

Título do original em inglês:

Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism

Original English-language edition published by

The Johns Hopkins University Press

Copyright © 1978 by The Johns Hopkins University Press

1ª edição 1994

2ª edição 2001

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

White, Hayden, 1928-

Trópicos do Discurso : Ensaios sobre a Crítica da Cultura
/ Hayden White ; tradução de Alípio Correia de Franca Neto.
– 2. ed. – São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo,
2001. – (Ensaios de Cultura ; 6)

ISBN: 85-314-0235-2

1. Historiografia 2. História – Filosofia 3. Literatura e
História I. Título. II. Série.

94-1071

CDD-907.2

Índices para catálogo sistemático:

I. Historiografia 907.2

Direitos em Língua Portuguesa reservados à

Edusp – Editora da Universidade de São Paulo

Av. Prof. Luciano Gualberto, Travessa J, 374

6º andar – Ed. da Antiga Reitoria – Cidade Universitária

05508-900 – São Paulo – SP – Brasil Fax (0xx11) 3818-4151

Tel. (0xx11) 3818-4008 / 3818-4150

www.usp.br/edusp – e-mail: edusp@edu.usp.br

Impresso no Brasil 2001

Foi feito o depósito legal

O FARDO DA HISTÓRIA

1.

Por mais de um século, muitos historiadores acharam útil empregar uma tática fabiana contra críticos em campos afins do labor intelectual. A tática funciona mais ou menos desta maneira: quando os cientistas sociais lhe criticam a amenidade do método, a imperfeição do sistema de metáforas ou a ambigüidade das pressuposições sociológicas e psicológicas, o historiador responde que a história jamais reivindicou o *status* de ciência pura, que ela depende tanto de métodos intuitivos quanto analíticos e que os juízos históricos não deveriam, portanto, ser avaliados a partir de modelos críticos que só podem ser aplicados com propriedade às disciplinas matemáticas e experimentais. Tudo isso sugere que a história é um tipo de arte. Porém, quando os literatos lhe criticam a incapacidade de sondar as camadas mais sombrias da consciência humana e a relutância em utilizar modos contemporâneos de representação literária, o historiador volta à concepção de que a história é, afinal de contas, uma *semiciência*, de que os dados históricos não se prestam à “livre” manipulação artística e de que a forma das suas narrativas não é uma questão de escolha, mas é exigida pela natureza da própria matéria histórica.

Essa tática apresenta uma longa série de êxitos na tarefa de desarmar os críticos da história; e permitiu aos historiadores reivindicar a posse de um plano médio epistemologicamente neutro que se supõe existir entre a arte e a ciência. Assim, os historiadores afirmam às vezes que somente na história

é que a arte e a ciência se mantêm numa síntese harmoniosa. Segundo essa concepção, o historiador não é apenas o mediador entre o passado e o presente; tem igualmente a tarefa especial de reunir dois modos de compreensão do mundo que costumeiramente estariam invariavelmente separados.

Há, contudo, uma clara evidência de que essa tática fabiana sobreviveu à sua utilidade e de que a posição que ela anteriormente havia assegurado ao historiador entre as várias disciplinas intelectuais foi colocada em grave risco. Entre os historiadores contemporâneos, percebe-se uma suspeita cada vez maior de que essa tática atua essencialmente para impedir considerações mais sérias dos avanços mais significativos operados na literatura, na ciência social e na filosofia do século XX. E parece estar tomando vulto entre os não-historiadores a opinião de que, longe de ser o mediador desejável entre a arte e a ciência que ele reivindica ser, o historiador é o inimigo irremissível de ambas. Em resumo, avulta em toda a parte um ressentimento motivado pelo que parece ser a má fé do historiador em reivindicar os privilégios tanto do artista quanto do cientista, ao mesmo tempo em que recusa submeter-se aos modelos críticos que atualmente vão sendo estabelecidos na arte ou na ciência.

São duas as causas gerais desse ressentimento. Uma delas diz respeito à natureza da própria profissão de historiador. A história é talvez a disciplina conservadora por excelência. Desde meados do século XIX, a maioria dos historiadores simulou um tipo de ingenuidade metodológica deliberada. A princípio, essa ingenuidade servia a um bom propósito: resguardava o historiador da tendência a adotar os sistemas explicativos monísticos de um idealismo militante na filosofia e de um positivismo igualmente militante na ciência. Mas esta suspeição de sistema tornou-se uma espécie de reação condicionada entre historiadores que tem levado a uma oposição, em todos os setores dessa área profissional, a praticamente qualquer tipo de auto-análise crítica. Além disso, como a história vem-se tornando cada vez mais profissionalizada e especializada, o historiador comum, empenhado na busca do documento elusivo que o firmará como autoridade num campo estreitamente definido, tem tido pouco tempo para se informar acerca dos mais recentes acontecimentos verificados nos campos mais remotos da arte e da ciência. Por isso, muitos historiadores não têm consciência de que já não se pode justificar a disjunção radical entre arte e ciência que o seu pretenso papel de mediadores entre elas pressupõe.

Passemos agora à segunda causa geral da atual hostilidade contra a história. Esse plano médio supostamente neutro entre arte e ciência que muitos historiadores do século XIX ocuparam com tanta autoconfiança e orgulho de posse desapareceu com a descoberta do caráter construtivista habitual das afirmações artísticas e científicas. A maioria dos pensadores contemporâneos não concorda com a hipótese do historiador convencional de que arte e ciência são meios essencialmente distintos de compreender o mundo. Hoje em dia, parece bastante claro que a crença do século XIX na

dessemelhança radical entre arte e ciência resultou de um mal-entendido promovido pelo medo que o artista romântico sentia da ciência e pela ignorância que o cientista positivista tinha da arte. Sem dúvida, tanto o medo que o artista romântico sentia da ciência positivista quanto o desdém que o cientista positivista votava à arte romântica se justificavam na atmosfera intelectual em que nasceram. Porém a crítica moderna – sobretudo em decorrência dos avanços feitos pelos psicólogos na investigação da capacidade de síntese do homem – chegou a uma compreensão mais clara das operações pelas quais o artista expressa a sua visão de mundo e o cientista exprime as suas hipóteses sobre ele. À medida que se tornam mais plenamente reconhecidas as implicações dessa realização, desaparece a necessidade de um agente mediador entre arte e ciência; pelo menos, já não é evidente que o historiador está especialmente qualificado para desempenhar a função de mediador.

Assim, os historiadores desta geração devem preparar-se para enfrentar a possibilidade de que o prestígio desfrutado por sua profissão entre os intelectuais do século XIX foi uma consequência de forças culturais determináveis. Precisam preparar-se para alimentar a idéia de que a história, tal como se costuma concebê-la, é um tipo de acidente histórico, um produto de uma situação histórica específica, e de que, desfeitos os mal-entendidos que deram origem a essa situação, a história talvez perca a sua condição de modo de pensamento autônomo e autolegitimador. É bem possível que a tarefa mais difícil que a atual geração de historiadores é chamada a realizar seja expor o caráter historicamente condicionado da disciplina histórica, presidir à dissolução da reivindicação de autonomia que a história mantém com respeito às demais disciplinas e promover a assimilação da história a um tipo superior de investigação intelectual que, por estar fundada numa percepção mais das *semelhanças* entre a arte e a ciência que das suas diferenças, não pode ser adequadamente assinada nem por uma nem por outra.

2.

Não deveria ser preciso seguir de novo as linhas gerais da querela entre a ciência social e a história que envolveu os profissionais que as exerceram de maneira filosófica e autoconsciente durante este século. Trata-se de uma velha controvérsia que remonta ao começo do século XIX. Mas talvez seja útil lembrar que a disputa chegou a um tipo de solução que não foi possível no século XIX, e que, do modo como prossegue atualmente, a querela transcende os limites de uma simples discussão metodológica.

Em primeiro lugar, durante o século XIX a ciência não havia alcançado a posição hegemônica entre as disciplinas eruditas de que hoje desfruta. Os filósofos da ciência contemporâneos são mais claros no tocante à natureza das explicações científicas, e os próprios cientistas lograram obter aquele

domínio sobre o mundo físico com que somente podiam sonhar durante a maior parte do século passado. Assim, em nossa época, uma afirmação, como a do falecido Ernst Cassirer, de que “não há um segundo poder no nosso mundo moderno que se possa comparar ao pensamento científico”, deve ser aceita como simples fato; não se pode descartá-la por mera retórica na disputa pela primazia entre as disciplinas eruditas, como talvez fosse o caso no século XIX. Atualmente, a ciência é reconhecida, ainda nas palavras de Cassirer, como “o ponto culminante e a consumação de todas as nossas atividades humanas, o último capítulo da história da humanidade e o tópico mais importante de uma filosofia do homem... Talvez discordemos no que tange aos resultados da ciência ou aos seus princípios primeiros, mas sua função geral parece inquestionável. É a ciência que nos dá a garantia de um mundo comum”.

