

## Dos maus usos da literatura pela história

Leandro THOMAZ DE ALMEIDA\*

Rodrigo CERQUEIRA\*\*

**Resumo:** Este artigo visa analisar a sempre conturbada relação entre literatura e história. Com base em considerações a respeito do último livro do historiador Hayden White – *The Practical Past* – pretende-se debater o fato de que alguns historiadores, quando se valem da literatura, acabam privilegiando um determinado gênero, a saber, o romance realista. Ao final, busca-se ainda demonstrar, por meio das obras de Antonio Candido e Franco Moretti, como as ferramentas de análise literária podem extrair sentido histórico mesmo de romances não-realistas.

**Palavras-chave:** Retórica. Crítica literária. História. Romance.

### Of the misuses of literature by history

**Abstract:** This article aims to study the always problematic relationship between literature and history. From some aspects of Hayden White's last book, *The Practical Past*, we intend to question the fact that some historians, when they use literary material, ends up privileging a very specific genre, namely, the realist novel. In its end, this article also intends to demonstrate, through the works of Antonio Candido and Franco Moretti, how the tools developed by the literary analysis can bring out historical meaning of non-realist novels.

**Keyword:** Rhetoric. Literary criticism. History. Novel

A configuração estética, por outro lado, é central para o modo alternativo de ler o passado na ficção realista do século XIX. O ato de recuperação aqui tem um impulso inteiramente diferente: ao invés de contemplar as alusões históricas como reflexos de uma realidade uma vez existente, ele procura reconhecer seu status representativo como sinais de contextualização. Esse é um modo predominantemente literário de apreensão, porque foca nas táticas gerais do discurso e seu impacto nos leitores mais do que nos detalhes de acontecimentos específicos, ou mesmo na veracidade do relato.

---

\* Doutor em Teoria Literária (IEL/Unicamp) – Pós-doutorando do Departamento de Teoria e História Literária – Instituto de Estudos da Linguagem – Unicamp – Rua Sérgio Buarque de Holanda, n. 571, CEP: 13083-859, Campinas, São Paulo, Brasil – Bolsista Fapesp – E-mail: leandroth@gmail.com.

\*\* Doutor em Teoria Literária (IEL/Unicamp) – Pós-doutorando do Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – USP – Av. Prof. Luciano Gualberto, n. 315, CEP: 05508-010, São Paulo, São Paulo, Brasil – Bolsista Fapesp – E-mail: drigocerqueira@gmail.com.

A ficção abarca materiais históricos, assimilando-os em sua construção ficcional.

FURST, Lilian. *All is true*, tradução nossa

## 1

A década de 1960 virou o ocidente de cabeça para baixo, pondo em xeque o conjunto de hierarquias que organizavam a vida, até mesmo das sociedades mais liberais. Um dos pontos debatidos ao longo do período diz respeito à contestação da objetividade nos estudos das Ciências Humanas. O que nos interessa aqui é uma espécie de subproduto dessa virada epistemológica: a mudança do status entre história e literatura. Ao longo do século XIX, quando do processo de consolidação dos campos acadêmicos, que se deu segundo os parâmetros cientificistas do período, a história passou a gozar de uma legitimidade à qual a literatura, com quem sempre manteve relações conturbadas, não podia se arvorar. Produzida segundo métodos empíricos – consulta a arquivos, cartas, diários etc. – a história dava conta do conhecimento do passado de maneira objetiva, o que a literatura, fruto da imaginação de um homem ou mulher, não podia fazer.

