a derradeira figura do coletivo: assim é que temos as guerras napoleônicas n' *A cartuxa de Parma*, de Stendhal, e nos *Episódios nacionais* de Galdós, ou de modo mais memorável, em *Guerra e paz*, a invasão da Rússia por Napoleão, que significativamente tomou o lugar da insurgência contra o czar Nicolau I de dezembro de 1825 na imaginação de Tolstói, sem dúvida em razão de sua vantagem em termos de representabilidade sobre a conspiração política e revolucionária. E quando somos perguntados por que *Ulisses*, ambientado em uma data bastante precisa do passado, cujo centésimo aniversário ocorrerá em menos de um mês — por que *Ulisses*, em virtude de sua distância temporal, não deve ser considerado um romance histórico tão plenamente quanto *Guerra e paz*, a resposta é a ausência de um grande evento histórico que faça a mediação entre seus tempos individuais simultâneos e o tempo histórico do mundo público. Estamos em uma cidade sob ocupação colonial (chegamos a ver a carruagem do governador-geral inglês passar diante de nossos olhos), mas o único candidato a evento histórico público, a ação guerrilheira dos Invencíveis [grupo nacionalista irlandês]

dês] cerca de vinte anos antes, é mediado tão-somente por mexericos e pela memória coletiva (vemos, pretensamente, um de seus veteranos, desamparado pela sorte), e nem sequer deixa entrever a mundialmente histórica irrupção do Levante da Páscoa que o futuro reserva para dali a uns doze anos.

O romance histórico não deve mostrar nem existências individuais nem acontecimentos históricos, mas a interseção de ambos: o evento precisa trespassar e transfixar de um só golpe o tempo existencial dos indivíduos e seus destinos. A esse respeito, gosto de citar o grande poema de Brecht: “Ó vicissitudes do tempo, vós, esperança do povo!” etc.

O romance histórico, portanto, não será a descrição dos costumes e valores de um povo em um determinado momento de sua história (como pensava Manzoni); não será a representação de eventos históricos grandiosos (como quer a visão popular); tampouco será a história das vidas de indivíduos comuns em situações de crises extremas (a visão de Sartre sobre a literatura por via de regra); e seguramente não será a história privada das grandes figuras históricas (que Tolstói discutia com veemência e contra o que argumentava com muita propriedade). Ele pode incluir todos esses aspectos, mas tão-somente sob a condição de que eles tenham sido organizados em uma oposição entre um plano público ou histórico (definido seja por costumes, eventos, crises ou líderes) e um plano existencial ou individual representado por aquela categoria narrativa que chamamos de personagens. Seu centro de gravidade, no entanto, não será constituído por tais personagens, ou por sua psicologia, suas vivências, suas observações, suas alegrias ou seus sofrimentos. Esse plano existencial pode incluir todos ou qualquer um desses aspectos, e o modo de ver do personagem pode variar do convencional ao disperso e pós-estrutural, do individualismo burguês ao descentramento esquizofrênico, do antropomórfico ao mais puramente actancial. A arte do romance histórico não consiste na vívida representação de nenhum desses aspectos em um ou em outro plano, mas antes na habilidade e engenhosidade com que a sua interseção é configurada e exprimida; e isso não é uma técnica nem uma forma, mas uma invenção singular, que precisa ser produzida de modo novo e inesperado em cada caso e que no mais das vezes não é passível de ser repetida. No caso de *Romola*, essa interseção encontra seu lugar no interior do próprio Tito, como a corporificação das duas forças, e do privado e do público, singularmente conjugadas naquilo que caracterizamos como a *mauvaise foi* sartriana; e é por isso que não é de psicologia que se trata, mas antes de uma inovação narrativa decisiva, não importa como o romance seja finalmente julgado. Contudo, o arquétipo dessa interseção ainda é, sem dúvida, *A cartuxa de Parma*, em que o ingênuo e entusiasmado Fabrice parte para juntar-se a Napo-

leão e chega a Waterloo a tempo de presenciar um quadro de caos alarmante e inexplicável, vindo a compreender só mais tarde que provavelmente vislumbrara o próprio imperador no momento de sua debandada. Stendhal tinha uma razoável experiência histórica pessoal, tendo presenciado na Rússia as mesmas batalhas que Tolstói representaria cerca de 25 anos mais tarde. No entanto, o que ele pretendeu mostrar n'*A cartuxa* não foi uma batalha, mas a impossibilidade de representar tal evento e mesmo a insensatez de lhe atribuir um nome genérico ou abstrato como “batalha”.