Os fascinantes triunfos da ciência em nosso tempo não apenas incentivaram os investigadores dos processos sociais em seu empenho de elaborar uma ciência da sociedade semelhante à ciência da natureza; também acirraram a sua hostilidade para com a história. O traço mais surpreendente do pensamento *atual* acerca da história, da parte de muitos profissionais das ciências sociais, é a implicação subjacente de que as concepções de história do historiador convencional são a um só tempo o sintoma e a causa de uma moléstia cultural potencialmente fatal. Daí que a crítica da história feita por cientistas sociais responsáveis se revista de uma dimensão moral. Para muitos deles, a destruição da concepção convencional de história é um estágio necessário na elaboração de uma verdadeira ciência da sociedade e um componente essencial da terapia que eles propõem, em última análise, como meio de reconduzir uma sociedade enferma à senda da iluminação e do progresso.

Na sua depreciação da abordagem que o historiador convencional faz dos problemas históricos, os cientistas sociais contemporâneos são amparados pelo curso que tomou o debate atual que os filósofos promovem sobre a natureza da investigação histórica e o *status* epistemológico das explicações históricas. Contribuições significativas para esse debate foram dadas por pensadores da Europa Continental, mas ele foi desenvolvido com extraordinária intensidade no mundo de língua inglesa a partir de 1942, quando Carl Hempel publicou seu ensaio “A Função das Leis Gerais na História”.

Seria incorreto supor que os participantes desse debate chegaram a algum tipo de consenso acerca da natureza da explicação histórica. Todavia, é preciso admitir que o curso do debate até aqui só pode parecer desconcertante para quem compartilha a avaliação de Cassirer acerca do papel hegemônico das ciências físicas entre as disciplinas eruditas e, ao mesmo tempo, quem valoriza o estudo da história. Pois um número significativo de filósofos parece ter chegado à conclusão de que a história ou é uma forma de ciência de terceira categoria, ligada às ciências sociais do mesmo modo que a história natural era outrora ligada às ciências físicas, ou é uma forma de arte

de segunda categoria, de valor epistemológico questionável e valor estético incerto. Esses filósofos parecem ter concluído que, se existe essa coisa de hierarquia das ciências, a história se situa em algum lugar entre a física aristotélica e a biologia lineana – vale dizer, tem talvez um certo interesse para colecionadores de visões exóticas do mundo e de mitologias degradadas, mas não muito para a criação daquele “mundo comum” que, segundo Cassirer, encontra a sua confirmação diária na ciência.

3.

Ora, excluir a história da primeira categoria das ciências não seria de certo tão desalentador se boa parte da literatura do século XX não manifestasse uma hostilidade para com a consciência histórica ainda mais exacerbada do que qualquer coisa encontrada no pensamento científico da nossa época. Poder-se-ia até afirmar que um dos traços distintivos da literatura contemporânea é a sua convicção subjacente de que a consciência histórica será obliterada se o escritor tiver de examinar com a devida seriedade aquelas camadas da experiência humana cuja descoberta é o propósito peculiar da arte *moderna*. Esta convicção se acha tão difundida que a reivindicação do historiador de ser um artista parece patética, quando não meramente ridícula.

A hostilidade do escritor moderno à história se evidencia de modo mais claro na prática de usar o historiador para representar no romance e no teatro o exemplo extremo da sensibilidade reprimida. Os escritores que se utilizaram dos historiadores dessa maneira são, entre outros, Gide, Ibsen, Malraux, Aldous Huxley, Hermann Broch, Wyndham Lewis, Thomas Mann, Jean-Paul Sartre, Camus, Pirandello, Kingsley Amis, Angus Wilson, Elias Canetti e Edward Albee – para mencionar apenas os principais ou os que estão em moda. A lista poderia ser consideravelmente ampliada se se incluíssem os nomes de autores que condenaram implicitamente a consciência histórica ao afirmar a contemporaneidade essencial de toda experiência humana significativa. Virginia Woolf, Proust, Robert Musil, Italo Svevo, Gottfried Benn, Ernst Jünger, Valéry, Yeats, Kafka e D. H. Lawrence – todos refletem a voga da convicção expressa pelo Stephen Dedalus de Joyce, segundo a qual a história é o “pesadelo” do qual o homem ocidental precisa despertar se quiser servir e salvar a humanidade.

Na verdade, em muitos romances e peças modernos o cientista figura como o antítipo do artista com uma frequência ainda maior do que o historiador. Mas o escritor não raro demonstra alguma afeição e até uma certa boa vontade para perdoar que não se estende às personagens de historiador. Enquanto o cientista é apresentado, na maioria das vezes, como alguém que trai o espírito devido a um comprometimento positivo com outra coisa qualquer, tal como o desejo faustiano de controlar o mundo, ou uma necessidade de sondar os segredos do mero processo material, o historiador, em contra-

partida, é comumente retratado como o inimigo dentro das muralhas, como alguém que simula atitudes pias de respeito pelo espírito apenas para minar com mais eficácia as reivindicações do espírito sobre o indivíduo criativo. Em resumo, o golpe desferido contra o historiador por parte dos escritores modernos é também um golpe moral; mas, enquanto o cientista o acusa apenas de uma falha metodológica ou intelectual, o artista o indícia por uma falta de sensibilidade ou de vontade.

As especificações do indiciamento e as táticas pelas quais é instaurado não mudaram muito desde que Nietzsche estabeleceu o seu padrão, quase um século atrás. Em *O Nascimento da Tragédia* (1872), Nietzsche opôs a arte a todas as formas de inteligência abstrativa assim como opôs a vida à morte pela humanidade. Ele incluía a história entre as muitas perversões possíveis das faculdades apolíneas do homem e em particular a acusava de ter contribuído para a destruição dos fundamentos míticos tanto da personalidade individual quanto da personalidade comunal. Dois anos depois, em *O Uso e o Abuso da História* (1874), Nietzsche aprimorou sua concepção da oposição entre a imaginação artística e a imaginação histórica e afirmou que, sempre que floresciam os “eunucos” no “harém da história”, a arte devia necessariamente perecer. “O senso histórico exagerado”, escreveu ele, “levado ao seu extremo lógico, erradica o futuro porque destrói as ilusões e priva as coisas existentes da única atmosfera em que podem viver”.

Nietzsche odiava a história ainda mais do que a religião. A história promoveu nos homens um *voyeurismo* debilitante, fê-los sentir que eram forasteiros num mundo onde todas as coisas dignas de fazer já haviam sido feitas e desse modo solapou aos poucos aquele impulso ao esforço heróico que poderia conferir um sentido peculiarmente humano, ainda que transitório, a um mundo absurdo. O senso da história era o produto de uma faculdade que distinguia o homem do animal, ou seja, a memória, também fonte da consciência. A história devia ser “seriamente ‘odiada’”, concluía Nietzsche, “como um luxo caro e supérfluo do entendimento”, para que a própria vida humana não percesse no culto insensato daqueles vícios que uma falsa moralidade, baseada na memória, induz nos homens.

Não importa o que, por bem ou por mal, a geração seguinte aprendeu de Nietzsche, ela absorveu a sua hostilidade à história na maneira como foi violentamente posta em prática pelos historiadores acadêmicos no final do século XIX. Mas Nietzsche não foi o único responsável pelo declínio da autoridade da história entre os artistas *fin de siècle*. Acusações semelhantes, mais ou menos explícitas, podem ser encontradas em escritores tão diferentes em temperamento e propósito quanto George Eliot, Ibsen e Gide.

Em *Middlemarch*, publicado no mesmo ano que *O Nascimento da Tragédia*, Eliot utilizou o encontro entre Dorothea Brooke e o sr. Casaubon para formular uma acusação convenientemente inglesa contra os perigos do

gosto pelas antigualhas. A srta. Brooke, donzela vitoriana de rendimentos garantidos, que só deseja fazer uma coisa transcendente em sua vida, vê no sr. Casaubon, vinte e cinco anos mais velho que ela, “um Bossuet vivo, cuja obra reconciliaria o conhecimento total com a devoção extremosa”. E, malgrado a diferença de idade, resolve casar-se com ele e dedicar sua vida a serviço do estudo histórico dos sistemas religiosos do mundo que ele propunha. Mas, durante sua lua-de-mel em Roma, dissipam-se-lhes as ilusões. Lá, Casaubon revela sua incapacidade de reagir ao passado que vive à sua volta nos monumentos da cidade, e também sua incapacidade de levar a termo os seus próprios esforços intelectuais. “Com o círio à sua frente”, diz a autora a respeito de Casaubon, “ele se esqueceu de que não havia janelas e, em amargas observações manuscritas sobre as idéias de outros homens acerca das divindades solares, tornou-se indiferente ao brilho do sol”. No final, Dorteia renega as suas obrigações para com Casaubon, o erudito, e se casa com o jovem Ladislaw, o artista, consumando assim sua fuga do íncubo da história. George Eliot não se preocupa com a questão, mas a essência do seu pensamento é clara: a visão artística e o estudo histórico são opostos, e as qualidades das respostas à vida que eles respectivamente evocam são mutuamente exclusivas.