Contestada pela virada linguística da década de 1960, a objetividade que marcava a dicotomia entre história e literatura perde prestígio e, junto com ela, a própria capacidade da história de asseverar o verdadeiro conhecimento do passado. Se Jacques Derrida, um dos gurus da época, estava certo – e não havia mesmo o “fora-do-texto”, tudo é nada mais nada menos do que um ato de interpretação–, então história e literatura, ao menos dentro do universo de pretensões acadêmicas, passam a se assemelhar na construção de seu objeto. Talvez seja possível até dizer que esta sai um tanto na frente, uma vez que cabe ao historiador, agora consciente das limitações do seu objeto de estudo, aprender a lidar com as ferramentas textuais, as reais produtoras de sentido histórico.<sup>1</sup>

Embora a voga linguística tenha perdido força nas últimas décadas e as coisas tenham voltado mais ou menos aos seus lugares de sempre,<sup>2</sup> Hayden White, um dos mais conhecidos defensores da dimensão retórica da historiografia, permanece marcando posição. Em 2014, White publicou *The Practical Past*, uma coletânea de ensaios em que retoma, ainda que com algumas ressalvas, a defesa de sua postura cética. Para os profissionais da área de literatura, como nós, há algo de louvável nos argumentos de White, uma vez que ele recoloca o arsenal teórico com que lidamos em posição de interferir num debate mais amplo do que o do nosso próprio campo. Isso significa que buscaremos, ao longo deste artigo, resgatar a ideia de que o estudo do texto literário pode ser uma ferramenta importante do conhecimento da sociedade dentro da qual foi produzido, mas tentaremos fazê-lo sem abraçar a postura cética de White. E ainda procuraremos demonstrar que o uso que alguns historiadores têm feito da literatura precisa passar, antes,

pela especificidade do fenômeno literário, o que implica numa tentativa de retomada da validade de um arsenal teórico específico ao campo das letras na produção de um conhecimento que vai além das suas próprias fronteiras.

Para tanto, inicialmente, faremos uma síntese, pelo menos na parte que nos interessa, dos não tão novos argumentos de Hayden White em *The Practical Past*, de modo a, logo em seguida, introduzirmos uma contestação necessária aos seus postulados céticos em duas frentes: uma, dentro do próprio campo historiográfico. Desse modo, daremos a palavra a Carlo Ginzburg, que levou adiante essa empreitada em *Relações de força*. Como veremos, Ginzburg resgatará o conceito de prova (posto de lado por White), que não teria sido dispensado da retórica clássica, como estaria sugerido pela transformação da história em discurso. A reintrodução da prova no discurso histórico, via seu resgate pela retórica, recoloca a história num campo distinto ao da produção literária, mas ainda deixa em aberto um outro elemento de fundamental importância para a crítica literária, que pode ser apresentado por um questionamento: O que o estudo da literatura pode oferecer ao conhecimento do processo social dentro do qual foi produzida? Esse ponto será debatido nas seções seguintes desse artigo.

## 2

A reflexão historiográfica de Hayden White ficou marcada pela associação que ele fez entre história e ficção. A sugestão dela advinda gerou não pouco desconforto e muito debate entre alguns historiadores, uma vez que borrava as fronteiras entre os discursos histórico e ficcional no que tange ao conhecimento do passado, distinção necessária para a constituição da história como uma disciplina com seus métodos próprios de produção de conhecimento.

Um dos pontos fundamentais de *The Practical Past*, contudo, é uma espécie de recuo estratégico, no qual White reconhece que a formulação que deu à questão gerou mal-entendidos.

É claro, agora reconheço que cometi um erro sugerindo uma vez que o problema consistia da relação entre duas substâncias, “fato” de um lado, “ficção” de outro. Eu deveria ter dito que o problema tinha a ver com o discurso (história) que almejava ser fiel ao seu referente, mas que tinha herdado convenções de representação que produziam significados em excesso além do que fora literalmente afirmado sobre algo que fora identificável, senão ficcionalizado em seus efeitos. (WHITE, 2014, p. 20, tradução nossa).

É importante frisar que a ficção, para White, não deve ser entendida segundo o uso cotidiano, de imaginação ou pura fantasia. Para ele, na esteira do filósofo inglês Jeremy Bentham, a ficção estaria ligada à ideia de plausibilidade, ou seja, é a “[...] construção de conjectura sobre ‘o que possivelmente aconteceu.’” (WHITE, 2014, p. x, tradução nossa). Um dos seus propósitos, então e agora, com esse conceito, é colocar em xeque a possibilidade do conhecimento objetivo do passado pela história.<sup>3</sup> O entendimento de qualquer evento ocorrido no passado se relaciona com sua classificação em um sistema de compreensão oferecido pela cultura histórica de onde parte a investigação. Trata-se, dessa forma, de uma adaptação das características dos elementos do passado à possibilidade de compreensão de quem as observa no presente.