Foi uma lição que Tolstói levou a sério, e agora retornamos a ele e a *Guerra e paz*. Mas antes de nos ocuparmos do lado propriamente histórico desse romance, gostaria de dizer algo sobre sua ótica e seu foco narrativos, esclarecer um pouco mais enfaticamente a minha rejeição a noções como a de penetração psicológica, faculdade da qual Tolstói era notavelmente dotado, mas em um sentido um tanto diverso daquele que se observa nos Jameses e nos Dostoiévskis. Tomo a liberdade de afirmar — se bem que nesta formulação isto não passe de uma opinião — que o peculiar senso da natureza e do natural de Tolstói capacitou-o a se tornar, mais do que qualquer outro dos grandes romancistas do século XIX e muito antes das modernas liberdades lingüísticas e psicológicas, o transcritor da sexualidade, tendo inventado os procedimentos mais surpreendentes e inusitados para representá-la. Cito um trecho do romance em que Natasha tem uma breve conversa com um jovem oficial no entreato de uma ópera:

— *Sabe de uma coisa, condessa? — disse [Anatólio] de repente, num tom tão displicente, como se a conhecesse de longa data. — Estamos organizando um carrossel de fantasia; a senhorita precisa tomar parte nele; será muito divertido. A reunião geral será na casa das Karaguin. Irá, não é mesmo?*

Enquanto falava, não tirava os olhos do rosto, do colo e dos braços nus de Natacha. Estava ela certa de que ele a admirava, mas ao prazer que experimentava se misturava um constrangimento crescente. Quando ela desviava os olhos, sentia pesar sobre seus ombros o olhar de Anatólio e então, instintivamente, procurava-lhe o olhar para que ele lhe fitasse de preferência o rosto. Mas olhando-o assim, sentia com terror que vinham abaixo aquelas barreiras que o pudor sempre erguera entre ela e os outros homens. Não se explicava como, em menos de cinco minutos, se aproximara tanto daquele homem. Se virava a cabeça, tremia de medo de que ele lhe agarrasse a mão ou depusesse um beijo em sua nuca. Por banal que fosse a conversa que mantinham, compreendia que eram íntimos, duma intimidade que ela jamais havia permitido com nenhum outro. Interrogou com os olhos Helena e o conde, como para lhes perguntar o que queria dizer aquilo. Helena, que conversava com um general, não notou aquele apelo, e o olhar de seu pai lhe disse, como sempre: “Tu te divertes e eu folgo muito com isso”³.

[3] Leon Tolstói, *Guerra e paz*, 3a ed., tradução de Oscar Mendes. (Itatiaia, 1983), vol. 1, pp. 586-7.

Não há tempo para dizer tudo o que se poderia observar acerca desse trecho. Para os formalistas russos, Tolstói foi um dos primeiros e supremos praticantes daquilo que chamaram de *ostranyenia*, o estranhamento ou distanciamento do familiar, a supressão de denominações consagradas a fim de renovar a percepção. Para Roman Jakobson, ele foi um dos mestres da narrativa metonímica. Um crítico pós-estruturalista, suponho, não deixaria de sublinhar aqui a dispersão da consciência, a confusão de Natasha e a suspensão de sua identidade, assim como a fragmentação do corpo, em que ombros, olhos e pescoço momentaneamente adquirem uma existência independente e a convencional distância em relação ao Outro oscila e é posta em dúvida; e em que os familiares membros da família também se tornam não familiares e suas atitudes e expressões desconexas. O que há de particularmente excêntrico nessa passagem é a ausência de versões convencionais da experiência, mais notadamente o rubor das faces e o calor que o acompanha. Tolstói fez tudo isso sem nenhuma ênfase melodramática, tocando discretamente em uns poucos detalhes singelos e omitindo o óbvio com igual discricção, nem sequer sugerindo que a experiência terá consequências narrativas ulteriores.