Ibsen, escrevendo na década seguinte, está caracteristicamente mais preocupado com as limitações de uma cultura que valoriza mais o passado que o presente e é mais explícito quanto às limitações dessa cultura. Hedda Gabler carrega o mesmo fardo de Dorteia Brooke: o íncubo do passado, um excesso de história – formado por um medo difuso do futuro, ou refletido nesse medo. Na volta de sua lua-de-mel, Hedda e o marido, George Tesman, recebem as boas-vindas da tia de Tesman, que faz uma insinuação quanto aos prazeres que a sua viagem de núpcias lhes deve ter proporcionado. Ao que George responde: “Bem, para mim foi também um tipo de viagem de pesquisa. Tive de pesquisar muito entre velhas inscrições – e também precisei ler inúmeros livros, tia”.

Tesman, é claro, é um historiador, um sr. Casaubon mais jovem, empenhado em escrever a história definitiva das indústrias domésticas no Brabante durante a Idade Média. Seus árduos esforços consomem o seu estreito suprimento de afeição humana; tanto que se pode dizer que grande parte da inquietação de Hedda tem origem na devoção de George às indústrias domésticas do passado, quando ele poderia demonstrar mais indústria doméstica no presente. “Você tinha que tentar, só isso”, grita Hedda a certa altura: “Não ouvir falar de outra coisa senão da história da civilização, de manhã, à tarde e à noite!”

Não que a causa das complexas insatisfações de Hedda possa ser localizada nessa esfera tão limitada quanto a meramente sexual. Ela é a vítima de toda uma rede de repressões que são endêmicas na sociedade burguesa, uma das quais é representada pelo uso que Tesman faz do passado para evi-

tar os problemas do presente. Não obstante, o crescente desprezo de Hedda pelo marido se concentra na sua devoção ascética à história, o domínio dos mortos e moribundos, que reflete e aumenta o medo de Hedda ante um futuro desconhecido, simbolizado pelo filho que se desenvolve no interior de seu corpo.

O rival de Tesman é Eilert Løvberg, também historiador, porém no estilo hegeliano, mais grandioso. É um filósofo da história, cujo livro – que se “ocupa da marcha da civilização, em linhas gerais bem definidas, por assim dizer” – desperta em Hedda a esperança de que a visão dele possa proporcionar uma possível liberação do estreito mundo circunscrito pela imaginação fraturada de Tesman. Ibsen tenciona mostrar-nos Løvberg como um homem de talento e de empenho criativo potencial. Ele está elaborando um livro sobre a civilização que solapará, em vez de sustentar, a moralidade convencional, um livro que contará uma verdade mais nobre do que a conveniente meia-verdade em que se baseavam o seu primeiro livro e a sua reputação juvenil. Mas, à proporção que se desenrola a peça, Hedda passa a odiá-lo; apodera-se do seu manuscrito e o destrói, provocando o suicídio de Løvberg. A destruição do manuscrito é, de um lado, um ato de vingança pessoal contra Løvberg pelo seu romance com a rival de Hedda, a sra. Elvsted. Mas, de outro, é um repúdio simbólico a essa “civilização” da qual tanto Tesman quanto Løvberg, cada qual a seu modo, são devotos desavisados. No final, Hedda é ameaçada com a sujeição ao juiz Brack, outro depositário da tradição, o que a leva finalmente ao suicídio. E, na última cena, Tesman e a sra. Elvsted, que sobreviveram à tragédia, dedicam-se à tarefa vitalícia de editar o *Nachlass* de Løvberg, revelando assim que nenhum dos dois aprendeu coisa alguma com os trágicos acontecimentos de que poderiam ter prestado testemunho córico. Tesman escreve o próprio epitáfio ao dizer: “Arrumar os documentos de outras pessoas é o trabalho certo para mim”. O propósito de Ibsen é fazer-nos ver que isso representava o equivalente erudito do comentário filisteu do juiz Brack sobre o suicídio de Hedda: “Isso não se faz”.

Em *O Imoralista* de Gide (1902), a revolta contra a consciência histórica é ainda mais explícita, e a oposição entre a resposta da arte ao presente vivo e o culto da história do passado morto é delineada mais brutalmente. O protagonista da obra, Michel, sofre de uma doença que combina todos os sintomas atribuídos por Ibsen aos vários personagens de *Hedda Gabler*. Michel é ao mesmo tempo um filisteu, um historiador e, à medida que o romance se desenvolve, um filósofo da história. Porém o seu papel de filósofo só se configura depois de ter ele passado por seus papéis de filisteu e de historiador. E trata-se de um papel puramente temporário, porque traz consigo a compreensão de que a história, assim como a própria civilização, deve ser transcendida, caso se pretenda atender às necessidades da vida.

A tuberculose de Michel é apenas uma manifestação de um medo difuso de viver que se manifesta psicologicamente à maneira de uma preocupação obsessiva com as culturas mortas e com as formas mortas de vida.

Assim, uma vez iniciada a cura da sua doença física, Michel descobre que perdeu todo o interesse pelo passado. Diz ele:

Quando... eu quis reiniciar o meu trabalho e absorver-me uma vez mais num estudo rigoroso do passado, descobri que alguma coisa havia, se não destruído, pelo menos modificado o que ele me proporcionava... e essa coisa era o sentimento do presente. A história do passado assumira para mim a imobilidade, a fixidez terrificante das sombras noturnas do pequeno átrio de Biskra – a imobilidade da morte. Em dias passados, agradara-me essa fixidez, que permitia à minha mente trabalhar com precisão; todos os fatos da história apareciam-me como espécimes num museu, ou, melhor, como plantas num herbário, permanentemente secas, de modo que era fácil esquecer que um dia elas haviam estado cheias de seiva e de sol. ... Acabei evitando as ruínas... Acabei desprezando a erudição que a princípio fora o meu orgulho... Na medida em que era um especialista, eu me via como um tolo; na medida em que era um homem, porventura me conhecia?

E assim, quando volta a Paris para pronunciar conferências sobre cultura latina tardia, Michel opõe a sua percepção do presente a essa consciência debilitante do passado:

Descrevi a cultura artística como algo que se derrama sobre todo um povo, como uma secreção, que a princípio é um sinal de pletora, de uma superabundância de saúde, mas que depois se endurece, se enrijece, impede o pleno contato da mente com a natureza, esconde sob a constante aparência de vida uma diminuição da vida, transforma-se num invólucro exterior no qual a mente confinada enlanguesce e definha, na qual ela finalmente morre. Enfim, levando o meu pensamento às suas conclusões lógicas, mostrei que a cultura, nascida da vida, é a destruidora da vida.

Logo, porém, mesmo esse uso lövbergiano do passado para destruir o passado perde a sua atração para Michel, e ele renuncia à carreira acadêmica para buscar a comunhão com aquelas forças sombrias que a história obscureceu e a cultura debilitou em sua pessoa. A conclusão problemática do livro sugere que Gide nos quer mostrar Michel como alguém permanentemente mutilado por sua precoce devoção a uma cultura historicizada, uma conformação viva da máxima nietzschiana segundo a qual a história bane o instinto e transforma os homens em “sombras e abstrações”.

4.

Na década anterior à Primeira Guerra Mundial, esta hostilidade à consciência histórica e ao historiador teve amplo curso entre os intelectuais de cada país da Europa Ocidental. Por toda parte havia uma desconfiança crescente de que a busca febril da Europa entre as ruínas do seu passado expressava menos uma consciência do firme controle exercido sobre o presente do que um medo inconsciente de um futuro por demais horrível para contemplar. Antes mesmo que o século XIX terminasse, um grande historiador,

Jacob Burckhardt, previra a morte da cultura européia e sua reação foi abandonar a história como era praticada nas academias, proclamando abertamente a necessidade de transformá-la em arte, porém recusando-se a entrar nas listas públicas em defesa de sua heresia. Schopenhauer lhe ensinara não apenas a inutilidade da investigação histórica do tipo convencional mas igualmente a insensatez do exercício público. Outro grande schopenhaueriano, Thomas Mann, em seu romance *Os Buddenbrooks* (1901), havia localizado a causa dessa consciência da degeneração iminente na hiperconsciência de uma cultura avançada de classe média. A sensibilidade estética de Hanno Buddenbrook é ao mesmo tempo o produto mais refinado da história da sua família burguesa e o sinal da sua desintegração. Entrementes, filósofos como Bergson e Klages asseveravam que a concepção do próprio tempo histórico, que limitava os homens a instituições, idéias e valores obsoletos, era a causa da doença.