Para evitar as confusões de sempre, White (2014, p. xi-xii, tradução nossa) propõe um novo termo, o de “escrita literária”, que “é um modo de uso-de-linguagem distinto da escrita utilitária ou (mensagem) comunicativa, em virtude da dominância nela da *função poética da fala*”. A escrita literária é um termo amplo, pois abriga qualquer texto – seja historiográfico, antropológico, seja ficcional – em que o trabalho com a linguagem seja dominante, aqui entendido no sentido dado por Roman Jakobson, de quem, ressalte-se, White já tomara o conceito de função poética. Para Jakobson (1987, p. 41, tradução nossa), o “[...] dominante é definido como o componente central [*focusing component*] de uma obra de arte: ele domina, determina e transforma os demais componentes.” Como ficará mais claro no decorrer da exposição, White está chamando a atenção, provocativamente, para o fato de que, se uma obra historiográfica está organizada em termos narrativos, de acordo com um determinado enredo, logo, por mais objetiva que ela se pretenda, essa dimensão retórica se impõe sobre as demais.

Por mais ampla ou paradoxal que seja, a escrita literária não contemplaria toda e qualquer escrita imaginativa. Quer dizer, romances de banca de jornal, cuja dimensão poética é negligenciada, ou ficções científicas que não teriam qualquer ligação com a realidade externa à obra, são exemplos de escrita imaginativa, mas não necessariamente de escrita literária. Em resumo, um trabalho historiográfico pode ser tão literário quanto um romance, sem que isso signifique que ele seja imaginativo, do mesmo modo que um romance pode ser imaginativo sem ser escrita literária. Esse termo, portanto, é o responsável por separar o joio do trigo, uma vez que guarda um caráter técnico, apontando para as estratégias textuais que se utilizam de recursos próprios da ficção para a construção de um sentido e uma versão para eventos que se deram no passado.

Assim, reorganizados os fundamentos do debate, White pode retomar o cerne da sua polêmica, colocando-a em outros termos. Ao contrário daquilo pelo que foi acusado, defende-se, ele não teria nunca advogado a ideia de que os clássicos da historiografia

dissolveram os limites entre fato e ficção; ele teria esclarecido, antes, que historiadores que se tornaram referências em suas áreas de estudo (Burckhardt, Ranke, Huizinga, Braudel etc.) “[...] dissolve[ra]m a barreira – puramente convencional, em qualquer caso – entre escrita histórica e escrita literária.” (WHITE, 2014, p. 69, tradução nossa). Recuo estratégico, dissemos acima, porque a reestruturação do debate não implica em uma correção da sua tese fundamental: a possibilidade de conhecimento objetivo da história continua uma quimera de um campo hiperespecializado, uma vez que “[...] dado evento singular, conjunto ou séries de eventos para serem qualificados como ‘históricos’, o evento, conjunto ou série precisa também ser validamente descritível como se tivessem os atributos de elementos em um enredo de uma história” (WHITE, 2014, p. 53, tradução nossa). Noutras palavras, mitos, histórias ficcionais e relatos históricos, todos compartilham um mesmo conteúdo, uma mesma “substância narrativa”, que, antes de oferecer um conhecimento objetivo sobre algo – no caso, o passado – aponta para sua ordenação em uma forma disponibilizada pelas diferentes possibilidades de enredo existentes. Nem a obra histórica nem a literária tem uma realidade material que se apresente para cotejo (objetos do passado para aquela; um mundo real verificável para esta). Ambas estariam sujeitas a um regime de descrição histórica ou ficcional, cujo critério de verificabilidade é distinto daquele fundado na ideia de representação icônica; a descrição estaria amparada, antes, na ideia de representação simbólica: “[...] a verdade de uma descrição de qualquer coisa que se considera ter existido no passado ou na história é verdade simbólica.” (WHITE, 2014, p. 71, tradução nossa). Em resumo, despejado o golpe de sempre sobre as pretensões da historiografia profissional e acadêmica, o que ganha legitimidade na arena de produção de conhecimento é exatamente a dimensão retórica, literária, do texto, a qual, lembremos, poder ser encontrada mesmo em produções historiográficas.