Gostaria de sugerir não somente que esse é o modo como devemos considerar a visão da história de Tolstói, mas também que surpreendemos aqui as origens de tendências estilísticas que ao longo dos quarenta ou cinquenta anos seguintes irão se desdobrar no modernismo plenamente desenvolvido. Na verdade, a lição que Tolstói aprendeu com Stendhal não foi tanto aquela, óbvia, que será identificada como *ostranyenia*; foi antes um ditado do velho dilema filosófico do uno e do múltiplo, bem como da sua aplicação a personagens e ao próprio antropomorfismo.

Há certamente um nominalismo em tais procedimentos estéticos — suprimir as denominações familiares, aguçar e renovar a percepção daquilo que cumpre agora designar como o “singular” e não mais o “individual” —, mas o que se dá aqui é que o nome suscita unidade — a batalha nomeada, a emoção nomeada — e a sua supressão lança a realidade em plena multiplicidade — daí a confusão de Fabrice diante daquilo que passou a ser chamado de Waterloo nos livros de história. Mas talvez seja menos claro qual foi o efeito desse processo sobre as personalidades históricas mundiais.

A polêmica de Tolstói no famoso ou infame Segundo Epílogo é toda ela dirigida contra as antiquadas histórias narrativas sobre reis e rainhas, a historiografia anedótica organizada em torno de potentados e celebridades, cujos remanescentes igualmente serão alvo das polêmicas movidas pela escola dos Annales tempos depois. Mas os grandes nomes ainda fazem parte da história, e mesmo um relato anônimo

da vida e dos costumes no campo francês ou russo terá de consignar, como particularidade relevante, o fato de que os camponeses *não* conheciam os nomes de Napoleão ou Alexandre I. Tolstói, por conseguinte, é obrigado a incluir Napoleão como uma personalidade nomeada, mas precisa encontrar meios de diminuir a sua importância e podemos sentir que ele faz isso de maneira um tanto mesquinha, rebaixando-se ao tornar Napoleão mesquinho, como na cena em que o imperador recebe o emissário russo:

Evidentemente a personalidade de Balachev lhe era indiferente. Somente o que se passava em sua alma tinha para ele interesse. Tudo quanto era exterior carecia de qualquer importância: não acreditava ele firmemente que tudo no mundo dependia de sua única vontade⁴?

[4] *Ibidem*, vol. 2, pp. 24-5.

Mas talvez haja meios mais sutis de transmitir a mensagem de Tolstói, mostrando como a vontade do grande homem opera na prática. Vejamos, por exemplo, o general russo Bragation durante a batalha de Austerlitz:

Tendo-lhe Bragation acenado, Tuchin se aproximou, levando três dedos à viseira, num gesto tímido e canhestro, menos semelhante a uma continência militar que a uma bênção de padre.

Se bem que sua bateria tivesse por missão varrer o desfiladeiro, atirava ele balas incandescentes em plena cara de Schoengraben, que se avistava à frente e diante da qual moviam-se grandes massas de franceses. Ninguém lhe havia dado instruções, nem quanto ao objetivo, nem quanto à natureza das balas. Aconselhara-se com seu Sargento-mor Zakhartchenko, que tinha em alta estima e afinal julgara bom incendiar a aldeia. “Bem, bem!”, disse Bragation depois de ter ouvido seu relatório e mergulhou na contemplação do campo de batalha, que se entendia inteiramente diante de si. Parecia combinar algum plano.

Era sobre a direita que os franceses haviam mais avançado. Um pouco mais baixo que a eminência ocupada pelo regimento de Kiev, no barranco onde corria o riacho, a fuzilaria era violenta e seu crepitar contínuo oprimia o coração. O oficial da comitiva mostrou a Bragation uma coluna francesa que já cercava nossa extrema direita, para além dos dragões. À esquerda, uma floresta bem próxima barrava o horizonte. Bragation ordenou a dois batalhões do centro que fossem reforçar a ala direita. O oficial da comitiva tomou a liberdade de fazer-lhe notar que a retirada desses batalhões deixaria a bateria sem cobertura. Bragation voltou-se para ele e, sem dizer uma palavra, fitou-o com seus olhos baços. Ao Príncipe André a observação pareceu justa e não admitia, com efeito, réplica. Mas neste instante chegou correndo um oficial ordenança: o coronel do regimento que se batia na cavidade do riacho mandava dizer que, excedido por massas enormes de franceses, tinha de recuar para os granadeiros de Kiev. Bragation aquiesceu com um gesto de cabeça e despachou o oficial ordenança aos