Entre os cientistas sociais, a hostilidade à história foi menos acentuada. Os sociólogos, por exemplo, continuavam a buscar um meio de unir a história e a ciência em novas disciplinas, as chamadas “ciências do espírito”, de conformidade com o programa minuciosamente planejado por Wilhelm Dilthey e executado por Max Weber na Alemanha e por Emile Durkheim na França. Neokantianos como Wilhelm Windelband, de um lado, procuravam distinguir entre história e ciência, designando a história como um tipo de arte que, embora não pudesse fornecer as *leis* da mudança social, ainda oferecia valiosas visões da totalidade das experiências humanas possíveis. Croce foi mais longe, afirmando que a história era uma forma de arte mas, ao mesmo tempo, uma disciplina superior, a única base possível para um saber social adequado às necessidades do homem ocidental contemporâneo.

A Primeira Guerra Mundial muito fez para destruir o que restava do prestígio da história entre os artistas e os cientistas sociais, pois a guerra parecia confirmar o que Nietzsche sustentara duas gerações antes. A história, que se supunha fornecer algum tipo de preparação para a vida, que se julgava ser “o ensino da filosofia por meio de exemplos”, pouco fizera no sentido de preparar os homens para o advento da guerra; não lhes ensinara o que deles se esperava durante a guerra; e, quando esta acabou, os historiadores pareciam incapazes de elevar-se acima das estreitas alianças partidárias e de compreender a guerra de algum modo significativo. Quando não se limitavam a papaguear os *slogans* em voga dos governos com respeito ao propósito criminoso do inimigo, os historiadores tendiam a recorrer à concepção de que ninguém quisera absolutamente a guerra; de que ela “apenas acontecera”.

Obviamente, é bem possível que tenha sido esse o caso; porém parecia menos uma explicação do que uma confissão de que *nenhuma* explicação era possível, pelo menos em bases históricas. Se se poderia dizer o mesmo de outras disciplinas não importava. Os estudos históricos – se incluirmos os clássicos sob essa denominação – haviam constituído o centro dos estudos humanistas e científicos antes da guerra; portanto, era natural que se tor-

nassem o alvo principal de quantos haviam perdido a fé na capacidade do homem para compreender a sua situação depois que terminara a guerra. Paul Valéry expressou com mais propriedade a nova atitude anti-historicista quando escreveu:

A história é o mais perigoso produto que surgiu da química do intelecto... A história justificará qualquer coisa. Ela ensina precisamente coisa alguma, pois traz em si todas as coisas e fornece exemplos de todas as coisas... Nada foi mais completamente arruinado pela última guerra do que a pretensão à antevisão. Mas isso não se deveu a qualquer falta de conhecimento da história, certo?

Para as baixas espirituais mais desesperadas da guerra, nem o passado nem o futuro poderiam fornecer orientação para ações especificamente humanas no presente. Como disse o poeta alemão Gottfried Benn: “Um sábio ignora a mudança e o desenvolvimento / Os seus filhos e os filhos dos seus filhos / Não fazem parte do seu mundo”. E dessa concepção radicalmente a-histórica do mundo ele extraiu as suas conseqüências éticas inevitáveis:

Ocorre-me o pensamento de que poderia ser mais revolucionário e mais digno de um homem vigoroso e ativo ensinar ao seu companheiro esta verdade simples: És o que és, e nunca serás diferente; esta é, foi e sempre será a tua vida. Quem tem dinheiro vive muito; quem tem autoridade não pode cometer nenhuma injustiça; quem tem poder firma o direito. Assim é a história! *Ecce historia!* Eis o presente; toma da sua carne, come e morre.

Na Rússia, onde a Revolução de 1917 despertara com especial premência o problema do relacionamento do novo com o velho, M. O. Gersenson escreveu ao historiador V. I. Ivanov a propósito de sua esperança de que a violência da época introduzisse uma ação recíproca nova e mais criativa entre “o homem nu e a terra nua”. “Para mim”, escreveu ele, “há certa perspectiva de felicidade numa imersão no Letes que apagaria a lembrança de todas as religiões e sistemas filosóficos” – em resumo, que o aliviaría do fardo da história.

Essa atitude anti-histórica subjazia tanto ao nazismo quanto ao existencialismo, que constituiriam o legado dos anos 30 à nossa época. Tanto Spengler, em muitos aspectos o progenitor do nazismo, quanto Malraux, como o pai reconhecido do existencialismo francês, ensinavam que a história só tinha valor na medida em que destrufava mais do que estabelecia a responsabilidade para com o passado. Mesmo esse humanista transparente que é Ortega y Gasset, escrevendo em 1923, partilha a crença de que o passado era apenas um fardo. “As nossas instituições, assim como os nossos teatros”, escreveu ele em *O Tema Moderno* (1923), “são anacronismos. Não temos a coragem de romper resolutamente com tais acréscimos desvitalizados do passado, nem podemos nos ajustar de algum modo a eles”. E em meados dos anos 30, numa obra dedicada a uma vítima da opressão nazista, confessava que a única lição que a história lhe havia ensinado era que “o homem é

uma entidade infinitamente plástica da qual se pode fazer o que se quiser, exatamente por não ser ela própria outra coisa senão a mera possibilidade de ser ‘como você prefere’”. A “revolução do niilismo” de Hitler estava baseada precisamente nesse senso da irrelevância do passado conhecido para o presente vivido. “O que era verdadeiro no século XIX”, disse Hitler a Rauschning certa ocasião, “já não é verdadeiro no século XX”. E tanto os intelectuais nazistas (como Heidegger e Jünger) quanto os inimigos existencialistas do nazismo na França (como Camus e Sartre) concordavam com ele nessa questão. Para ambos, o problema não era *como* o passado devia ser estudado, porém *se* devia de fato ser estudado.

Meursault, o herói do primeiro romance de Camus, *O Estrangeiro* (1942), é um assassino “inocente”. O assassinato de um homem que ele não conhece é um gesto totalmente sem sentido, não diferente, em essência, dos milhares de outros atos irrefletidos que constituem a sua vida cotidiana. É o promotor público detentor da “sabedoria histórica” que mostra ao júri como os acontecimentos mesquinhos que constituem a existência de Meursault podem ser entrelaçados de modo a torná-lo “responsável” por um “crime” e justificar a sua condenação como assassino. A vida de Meursault, apresentada pelo autor como um conjunto perfeitamente casual de acontecimentos, é tecida segundo um padrão de intenção consciente por quantos “sabem” o que devem “significar” a sensibilidade particular e o gesto público. É esta habilidade de lançar uma rede especiosa de “sentido” sobre o passado que por si só, segundo Camus, permite à sociedade distinguir entre o “crime” de Meursault e a sua “execução” pela sociedade como assassino. Camus negava haver qualquer distinção real entre diferentes tipos de crimes. Só a hipocrisia, amparada pela consciência histórica, é que permite à sociedade chamar o ato praticado por Meursault de “crime”, e a execução que ela própria faz de Meursault de “justiça”.

Em *O Homem Revoltado* (1951), Camus voltou a esse tema, afirmando que tanto o totalitarismo quanto o anarquismo da época atual tiveram suas origens numa atitude niilista que derivava do desejo obsessivo do homem ocidental de dar sentido à história. “O pensamento puramente histórico é niilista”, escreveu Camus. “Ele aceita entusiasticamente o mal da história”, e confia a terra à força bruta. E então, repetindo o Nietzsche que havia pouco censurara, ele opõe a arte à história, como algo que por si só é capaz de reunir o homem com a natureza da qual ele se apartou quase por completo. O poeta René Char fornece a Camus um epitáfio por sua posição fundamental sobre o assunto: “A obsessão da colheita e a indiferença pela história são as duas extremidades do meu arco”.

Quaisquer que tenham sido as suas diferenças em outros assuntos, os dois líderes do existencialismo francês, Camus e Sartre, estavam de acordo em seu desprezo pela consciência histórica. O protagonista do primeiro romance de Sartre, Roquentin, em *A Náusea* (1938), é um historiador profissional que, como ele próprio diz, “escreveu uma porção de artigos”, mas nada que tenha requerido qualquer “talento”. Roquentin está tentando escrever

um livro sobre um diplomata do século XVIII, um certo marquês de Rollebon. Mas é assoberbado pelos documentos; há “documentos demais”. Além disso, falta-lhes toda “firmeza e consistência”. Não que se contradigam uns aos outros, diz Roquentin, mas “eles não parecem tratar das mesmas pessoas”. No entanto, Roquentin anota em seu diário: “Outros historiadores trabalham com base nas mesmas fontes de informação. Como fazem isso?”