### 3

Ainda no primeiro ensaio de *The Practical Past*, Hayden White (2014, p. 8) oferece uma definição bastante clara do que entende por retórica, considerada por ele “como a teoria da composição através da qual certo corpo de informação foi trabalhado para usos práticos distintos, persuasão, incitamento à ação, inspiração de sentimentos de reverência ou repulsa etc.” Uma definição muito próxima da que Ginzburg localiza em outros momentos desse mesmo debate milenar. Primeiro, no diálogo entre atenienses e mélios em Tucídides; depois no *Górgias*, de Platão. Em ambas as situações, há uma grande desconfiança em relação à retórica, que não buscaria a produção da verdade, apenas o convencimento das massas. O retórico é aquele que, independente do conhecimento que detenha do assunto

em pauta, é capaz de persuadir multidões, movendo-as numa determinada direção. Para Sócrates, que é sempre o protagonista dos diálogos platônicos, cabe ao filósofo o inquirimento e a produção de conhecimento verdadeiro, independentemente das suas consequências políticas práticas. Nesse sentido, o retórico, um habilidoso criador de crenças, acaba relativizando a moral e a verdade, reduzidas a uma questão de opinião e convencimento.

Há uma analogia óbvia aqui. Para Hayden White, a historiografia científica – ou “paracientífica”, como prefere – tem a mesma pretensão da filosofia platônica de busca da verdade: ela passa pela negação da dimensão retórica do texto, o que aconteceu ao longo do processo de consolidação do campo, no século XIX. White, por sua vez, não nega que a retórica seja uma forma de produção de sentido interessado, no qual a verdade é a menor das preocupações – posição negativa nos debates platônicos. O que White faz, contudo, é inverter a polarização em um movimento tornado possível por um contexto em que a dimensão ontológica da verdade, seja ela filosófica seja histórica, já estava posta em suspenso. Ou seja, White não está preocupado com o fato de que a retórica mascare a verdade, simplesmente porque esta não está ao alcance de ninguém, não importa de que método se lance mão. O seu passo seguinte é que é radical, porque torna positiva essa dimensão estranha à constituição dos campos de conhecimentos contemporâneos, universalizando-a. A partir dessa perspectiva, uma vez que se apostava na ligação da história com a retórica, a necessidade de provas no discurso construído pela primeira teria sido deixada de lado. Tratar-se-ia de buscar efeitos com o discurso histórico e não a verdade.

Sendo Carlo Ginzburg, um crítico desse ceticismo radical, não é de se admirar, portanto, que leiamos, na introdução de *Relações de força*, uma alusão ao projeto de White: “[...] a contiguidade largamente aceita entre história e retórica empurrou para as margens a existente entre história e prova.” (GINZBURG, 2002, p. 13). Ginzburg mostra, no entanto, que a aproximação com a retórica em nenhum momento deveria significar o abandono da busca pela prova, uma vez que retórica e prova eram partes de um mesmo todo na reflexão de base presente na *Retórica* de Aristóteles.

Após a longa discussão, brevemente mencionada – envolvendo, além da história na Grécia antiga, Nietzsche, Paul de Man e o próprio Hayden White –, Ginzburg chega à afirmação de que o método crítico moderno (que teria sido inaugurado por Lorenzo Valla no século XV) combina retórica e prova, a despeito do descrédito que teria marcado as considerações sobre a retórica desde o final do século XVIII até as últimas décadas do século XX. Contudo, essa combinação deveria remontar não só a Quintiliano, mas, como dito acima, também a Aristóteles, para quem, segundo Ginzburg (2002, p. 40), em se

tratando de retórica, “a discussão sobre as provas tinha um papel essencial.” A prova retórica em Aristóteles estaria no âmbito da “verdade provável”, distinta da verdade sapiencial (ligada à pessoa que a enuncia) e da verdade impessoal (como a da geometria), mas sujeita, ainda assim, a alguma verificabilidade externa, como testemunhos, contratos, juramentos e mesmo a tortura.