dragões com ordem de atacar, enquanto ele próprio se dirigia a passo para a direita. Ao fim duma meia hora, o oficial voltou dizendo que, acolhido por um fogo violento, o coronel dos dragões já havia recuado para o outro lado do barranco, a fim de não perder gente inutilmente. Em consequência, fizeram espalhar a toda a pressa atiradores pela floresta.

— Bem — disse Bragation.

[...] Bastante atento às palavras que Bragation trocava com os chefes e às instruções que lhes transmitia, Bolkonski notou, não sem surpresa, que, na realidade, [ele] não dava nenhuma ordem, mas esforçava-se somente por fazer crer que tudo o que acontecia por força das coisas, por acaso ou vontade dos chefes de corpos, se fazia se não por sua ordem, pelo menos de conformidade com suas intenções. Não obstante, se bem que os acontecimentos fossem entregues ao acaso e não dependessem absolutamente de sua vontade, bastava a presença de Bragation para obter, graças ao tato de que dava prova, surpreendentes resultados. Os chefes que dele se aproximavam com rostos transtornados, deixavam-no serenos; os oficiais e os soldados, de repente reanimados, saudavam-no com alegres aclamações, tendo prazer em exhibir diante dele sua bravura⁵.

[5] *Ibidem*, vol. 1, pp. 204-5.

Isto não é bem “pegar o touro pelos chifres” ou “nadar conforme a correnteza”: a descrição costumeira do modo como o grande líder — Lênin, digamos — avalia as múltiplas possibilidades da situação com um único golpe de vista e imediatamente apreende a mais produtiva. Aqui Bragation acha-se à mercê de um fluxo de acontecimentos sobre os quais não tem nenhum controle e no qual se insere afirmando que cada evento se mostra exatamente como ele previra, quando na verdade, mediante uma patética caricatura do eterno retorno nietzschiano, escolhe o inevitável e converte cada revés na expressão de sua própria vontade. Aqui, portanto, retemos a figura histórica mundial como uma personagem, mas a isolamos como um agente de uma concatenação de acontecimentos com autonomia própria irreversível.

Retornando a Napoleão por um instante, poderia nos ocorrer compará-lo com o seu antagonista na invasão da Rússia, Kútuzov, a fim de verificar se essa visão do exímio líder e comandante não reintroduziria pela porta dos fundos justamente o juízo moral e o dualismo ético que o romance histórico realista teve o mérito de abolir (assim, pelo menos, venho sustentando). Primeiro, alguns trechos:

[Kutuzov] Escutava o general, que lhe expunha principalmente os pontos fracos da posição de Tsavero-Zaimichtche, como havia escutado Denissov, como seguira sete anos antes a discussão no conselho de guerra de Austerlitz. Era visível que só ouvia porque tinha orelhas, as quais [...] não podiam deixar de ouvir. Nada do que poderia aquele general adiantar era capaz de causar-lhe espanto ou mesmo de interessá-lo. Sabia de antemão tudo quanto pode-

riam dizer-lhe, ouvia tudo aquilo por dever como se ouve até o fim o ofício divino. O projeto de Denissov era inteligente e sensato, o relatório do general era-o mais ainda; mas era de todo evidente que Kutuzov desdenhava o saber e a inteligência, sabia que a questão seria cortada por qualquer outra coisa, que não dependia nem do saber, nem da inteligência. O Príncipe André esquadri-nhava com cuidado o rosto do generalíssimo e a única expressão que nele pode ler foi a de aborrecimento [...]. Aliás, se Kutuzov desprezava a o saber, a inte-ligência e até os sentimentos patrióticos que Denissov acabara de exhibir, não era por causa de sua inteligência, de seu saber e de seu patriotismo, dele, Kutu-zov, de que nem mesmo procurava dar demonstração; era em razão de sua idade e de sua experiência.