Obviamente, a resposta está na própria consciência de Roquentin a respeito da ausência de “firmeza e consistência” em si mesmo. Roquentin vivencia o seu próprio corpo como uma “natureza sem humanidade” e a sua vida mental como uma ilusão: “Nada acontece enquanto você vive. O cenário muda, as pessoas vêm e vão, eis tudo. Não há começos. Os dias se acrescentam a outros dias desarrazoadamente, numa edição interminável e monótona”. Falta a Roquentin uma consciência central com base na qual possa ser ordenado o mundo, do passado ou do presente. “Eu não tinha o direito de existir”, escreve Roquentin. “Apareci por acaso, existi como uma pedra, uma planta, um micróbio. A minha vida lançou tentáculos em todas as direções na busca de pequenos prazeres. Algumas vezes emitiu vagos sinais; outras vezes, senti apenas um zumbido inofensivo.” Seu amigo, o Autodidata, que deposita fé singela no poder do aprendizado para levar à salvação, expõe a Roquentin o modelo do Otimista americano. O Otimista acredita, tal como o antiquado humanista, que “a vida tem um sentido se decidirmos dar-lhe um”. Mas a doença de Roquentin decorre precisamente da sua incapacidade de acreditar nesses *slogans* tolos. Para ele, “tudo nasce sem razão, continua graças à fraqueza e morre por acaso”. Sartre tinha apenas que acrescentar o “*Ecce historia!*” de Gottfried Benn para sinalizar de modo mais explícito o anti-historicista convicto da sua primeira obra filosófica, *O Ser e o Nada* (1943), na qual trabalhava enquanto escrevia *A Náusea*. Os críticos de *As Palavras* de Sartre (1964) teriam feito boa coisa se tivessem tido em mente *A Náusea* e *O Ser e o Nada*. Se o tivessem feito, ter-se-iam melindrado menos com a opacidade das “confissões” de Sartre. Teriam sabido que ele acredita que a única história importante é aquilo de que o indivíduo se lembra, e este só se lembra do que *deseja* lembrar. Sartre rejeita a doutrina psicanalítica do inconsciente e afirma que o passado é o que decidimos lembrar dele; o passado não tem existência fora da consciência que temos dele. Escolhemos o nosso passado da mesma forma que escolhemos o nosso futuro. Portanto, o passado histórico, como os nossos diversos passados pessoais, é no melhor dos casos um mito que justifica o nosso jogo num futuro específico, e, no pior, uma mentira, uma racionalização retrospectiva daquilo que de fato nos tornamos mediante as nossas escolhas.

Poderia continuar citando exemplos da revolta contra a história nos textos modernos. Mas, se por ora não alcancei o meu propósito, provavelmente não o conseguirei em absoluto: o artista moderno não pensa muito

sobre o que se costumava chamar a imaginação histórica. Com efeito, para muitos deles a expressão “imaginação histórica” não só contém uma contradição em termos, como constitui a barreira fundamental para qualquer tentativa dos homens, nos dias atuais, de solucionar realisticamente seus problemas espirituais mais prementes. A atitude de muitos artistas modernos para com a história é muito parecida com a de N. O. Brown, que considera a história um tipo de “fixação” que “aliena o neurótico do presente e o impele à busca inconsciente do passado no futuro”. Para eles, assim como para Brown, a história é não só um fardo real imposto ao presente pelo passado na forma de instituições, idéias e valores obsoletos, mas também *o modo de ver o mundo* que confere a essas formas antiquadas sua autoridade especiosa. Em suma, para um segmento significativo da comunidade artística, o historiador parece ser o portador de uma doença que foi ao mesmo tempo a força motriz e a nêtese da civilização do século XIX. É por isso que grande parte da ficção moderna gira em torno da tentativa de libertar o homem ocidental da tirania da consciência histórica. Ela nos diz que somente libertando a inteligência humana do senso histórico é que os homens estarão aptos a enfrentar os problemas do presente. As implicações de tudo isso para qualquer historiador que valoriza a visão artística como algo mais que mero divertimento são óbvias: ele tem de perguntar a si próprio de que modo pode participar dessa atividade libertadora, e se a sua participação acarreta forçosamente a destruição da própria história.

Os historiadores não podem ignorar as críticas da comunidade intelectual em geral, nem buscar refúgio no favor de que gozam junto à laicidade letrada. Pois um apelo à estima de que uma disciplina erudita desfruta junto ao homem mediano poderia ser utilizado para justificar todo tipo de atividade, seja nociva ou benéfica à civilização. Tal apelo pode ser usado para justificar o jornalismo mais banal. De fato, avançando um pouco mais no caso do jornalismo, quanto mais banal for o jornalismo, maiores serão as possibilidades de ser apreciado pelo homem comum. E, longe de constituir uma fonte de consolo, seria motivo de genuína preocupação o fato de alguma disciplina erudita perder o seu caráter oculto e começar a incluir verdades que *apenas* o público em geral considera estimulantes. Na medida em que fingiram pertencer a uma comunidade de intelectuais distintos do público letrado em geral, os historiadores têm para com a primeira obrigações que transcendem as suas obrigações para com o último. Se, portanto, os artistas e os cientistas – em sua capacidade como artistas e cientistas e não em sua faculdade de membros do Clube do Livro da Guerra Civil – consideram triviais e possivelmente nocivas as verdades de que se ocupam os historiadores, então está na hora de os historiadores se perguntarem com seriedade se essas acusações não têm algum fundamento na realidade.

Os historiadores tampouco podem tachar de irrelevantes os juízos dos artistas e cientistas sobre a maneira como o passado deve ser estudado. Apesar de tudo, os historiadores sustentaram convencionalmente que nem uma

metodologia específica nem uma bagagem intelectual específica são requeridas para o estudo da história. O que se costuma denominar a “preparação” do historiador consiste, na maioria dos casos, no estudo de algumas línguas, em estágio nos arquivos e no cumprimento de alguns exercícios destinados a familiarizá-lo com trabalhos de referência comuns e periódicos ligados ao seu campo. Quanto ao mais, uma experiência geral dos negócios humanos, a leitura de áreas periféricas, a autodisciplina e o *Sitzfleisch* são tudo quanto se requer. Qualquer um é capaz de dominar os requisitos com toda a facilidade. Como se pode dizer, então, que o historiador profissional está especificamente qualificado para definir as perguntas acerca do registro histórico e por si só é capaz de determinar quando foram dadas as respostas adequadas às questões assim colocadas? Já não é uma verdade óbvia para a comunidade intelectual como um todo que o estudo desinteressado do passado – “a bem do próprio passado”, como diz o clichê – dignifica ou até ilumina a nossa humanidade. Com efeito, o consenso tanto nas artes quanto nas ciências parece ser exatamente o oposto. E segue-se que *o fardo do historiador* em nossa época é restabelecer a dignidade dos estudos históricos numa base que os coloque em harmonia com os objetivos e propósitos da comunidade intelectual como um todo, ou seja, transforme os estudos históricos de modo a permitir que o historiador participe positivamente da tarefa de libertar o presente do *fardo da história*.

5.

Como fazê-lo? Antes de mais nada, os historiadores precisam admitir a justificativa da revolta atual contra o passado. O homem ocidental contemporâneo tem bons motivos para estar obcecado pela consciência da singularidade dos seus problemas e está justificadamente convencido de que o registro histórico, tal como é feito atualmente, pouca ajuda oferece na busca de soluções adequadas para aqueles problemas. Para quem quer que seja sensível à diferença radical do nosso presente relativamente a todas as situações passadas, o estudo do passado “como um fim em si” só pode afigurar-se uma forma de obstrucionismo insensato, uma oposição intencional à tentativa de entrar em contato com o mundo atual em toda a sua estranheza e mistério. No mundo em que vivemos diariamente, quem quer que estude o passado como um fim em si deve parecer ou um antiquário, que foge dos problemas do presente para consagrar-se a um passado puramente pessoal, ou uma espécie de necrófilo cultural, isto é, alguém que encontra nos mortos e moribundos um valor que jamais pode encontrar nos vivos. O historiador contemporâneo precisa estabelecer o valor do estudo do passado, não como um fim em si, mas como um meio de fornecer perspectivas sobre o presente que contribuam para a solução dos problemas peculiares ao nosso tempo.

Como o historiador não reivindica um meio de conhecer unicamente a sua própria época, isto implica uma disposição, da parte do historiador contemporâneo, de chegar a um acordo com as técnicas de análise e representação que a ciência *moderna* e a arte *moderna* têm oferecido para a compreensão das operações da consciência e do processo social. Em resumo, o que o historiador pode reivindicar é ser uma voz no diálogo cultural contemporâneo na medida em que considera seriamente o tipo de pergunta que a arte e a ciência *da sua própria época* o obrigam a fazer quanto à matéria que ele decidiu estudar.

Os historiadores consideram amiúde o começo do século XIX como o período clássico da sua disciplina, não porque então a história surgiu como um modo distinto de ver o mundo, mas também porque houve uma estreita relação de trabalho e intercâmbio entre a história, a arte, a ciência e a filosofia. Os artistas românticos se voltaram para a história em busca de seus temas e apelaram para a “consciência histórica” como uma justificativa de suas tentativas de palíngenesia cultural, suas tentativas no sentido de tornar o passado uma presença viva para os seus contemporâneos. E certas ciências – particularmente a geologia e a biologia – se valeram de idéias e conceitos que comumente haviam sido usados apenas na história até aquela época. A categoria do histórico dominou a filosofia entre os idealistas pós-kantianos e posteriormente serviu de categoria organizadora entre os hegelianos, tanto de esquerda como de direita. Para o historiador moderno que reflete sobre os progressos daquela época em todos os campos do pensamento e da expressão, parece óbvia a importância fundamental do senso da história e afigura-se manifesta a função do historiador de mediador entre as artes e as ciências da época.