[...]

Sem que soubesse justamente por quê, voltou André, após esta conversa [com Kutuzov], para seu regimento, absolutamente tranqüilizado sobre a marcha geral dos negócios e confiante naquele que a dirigia. Aquele velho só mantinha, por assim dizer, hábitos passionais; a inteligência, que tem tendência a agrupar os fatos para deles tirar as conseqüências, era nele substituída pela simples capa-cidade de contemplar os acontecimentos com toda a serenidade. Quanto mais André verificava essa ausência de personalidade [segundo a tradução inglesa, “ausência de qualquer motivo pessoal”], tanto mais estava convencido de que tudo correria o melhor possível. Ele não inventará, nem empreenderá nada — dizia a si mesmo. Mas escutará e se lembrará de tudo, porá tudo no seu lugar, não impedirá nada de útil, não impedirá nada de prejudicial. Compreende que existe algo mais forte, de mais potente que sua vontade pessoal, isto é, o curso inelutável dos acontecimentos. Tem o dom de vê-los, de apreender-lhes a importância, e sabe, em conseqüência, fazer abstração de sua própria vontade, dirigi-la, para não intervir, na direção de outro objetivo. Mas inspira sobretudo confiança por-que a gente o sente verdadeiramente russo [...].

Foi esse sentimento, mais ou menos confusamente experimentado por todos, que arrebatara a aprovação geral e unânime que se seguira à escolha nacional de Kutuzov como general-em-chefe, escolha que punha em xeque as intrigas da corte⁶.

[6] *Ibidem*, vol. 2, pp. 142 e 144-5.

Agora parecerá claro que é em virtude de um princípio ético muito antigo que Tolstói eleva Kútuzov sobre Napoleão. É certo que Kútuzov parece possuir um traço em comum com Bagratión e mesmo com Napoleão — ele não ouve seus ajudantes-de-ordens ou comandantes auxiliares: visivelmente pensa que já sabe tudo, visivelmente consi-dera-se auto-suficiente. Mas isso não é motivado pela impotência, como em Bagratión, nem pela vaidade, como em Napoleão, e sim por humildade e pela “ausência de qualquer motivo pessoal”. Trata-se por-tanto de um tipo de personagem muito diverso de Napoleão, falando de um ponto de vista estritamente narratológico: o imperador (assim como Bagratión) é um personagem — ou seja, apresenta qualidades e

atributos; Kútuzov, embora também assuma uma forma fenomênica — ou seja, também apresenta uma imagem: é idoso, cauteloso, humilde etc. —, é na verdade um homem sem qualidades, não é efetivamente um personagem antropomórfico nesse sentido, embora ainda seja uma espécie de actante: não exatamente um agente pessoal, mas algo como um simples operador da ação e dos eventos. Se me atrevo a usar a linguagem pós-estrutural do sujeito descentrado, é tão-somente para marcar a profunda diferença estrutural entre essa figura e a de Napoleão, a despeito da aparente identidade da linguagem narrativa (personagens, descrições, impressões, pensamentos etc.) em que ambos estão configurados.

Podemos ir mais longe que isso e considerar ambos não como “típicos”, segundo o termo um tanto inadequado e equívoco de Lukács, mas como representativos, para empregar uma linguagem que é tanto lingüística quanto política. É verdade que nesse aspecto Tolstói arranhou as coisas de um modo conveniente para ele próprio: não há massas de cidadãos franceses às quais se poderia relacionar Napoleão como representante, ao passo que a figura de Kútuzov está cercada por russos em abundância. Mesmo assim, acho que podemos fazer aqui uma diferenciação formal e estrutural, muito embora não me agradem particularmente os únicos termos que me ocorrem para articular a diferença. Gostaria de sugerir que a relação de Napoleão com a coletividade francesa é aquela de um símbolo, uma imagem distinta de sua multiplicidade, como o famoso rei na capa do *Leviatã* de Hobbes: como uma imagem e um símbolo ele é distinto da grande multidão, a cujas massas ele substitui sua unidade. O problema que se coloca aqui é o do *Contrato social* de Rousseau. Que relação se estabelece entre uma vontade geral antropomórfica e todos os indivíduos que unanimemente a compõem? Pode um único personagem ou homem assumir a posição da vontade geral? Rousseau tentou inventar uma nova lógica, distinta daquela do universal e do individual, do geral e do particular, ainda que tenha deixado de inventar uma nova linguagem filosófica para a categoria que inventou.