Entretanto, seria mais correto reconhecer que o início do século XIX foi uma época em que a arte, a ciência, a filosofia e a história se encontravam unidas num *esforço comum* para compreender as experiências da Revolução Francesa. O que mais impressiona nas realizações dessa época não é “o senso da história” como tal, mas a boa vontade dos intelectuais de todos os campos para ultrapassar os limites que separavam uma disciplina da outra e decidir-se ao uso de metáforas iluminadoras para a organização da realidade, quaisquer que fossem as suas origens em disciplinas ou visões de mundo específicas. Homens como Michelet e Tocqueville só são apropriadamente designados como historiadores pelo assunto de que tratam, e não pelos seus métodos. Na medida em que nos referimos apenas ao seu método, podemos igualmente designá-los cientistas, artistas ou filósofos. O mesmo se pode dizer de “historiadores” como Ranke e Niebuhr, de “romancistas” como Stendhal e Balzac, de “filósofos” como Hegel e Marx e de “poetas” como Heine e Lamartine.

Mas num dado momento do século XIX tudo isso mudou – não porque os artistas, os cientistas e os filósofos deixaram de se interessar pelas questões históricas, mas porque muitos historiadores se vincularam a certas con-

cepções do começo do século XIX a respeito do que *devem ser* a arte, a ciência e a filosofia. E, enquanto os historiadores da segunda metade do século XIX continuaram considerando o seu trabalho uma combinação de arte e ciência, viam nele uma combinação da arte *romântica*, de um lado, e da ciência *positivista*, de outro. Em suma, em meados do século XIX os historiadores, por uma razão qualquer, se tornaram prisioneiros de concepções da arte e da ciência que artistas e cientistas teriam de abandonar progressivamente se quisessem compreender o mundo de mudanças de percepções interiores e exteriores que lhe era oferecido pelo próprio processo histórico. Uma das razões, então, por que o artista moderno, diferentemente do seu congênere do início do século XIX, se recusa a admitir uma causa comum com o historiador moderno é que ele vê corretamente no historiador um depositário de uma concepção antiquada do que é a arte.

De fato, quando muitos historiadores contemporâneos falam da “arte” da história, parecem ter em mente uma concepção da arte que admitiria como paradigma um pouco mais do que o romance do século XIX. E, quando se dizem artistas, parecem querer dizer que são artistas à maneira de Scott ou de Thackeray. Decerto, não querem dizer que se identificam com pintores gestuais, escultores cinéticos, romancistas existencialistas, poetas imaginistas ou cineastas de *nouvelle vague*. Embora exibam por vezes em suas paredes e em suas estantes as obras dos modernos artistas abstracionistas, os historiadores continuam a agir como se acreditassem que o propósito principal, para não dizer o único, da arte é contar uma história. Assim, por exemplo, H. Stuart Hughes afirma em recente trabalho sobre a relação da história com a ciência e a arte que “o supremo virtuosismo técnico do historiador repousa na fusão do novo método de análise social e psicológica com a sua tradicional função de contar uma história”. É evidentemente verdade que o propósito do artista *pode* ser favorecido pelo recurso de contar uma história, mas esse é apenas um dos modos possíveis de representação que se lhe oferecem nos dias de hoje, e mesmo assim trata-se de um modo cada vez menos importante, como o demonstrou de modo incontestável o *nouveau roman* francês.

Crítica semelhante pode ser dirigida à reivindicação, por parte do historiador, de um lugar entre os cientistas: Quando os historiadores falam de si próprios como cientistas, parecem estar invocando uma concepção de ciência que era perfeitamente apropriada para o mundo em que viveu e trabalhou Herbert Spencer, mas que tem muito pouco a ver com as ciências físicas na forma como se desenvolveram *a partir de* Einstein e com as ciências sociais tal como se desenvolveram *a partir de* Weber. Uma vez mais, quando Hughes fala do “novo método de análise social e psicológica”, parece ter em mente os métodos oferecidos por Weber e Freud – métodos que alguns cientistas sociais contemporâneos consideram, na melhor das hipóteses, as raízes primitivas, e não o fruto maduro, das suas disciplinas.

Em suma, quando os historiadores asseveram que a história é uma combinação de ciência e arte, em geral estão querendo dizer que ela é uma combinação da ciência social *do fim do século XIX* e da arte *de meados do século XIX*. Ou seja, parecem aspirar a pouco mais que uma síntese dos modos de análise e expressão, que só têm a antiguidade para recomendá-los. Se tal é o caso, então os artistas e também os cientistas encontram uma justificativa para criticar os historiadores, *não por terem eles estudado o passado*, mas por o estarem estudando como uma ciência e uma arte *de má qualidade*.

A “má qualidade” dessas antigas concepções da ciência e da arte está contida sobretudo nas ultrapassadas concepções de objetividade que as caracterizam. Muitos historiadores continuam a tratar os seus “fatos” como se fossem “dados” e se recusam a reconhecer, diferentemente da maioria dos cientistas, que os fatos, mais do que descobertos, são elaborados pelos tipos de pergunta que o pesquisador faz acerca dos fenômenos que tem diante de si. É a mesma noção de objetividade que vincula os historiadores a um uso não-crítico da estrutura cronológica para as suas narrativas. Os historiadores, quando tentam relatar as suas “descobertas” sobre os “fatos” de uma maneira que chamam “artística”, evitam uniformemente as técnicas de representação literária com que Joyce, Yeats e Ibsen enriqueceram a cultura moderna. Não houve nenhum esforço significativo na historiografia surrealista, expressionista ou existencialista deste século (a não ser da parte dos próprios romancistas e poetas), em que pêsse ao tão alardeado “talento artístico” dos historiadores dos tempos modernos. É quase como se os historiadores acreditassem que *a única forma possível* de narração histórica era a utilizada no romance inglês tal como se desenvolveu no final do século XIX. E a consequência disso foi o progressivo envelhecimento da “arte” da própria historiografia.

Burckhardt, a despeito de todo o seu pessimismo schopenhaueriano (ou talvez por causa dele), estava inclinado a fazer experiências com as mais avançadas técnicas artísticas do *seu* tempo. Sua obra, *A Civilização da Renascença*, pode ser considerada um exercício da historiografia impressionista, constituindo, à sua própria maneira, um afastamento tão radical da historiografia convencional do século XIX quanto o dos pintores impressionistas, ou o de Baudelaire na poesia. Os estudantes que se iniciam na história – e não poucos profissionais – enfrentam problemas com Burckhardt por ele ter rompido com o dogma segundo o qual um relato histórico precisa “contar uma história” pelo menos da maneira usual, cronologicamente ordenada. Para explicar a singularidade da obra de Burckhardt, os historiadores modernos da escrita histórica o têm considerado um tipo de cientista social embrionário que tratou de tipos ideais e, portanto, antecipou Weber. A generalização seria verdadeira se fosse inserida apenas no contexto de uma percepção da medida com que Burckhardt e Weber partilharam de uma concepção peculiarmente estética da ciência. Tanto quanto os seus contemporâneos na arte, Burckhardt interfere no registro histórico em pontos diferentes e esta-

belece a respeito dele perspectivas diferentes, omitindo-o, ignorando-o ou distorcendo-o conforme as exigências dos seus propósitos artísticos. Não era sua intenção contar *toda* a verdade sobre o Renascimento italiano, mas *uma* verdade sobre ele, exatamente da mesma maneira que Cézanne renunciou a qualquer tentativa de expressar toda a verdade sobre uma paisagem. Ele abandonara o sonho de contar a verdade sobre o passado pelo ato de contar uma história, porque havia muito renunciado à crença de que a história apresentava algum sentido ou significação inerente. A única “verdade” que Burckhardt reconheceu foi a que aprendera de Schopenhauer – a saber, que toda tentativa de dar forma ao mundo, toda afirmação humana, estava tragicamente fadada ao fracasso, mas que a afirmação individual alcançava o seu valor quando conseguia impor ao caos do mundo uma forma transitória.

Desse modo, na obra de Burckhardt o conceito de “individualismo” serve primeiramente de metáfora focalizadora que, precisamente por divulgar certos tipos de informação e intensificar a percepção de outros tipos, lhe permite ver o que ele quer ver com especial clareza. A estrutura cronológica usual teria impedido essa tentativa de estabelecer uma perspectiva *específica* acerca de seu problema, e assim Burckhardt a abandonou. E, uma vez liberto das limitações da técnica de “contar uma história”, ele se livrou da necessidade de construir um “enredo” com heróis, vilões e coro, como o historiador convencional é sempre impelido a fazer. Por ter a coragem de utilizar uma metáfora elaborada a partir da sua própria experiência imediata, Burckhardt foi capaz de ver coisas, na vida do século XV, que ninguém vira com tanta clareza antes dele. Mesmo os historiadores convencionais que o julgavam equivocado quanto aos fatos conferem à sua obra o estatuto de um clássico. O que a maioria deles não percebe, contudo, é que, ao elogiar Burckhardt, muitas vezes estão condenando o seu próprio comprometimento rígido com concepções da ciência e da arte que o próprio Burckhardt havia transcendido.