Talvez pudéssemos apreender melhor a diferenciação estrutural que Tolstói estabelece entre esses personagens caracterizando Kútuzov como uma expressão das massas russas, e não, ao modo de Napoleão, como um símbolo. Isso está mais próximo da tipicidade lukácsiana, mas não é exatamente a mesma coisa: Kútuzov não é um camponês, ainda que de certo modo sintetize e corporifique as qualidades dos camponeses russos, um modo similar àquele da apreciação que Lênin fazia do próprio Tolstói — certamente não um camponês no sentido de classe, mas um intelectual que se converteu em um ideólogo, ou em um intelectual orgânico, do campesinato. Tal re-

lação precisa ser em alguma medida teorizada por essa diferença narrativa e caracterológica.

Tudo isso me parece ser sustentado pela própria teoria “filosófica” da história de Tolstói: os maus historiadores, diz-nos ele, procuram heróis, causas e sentidos, e não se esforçam para teorizar a natureza do poder por trás dos eventos históricos. Os elementos com que trabalham são superstições enganosas, pois cada qual conserva a marca da unidade e a categoria do uno, ou do antropomorfismo. Creio que a visão da história de Tolstói deve ser entendida como uma das versões daquela lógica narrativa da qual ele foi pioneiro, em que as entidades individuais são infinitamente subdivididas e substituídas pela fragmentação, em que uma inimaginável multiplicidade de realidades ocupa o lugar dos velhos símbolos narrativos familiares e convencionalmente unificados.

A nova narrativa da história de Tolstói receberá posteriormente a denominação ideológica “populismo”. Trata-se da multiplicidade chamada “o povo”: “não o poder de um só homem, mas a interação de muitos indivíduos ligados ao evento”. O povo, em sua imensa combinação, é a força por trás dos eventos e movimentos históricos; só que essa multiplicidade, precisamente, não pode ser reduzida a nenhuma escolha ou valor reconhecível, de modo que permanece tão enigmática quanto o movimento browniano dos átomos e moléculas na ciência ou, melhor ainda, quanto o significado e o direcionamento da “vontade geral” de Rousseau. Seja como for, ela dificilmente poderia ser identificada com quaisquer concepções liberais em torno de aspirações ou valores democráticos; e o que nela parece determinismo e crítica do livre-arbítrio é simplesmente um reflexo dessa incompreensibilidade do múltiplo, mais do que sua lógica ou significação. O próprio Tolstói irá gradualmente identificar essa força incomensurável e múltipla com uma determinada classe, o campesinato, desenvolvendo nesse processo uma ideologia que Lênin irá apreciar, que talvez esteja mais próxima do terceiro-mundismo que do marxismo e que acabará por se sedimentar em formas essencialmente religiosas. Mas por mais atraente ou antipática que essa ideologia possa ser, o que devemos celebrar em Tolstói é a singular narrativa histórica que ela propiciou.

Agora gostaria de voltar à outra questão que eu havia colocado e aguçá-la sob a forma de um paradoxo. Sugerir que a técnica lingüística e narrativa de Tolstói — com seu estranhamento e sua fragmentação do cotidiano, sua opção pela percepção pura em detrimento da razão e da reconção convencionais — correspondeu de fato a uma prefiguração do modernismo. Trata-se portanto de um realismo em via de se tornar modernismo. Em outro lugar busquei mesmo argumentar que esses dois conceitos, essencialmente diversos, não devem ser vistos em oposição: de fato, tudo o que se pode identificar

como realismo nascente já apresenta todas as características do modernismo como tal. E no entanto a periodização se impõe: as obras representativas de cada uma dessas modalidades inegavelmente se inserem em momentos históricos diferentes e participam de lógicas culturais diferentes.