Muitos historiadores atualmente demonstram interesse pelos mais recentes avanços técnicos e metodológicos verificados nas ciências sociais. Alguns deles tentam utilizar a econometria, a teoria dos jogos, a teoria da solução de conflitos, a análise funcional e tudo o mais, sempre que percebem que podem servir aos seus objetivos historiográficos convencionais. Mas pouquíssimos historiadores tentaram lançar mão das modernas técnicas artísticas de um modo significativo. Um dos poucos a arriscar-se nessa empresa foi Norman O. Brown.

Em *Life Against Death*, Brown oferece o equivalente historiográfico do anti-romance; pois o que ele escreve é anti-história. Os historiadores que se deram ao trabalho de compulsar o livro de Brown o classificaram de freudiano e o puseram de parte. Mas o verdadeiro significado de Brown repousa na boa vontade em praticar uma linha de pesquisas sugerida por Nietzsche e desenvolvida por Klages, Heidegger e fenomenologistas con-

temporâneos de orientação existencialista. Ele começa por nada admitir acerca da validade da história, quer como modo de existência, quer como forma de conhecimento. Embora utilize matéria histórica, ele o faz exatamente da mesma forma que se poderia usar a experiência contemporânea. Brown reduz todos os dados da consciência, tanto os do passado quanto os do presente, ao mesmo nível ontológico, e então, por uma série de justaposições, involuções, reduções e distorções brilhantes e surpreendentes, obriga o leitor a ver sob nova luz elementos que ele esqueceu mediante uma associação constante, ou que ele reprimiu em virtude de imperativos sociais. Em resumo, na sua história, Brown obtém os mesmos efeitos visados por um artista *pop* ou por John Cage em um dos seus *happenings*.

Haverá algo intrínseco à nossa abordagem do passado que nos permita julgar Brown tão indigno de consideração quanto um historiador sério? Certamente, não poderemos fazer isso se mantivermos o mito de que os historiadores são tão artistas quanto cientistas. Pois no livro de Brown vemos obrigados a nos confrontar com o problema do estilo que ele escolheu para a sua obra enquanto historiador, antes de podermos passar à questão ulterior de saber se a sua história constitui ou não um retrato “adequado” do passado.

Mas onde encontrar o critério para determinar quando, de um lado, o “relato” é adequado aos “fatos” e se, de outro, o “estilo” escolhido pelo historiador é ou não apropriado ao “relato”? Os historiadores que dão crédito à suposição de que a história é uma combinação de arte e ciência devem reportar-se ao outro problema “interno” da equação, ou seja, o problema da escolha de *um* estilo artístico entre os muitos oferecidos pelo legado literário com que o historiador trabalha. Pois já não é evidente que podemos usar os termos *artista* e *contador de histórias* como sinônimos. Se queremos questionar o direito que um historiador tem de usar uma concepção da ciência social vigente no século XIX, devemos também estar preparados para questionar o uso que ele faz de uma concepção da arte vigente no século XIX.

6.

Existe uma concepção segundo a qual a idéia de que a história é uma combinação de ciência e arte é apenas mais uma indicação das visões antiquadas de ambas que predominam entre os historiadores. Há quase três décadas, os filósofos da ciência e estética vêm trabalhando no sentido de uma compreensão maior das semelhanças entre as afirmações científicas, de um lado, e as afirmações artísticas, de outro. Pesquisas como as de Karl Popper na lógica da explicação científica e o impacto da teoria das probabilidades sobre as considerações da natureza das leis científicas minaram a ingênua concepção positivista acerca do caráter absoluto das proposições científicas. Filósofos ingleses e americanos contemporâneos abrandaram as rígidas dis-

tições, elaboradas originariamente pelos positivistas, entre afirmações científicas e declarações metafísicas, removendo destas o estigma de “falta de sentido”. Na atmosfera de troca entre as “duas culturas” assim criadas, chegou-se a uma maior compreensão da natureza das afirmações artísticas – e com ela adveio uma possibilidade maior de resolver o velho problema da relação dos componentes científicos com os componentes artísticos das explicações históricas.

Já se afigura possível admitir que uma explicação não precisa ser atribuída unilateralmente à categoria do literariamente verídico, de um lado, ou do puramente imaginário, de outro, mas pode ser julgada exclusivamente em função da riqueza das metáforas que regem a sua seqüência de articulação. Assim encarada, a metáfora que rege um relato histórico poderia ser tratada como uma *norma heurística que elimina autoconscientemente certos tipos de dados tidos como evidência*. Assim, o historiador que opera segundo essa concepção poderia ser visto como alguém que, a exemplo do artista e do cientista moderno, busca explorar certa perspectiva sobre o mundo que não pretende exaurir a descrição ou a análise de todos os dados contidos na totalidade do campo dos fenômenos, mas se oferece como *um meio entre muitos* de revelar certos aspectos desse campo. Como salienta Gombrich em *Art and Illusion*, não se espera que Constable e Cézanne tenham procurado a mesma coisa numa dada paisagem, e, quando se comparam suas respectivas representações de uma paisagem, não se espera ser necessário fazer uma escolha entre elas e determinar qual é a “mais correta”. O resultado dessa atitude não é o relativismo, mas o reconhecimento de que o estilo escolhido pelo artista para representar uma experiência interior ou uma exterior traz consigo, de um lado, critérios específicos para determinar quando uma dada representação é internamente consistente e, de outro, fornece um sistema de tradução que permite ao observador ligar a imagem à coisa representada em níveis específicos de objetivação. Dessa maneira, o estilo funciona como aquilo que Gombrich chama “sistema de notação”, como um protocolo provisório ou uma etiqueta. Quando observamos a obra de um artista – ou, no caso, de um cientista – não indagamos se ele vê o que veríamos no mesmo campo de fenômenos gerais, mas se introduziu ou não em sua representação alguma coisa que poderia ser considerada como informação falsa *por alguém que é capaz de entender o sistema de notação utilizado*.

Aplicado à escrita histórica, o cosmopolitismo metodológico e estilístico promovido por este conceito de representação obrigaria os historiadores a abandonar a tentativa de retratar “uma parcela particular da vida, do ângulo correto e na perspectiva verdadeira”, como expressou um famoso historiador anos atrás, e a reconhecer que não há essa coisa de visão *única* correta de algum objeto em exame, mas sim *muitas* visões corretas, cada uma requerendo o seu próprio estilo de representação. Isto nos permitiria considerar seriamente as distorções criativas oferecidas pelas mentes capazes de olhar para o passado com a mesma seriedade com que o fazemos,

mas com diferentes orientações de ordem afetiva e intelectual. Então, já não deveríamos esperar ingenuamente que as afirmações sobre uma dada época ou sobre um conjunto de acontecimentos do passado “correspondam” a algum corpo preexistente de “fatos em estado natural”. Pois deveríamos reconhecer que *o que constitui os próprios fatos* é o problema que o historiador, como o artista, tem tentado solucionar na escolha da metáfora com que possa ordenar o seu mundo passado, presente e futuro. Deveríamos exigir apenas que o historiador demonstrasse algum tato no uso das suas metáforas regentes: que não as sobrecarregasse com dados nem deixasse de utilizá-las ao máximo; que respeitasse a lógica implícita no modo do discurso pelo qual optou; e que, quando a sua metáfora começasse a se mostrar incapaz de conciliar certos tipos de dados, ele abandonasse essa metáfora e procurasse outra, mais rica e mais abrangente do que aquela com que começou – da mesma forma que um cientista descarta uma hipótese tão logo se esgota a sua utilização.

Essa concepção da pesquisa e da representação históricas abriria a possibilidade de usar na história as luzes científicas e artísticas da nossa época sem desembocar num relativismo radical e na assimilação da história à propaganda, ou naquele monismo fatal que até agora sempre resultou das tentativas de ligar história e ciência. Ela permitiria pilhar a psicanálise, a cibernética, a teoria dos jogos e tudo o mais, sem obrigar o historiador a tratar as metáforas assim confiscadas como inerentes aos dados em consideração, tal como é obrigado a fazer quando trabalha sob a necessidade de buscar uma objetividade impossivelmente abrangente. E permitiria aos historiadores conceber a possibilidade de utilizar modos de representação impressionistas, expressionistas, surrealistas e (talvez) até acionistas a fim de dramatizar a significação dos dados que eles descobriram mas que, com muita frequência, não lhes é permitido considerar seriamente como provas. Se os historiadores da nossa geração estivessem inclinados a participar ativamente da vida intelectual e artística, em geral, da nossa época, o valor da história não precisaria ser defendido da maneira tímida e ambivalente como o é hoje. A ambigüidade metodológica da história fornece oportunidades para a observação criativa do passado e do presente dos quais nenhuma outra disciplina desfruta. Se quisessem aproveitar as oportunidades assim oferecidas, os historiadores poderiam em tempo persuadir os seus colegas de outros campos do labor intelectual e expressivo de que é falsa a asseveração de Nietzsche segundo a qual a história é “um luxo caro e supérfluo do entendimento”.