A questão que quero colocar agora é a seguinte. Argumentei que o movimento realista do século XIX produziu uma forma de romance histórico muito distinta daquela de Scott. Observei também que as técnicas narrativas mobilizadas para a sua construção poderiam muito facilmente ser confundidas com as modernistas. Nossa questão, portanto, diz respeito à possibilidade de uma forma de romance histórico propriamente modernista, e aqui proponho um paradoxo: não poderia haver semelhante forma.

Haveria muitas maneiras de sustentar essa afirmação tão perversa, mas esboçarei apenas uma: a primazia que o modernismo confere à percepção pura acaba por privá-lo de qualquer possibilidade de discernir aquela outra dimensão, do público ou da história, que se requer para o registro daquela interseção peculiar que constitui a estrutura inconfundível do romance histórico. Em uma formulação mais convencional, poder-se-ia simplesmente argumentar que o subjetivismo intensificado do texto modernista torna cada vez mais difícil discernir a objetividade da dimensão histórica, quanto mais a sua irreversibilidade, a sua autonomia em relação a todas as subjetividades individuais. Foi isso, no fundo, o que sugeri há pouco a propósito de *Ulisses*; e isso poderia ser justaposto com a interpretação que faz Ricoeur de uma famosa derivação e imitação de *Ulisses*, *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, que para o filósofo francês da história e da narrativa definitivamente tem algo de romance histórico.

Vou porém me servir de um outro exemplo, pouquíssimo conhecido no mundo anglófono (nem mesmo sei se foi traduzido) e no entanto um dos textos modernistas mais assombrosos que conheço: *Wallenstein*, de Alfred Döblin, uma narrativa alucinatória escrita noites a fio após as terríveis cirurgias e amputações que esse jovem médico era chamado a realizar diariamente durante a Primeira Guerra Mundial. Obra aistórica? Um acúmulo de caricaturas históricas grotescas? Sem dúvida; ou talvez devêssemos mesmo dizer: — Totalmente! O romance pode ser caracterizado como uma fantasia horripilante em torno de motivos históricos extraídos da história real; não obstante, é profundamente histórico e referencial em relação ao período que enfoca, a Guerra dos Trinta Anos, na medida em que exprime fielmente a monstruosidade daquele imenso conflito, não menos horrível que a própria Primeira Guerra Mundial (conta-se que em Magdeburg, quando se menciona hoje em dia “a guerra”, alguns imaginam que se trata da Guerra dos Trinta Anos, e não da Segunda

Guerra Mundial). Ainda assim, é preciso reconhecer que a obra é precisamente um pesadelo, um fluxo de imagens e acontecimentos chocantes que possui pouca densidade referencial, nem de longe evocando algo como o comentário interpretativo de um historiador sobre eventos que qualquer romance histórico bem realizado parece sempre, de algum modo, conter ou implicar. Essa obra-prima expressionista, no entanto, é justamente isto: uma explosão estilística, um experimento de linguagem, um exercício de virtuosidade em torno de um fluxo puramente subjetivo de impressões e percepções. O romance certamente nos apresenta os acontecimentos e seus atores de uma maneira original, mas mesmo assim eu hesitaria em caracterizar sua estética como a de um estranhamento histórico, já que ela não serve a nenhum propósito que não o estético.

Chegados a esse ponto, porém, devemos deixar essa especulação paradoxal sobre a impossibilidade de um romance histórico modernista como uma provocação e uma questão em aberto. Ela é importante sobretudo como uma dúvida e uma hesitação que nos preparariam para o devido espanto diante do renascimento do gênero na pós-modernidade. Preciso resumir os meus pontos de vista sobre o assunto rapidamente, muito embora desejasse dispor de tempo para as ilustrações pertinentes, que seriam muito variadas e mesmo numerosas. Em primeiro lugar, permitam-me dizer que aquilo que chamei de filme nostálgico no âmbito do cinema certamente tem a ver com o romance histórico em literatura, sem que precisemos definir agora se se trata — como dá a entender minha expressão um tanto depreciativa — de uma mutação degradada ou inautêntica da velha forma. O que é relevante é o apetite por imagens da história e do passado em uma época em que o sentido da história sofreu tamanha atrofia que nem o passado nem o futuro têm para nós hoje em dia a urgência e a pertinência que tinham nos séculos XIX e XX. Tais imagens nostálgicas são uma tentativa desesperada de alimentar esse anseio, mesmo com materiais espúrios.

Mas essa deficiência química, esse anseio ou necessidade historiográfica, também encontra desvios mais interessantes para prover a sua satisfação. O desvio estrutural que quero destacar aqui é paradoxal, na medida em que parece inverter completamente o típico apelo do historiador e também do romancista histórico àquilo que eles denominaram a “verdade”. Evoco a ampla perspectiva de Deleuze em seus livros sobre cinema, bem como algumas páginas notáveis de Sartre em *Saint Genet*, para confirmar o meu diagnóstico de que hoje em dia a verdade histórica é abordada não pela via da verificação ou mesmo da verossimilhança, mas sobretudo por meio do poder imaginativo do falso e do factício, das mentiras e dos engodos fantásticos. Döblin nasceu cedo demais: na era da pós-modernidade sua fantasmagoria teria sido vali-

dada como um genuíno romance histórico. Mas uma diferença deve ser notada, e podemos localizá-la nas transformações daquilo que Hayden White chamou de ironia em sua *Metahistória*. A ironia moderna consistia essencialmente na dúvida acerca da referencialidade e da verdade: se nada garante a minha versão dos fatos, eu mesmo acreditarei nela? A versão pós-moderna envolveria não a dúvida, mas apenas multiplicidade, a simples multiplicação de inúmeras versões fantásticas e autocontraditórias. Basta pensarmos nas genealogias fantásticas do realismo mágico latino-americano para começarmos a compreender como os poderes do falso, das mais exageradas invenções de um passado (e de um futuro) fabuloso e irreal, 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.

Vocês decidirão por si mesmos se essas versões visionárias e grotescas do passado são suficientes para configurar uma forma histórica em que, como afirmei há pouco, as grandes dimensões do tempo histórico e do tempo existencial podem se conectar como os dois fios que, postos em contato, voltam a acionar o motor desse gênero.

Mas gostaria de mencionar, para concluir, duas características da vida contemporânea que dificultam esse projeto. A primeira é a noção de Hannah Arendt de uma privatização da vida pública. Tudo, pensava ela, está sendo atraído para a esfera privada; julgamos os nossos políticos como a qualquer pessoa que encontramos no dia-a-dia; o político é rebaixado ao nível de uma simples especialização da realidade entre muitas outras. O romance político existe, é inegável, mas não passa de mais um subgênero — as histórias dos bastidores de Washington, por exemplo —, sem qualquer pretensão ao status de imaginação histórica sobre o qual refletimos aqui. Sob tais circunstâncias torna-se cada vez mais difícil pressupor alguma outra dimensão do público ou do histórico que pudesse ser diferenciada do existencial de modo a possibilitar sua momentânea interseção.

Ou talvez seja o inverso disso: há lugares no mundo em que as grandes crises, normalmente diferenciadas da vida privada na qualidade de convulsões e catástrofes episódicas que se dão uma só vez no tempo de uma vida, tornaram-se uma realidade cotidiana. Mas se a vida cotidiana e existencial se tornou uma longa catástrofe histórica, se esta de fato se substituiu à vida cotidiana e a absorveu, então torna-se igualmente difícil estabelecer aquela dualidade de planos que é a condição indispensável para a existência do romance histórico.

Contudo, podemos estar certos de que, por mais longo que seja o curso percorrido, o nosso tempo não é nem o do fim da história, nem

Recebido para publicação
em 6 de novembro de 2006.

NOVOS ESTUDOS

CEBRAP

77, março 2007

pp. 185-203

o do fim da política e nem mesmo o do fim da arte, e de que no que toca ao romance histórico a necessidade irá produzir mais invenção, de modo que insuspeitadas novas formas do gênero inevitavelmente irão abrir seus caminhos.

FREDRIC JAMESON é professor na Universidade Duke (Carolina do Norte). Publicou nesta revista "Globalização e estratégia política" (n. 61).