Mas com que finalidade básica? Para simplesmente explorar a capacidade humana para o jogo ou a habilidade da mente para a brincadeira com imagens? Existem atividades piores para um homem moralmente responsável, é claro, mas exigir o mero exercício da nossa capacidade de criar imagens não leva necessariamente à conclusão de que deveríamos exercitá-la no passado histórico. Aqui, seria bom ter em mente a linha de argumentação

que vai de Schopenhauer até Sartre, segundo a qual o registro histórico é incapaz de constituir-se em ocasião de experiência estética ou experiência científica significativas. O registro documental, sustenta esta tradição, primeiro solicita o exercício da imaginação especulativa pela sua incompletude e depois a desestimula ao exigir que o historiador permaneça limitado à consideração daqueles poucos fatos que ela fornece. Portanto, tanto na opinião de Schopenhauer quanto na de Sartre, é de bom alvitre para o artista ignorar o registro histórico e limitar-se à consideração do mundo dos fenômenos tal como este lhe é apresentado na sua experiência cotidiana. Cabe perguntar, então, por que o passado deve ser estudado e qual função pode ser favorecida por uma contemplação das coisas à luz da história. Em outras palavras: há alguma razão pela qual devemos estudar as coisas à luz da sua condição passada, e não à luz da sua condição presente, que é a luz sob a qual todas as coisas se oferecem imediatamente à contemplação?

No meu entender, a resposta mais sugestiva a essa pergunta foi fornecida pelos pensadores que floresceram durante a época áurea da história – o período entre 1800 e 1850. Os pensadores dessa época reconheciam que a função da história, tal como ela se distinguiu da arte e também da ciência *daquele tempo*, era fornecer uma dimensão temporal inerente à consciência que o homem tem de si mesmo. Ao passo que tanto antes como depois dessa época os estudiosos das coisas humanas tendiam a reduzir os fenômenos humanos a manifestações de processos naturais ou mentais hipostatizados (como no idealismo, no naturalismo, no vitalismo e quejandos), os expoentes do pensamento histórico entre 1800 e 1850 consideravam a imaginação histórica uma faculdade que, tendo-se originado do impulso do homem para impor imagens estáveis ao caos do mundo dos fenômenos – isto é, um impulso estético –, desembocava numa trágica reafirmação do fato fundamental da mudança e do processo, fornecendo assim uma base para a celebração da responsabilidade do homem por seu próprio destino.

Os expoentes do historicismo realista – Hegel, Balzac e Tocqueville, para citar os representantes da filosofia, do romance e da historiografia, respectivamente – concordavam em que a tarefa do historiador era menos lembrar aos homens suas obrigações para com o passado que impor-lhes uma consciência da maneira como o passado poderia ser utilizado para efetuar uma transição eticamente responsável do presente para o futuro. Todos os três viam na história algo que educa os homens para o fato de que o seu próprio mundo presente existira outrora na mente dos homens sob a forma de um futuro desconhecido e ameaçador, mas como, em consequência de decisões humanas específicas, esse futuro se transformara num presente, naquele mundo familiar em que o próprio historiador viveu e trabalhou. Todos os três consideravam a história inspirada por uma trágica consciência do absurdo da aspiração humana individual e, ao mesmo tempo, por uma consciência da necessidade dessa aspiração se se quisesse salvar o resíduo humano da consciência potencialmente destrutiva do movimento do tempo. Assim,

para todos os três, a história era menos um fim em si que uma preparação para um entendimento e aceitação mais completos da responsabilidade individual na criação da humanidade comum do futuro. Hegel, por exemplo, escreve que na reflexão histórica o Espírito é “tragado na noite da sua própria autoconsciência; sua existência desvanecida, contudo, é conservada ali; e essa existência descartada – o estado anterior, porém renascido do ventre do conhecimento – é o novo estágio da existência, um novo mundo, uma reencarnação ou um novo modo do Espírito”. Balzac apresenta a sua *Comédia Humana* como uma “história do coração humano” que faz o romance avançar além do ponto em que Scott o deixara, graças ao “sistema” que entrelaça as várias partes do todo numa “história completa da qual cada capítulo é um romance e cada romance o retrato de um período”, e o conjunto promove uma percepção mais realista da singularidade da época atual. E, por fim, Tocqueville oferece o seu *Ancien Régime* como uma tentativa de “deixar claro em que aspectos [o sistema social presente] se assemelha ao sistema social que o antecedeu e em que aspectos se distingue dele; e determinar o que se ganhou com essa revolução”. Em seguida ele ressalta: “Quando encontrei em nossos antepassados alguma dessas virtudes tão vitais a uma nação, mas hoje quase extintas – um espírito de independência salutar, ambições elevadas, fé em si mesmo e numa causa –, transformei-a em consolo. De modo semelhante, sempre que encontrei traços de algum daqueles vícios que depois de destruir a antiga ordem ainda afetam o corpo político, enfatizei-o; pois é à luz dos males que eles anteriormente provocaram que podemos avaliar os danos que ainda podem fazer”. Em síntese, todos os três interpretavam o fardo do historiador como a responsabilidade moral de libertar o homem do fardo da história. Não viam no historiador alguém que prescreve um sistema ético específico, válido para todos os tempos e lugares, mas viam nele alguém incumbido da tarefa especial de induzir nos homens a consciência de que a sua condição presente sempre foi em parte um produto de opções especificamente humanas, que poderiam, pois, ser mudadas ou alteradas pela ação humana exatamente nesse grau. A história, assim, sensibilizava os homens para os elementos *dinâmicos* contidos no presente, ensinava a inevitabilidade da mudança e desse modo ajudava a libertar esse presente do passado sem revolta nem ressentimento. Só depois que os historiadores perderam de vista esses elementos dinâmicos contidos no seu próprio presente vivido e começaram a relegar toda mudança significativa a um passado mítico – contribuindo assim, de maneira implícita, unicamente para a justificativa do *status quo* – é que críticos como Nietzsche puderam acusá-los com razão de serem servos da trivialidade presente, o que quer que ela pudesse ser.

Atualmente, a história tem uma oportunidade de se valer das novas perspectivas sobre o mundo oferecidas por uma ciência dinâmica e por uma arte igualmente dinâmica. Tanto a ciência como a arte transcenderam as concepções mais antigas e estáveis do mundo que exigiam que elas expres-

sassem uma cópia literal de uma realidade presumivelmente estática. E ambas descobriram o caráter essencialmente *provisório* das construções metafóricas de que se valem para compreender um universo dinâmico. Por isso, afirmam implicitamente a verdade proclamada por Camus quando escreveu: “Antes, tratava-se de descobrir se a vida devia ou não ter um sentido para ser vivida. Agora se torna claro, pelo contrário, que ela será mais bem vivida se não tiver nenhum sentido”. Poderíamos retificar a afirmação para ler: ela será mais bem vivida se não tiver um sentido único, mas muitos sentidos diferentes.

A partir da segunda metade do século XIX, a história tem-se convertido cada vez mais no refúgio de todos os homens “sensatos” que primam por encontrar o simples no complexo e o familiar no estranho. Tudo isso estava muito bem naquela época, mas, se a geração atual necessita de alguma coisa, é de certa boa vontade em enfrentar heroicamente as forças dinâmicas e destrutivas da vida contemporânea. O historiador não presta nenhum bom serviço quando elabora uma continuidade especiosa entre o mundo atual e o mundo que o antecedeu. Ao contrário, precisamos de uma história que nos eduque para a descontinuidade de um modo como nunca se fez antes; pois a descontinuidade, a ruptura e o caos são o nosso destino. Se, como disse Nietzsche, “temos a arte para não precisar morrer pela verdade”, temos também a verdade para escapar à sedução de um mundo que não passa de uma criação dos nossos anseios. A história é capaz de prover uma base em que possamos buscar aquela “transparência impossível” que Camus exige para a humanidade ensandecida da nossa época. Só uma consciência histórica pura pode de fato desafiar o mundo a cada segundo, pois somente a história serve de mediadora entre o que é e o que os homens acham que deveria ser, exercendo um efeito verdadeiramente humanizador. Mas a história só pode servir para humanizar a experiência se permanecer sensível ao mundo mais geral do pensamento e da ação do qual procede e ao qual retorna. E, enquanto se recusa a usar os olhos que *tanto* a arte moderna *quanto* a ciência moderna lhe podem dar, ela haverá de permanecer cega – cidadã de um mundo em que “as pálidas sombras da memória em vão se debatem com a vida e com a liberdade do tempo presente”.