No capítulo inicial de *Relações de força*, “Sobre Aristóteles e a história, mais uma vez”, Ginzburg aprofunda a relação entre retórica e prova, argumentando que, ao contrário do que se pensa, Aristóteles tratou da historiografia com mais cuidado na *Retórica* do que na *Poética*, onde faz apenas uma breve menção comparativa em relação à poesia. Mantendo em perspectiva a produção teórica de Hayden White, Ginzburg pontua que essa associação da história com a retórica, com o conseqüente esquecimento das provas, não encontra base no tratado aristotélico. Na verdade, Ginzburg defende a ideia de que a associação entre história e retórica sem a consideração do papel das provas é que teria conduzido ao ceticismo. Nesse tratado, o filósofo grego teria superado a dicotomia platônica e se oposto tanto aos sofistas quanto ao próprio Platão. A retórica, sob esse novo prisma, não é mera arte do convencimento pelos afetos (o que os sofistas viam de maneira positiva, e Platão, negativa), pois ela possui um “núcleo racional”, justamente a prova, elemento constitutivo dos discursos, contrariamente a todos os outros, acessórios.

Ainda que não seja correta uma associação direta entre a história moderna (cujos métodos teriam sido inaugurados por Gibbon, no século XVIII) com a história presente na reflexão aristotélica, como Ginzburg (2002, p. 57) faz questão de frisar, há pontos de contato entre os dois modelos, e esses seriam justamente a possibilidade da reconstrução da história humana com base em “rastros, indícios, *semeia*”. Essa reconstrução indiciária não é objetiva, infalível ou incontestável – como volta e meia faz parecer o espantinho da produção acadêmica que White ergue –; ela se moveria no campo da verossimilhança, não da certeza. Note-se que o verossímil – “às vezes [o] extremamente verossímil” (GINZBURG, 2002, p. 58) –, embora não tenha caráter de certeza absoluta, é aquilo que, dadas as evidências à disposição – as provas –, é um conhecimento histórico seguro, palpável, capaz de funcionar numa esfera distinta da literária.

Vê-se a importância dessas provas pelo fato de que a investigação realizada pela história, na época de Aristóteles, tinha um uso na política, não na oratória. Não se tratava, portanto, de apenas criar um efeito de convencimento com o discurso histórico, mas de aproveitá-lo para basear ações no que ele estabeleceu como, ao menos, indícios de verdade. Essa discussão sobre a *Retórica* de Aristóteles serve para Ginzburg se voltar novamente para o projeto de Hayden White, que teria eliminado, segundo formulação de Momigliano, “a busca da verdade como tarefa fundamental do historiador” (*apud*

GINZBURG, 2002, p. 61), busca que deveria ser, na verdade, “[...] o objetivo fundamental de quem quer que se dedique à pesquisa, inclusive os historiadores.” (GINZBURG, 2002, p. 61). A oposição ao projeto de White, portanto, não se dá por um afastamento entre história e retórica, mas justamente por sua aproximação, a qual deve, no entanto, considerar um elemento fundamental: “[...] as provas, longe de serem incompatíveis com a retórica, constituem o seu núcleo fundamental.” (GINZBURG, 2002, p. 63).

#### 4.

O debate que sumarizamos até aqui está concentrado exclusivamente no campo da história. As posições de Carlo Ginzburg e Hayden White se debruçam sobre a retórica como uma forma de confirmar ou contestar, respectivamente, as possibilidades e os alcances do conhecimento produzido pela história. A literatura (aqui usada apenas como sinônimo de produção ficcional) até comparece no debate, mas é sempre tomada com base nessa perspectiva historiográfica, que se pergunta se um romance, uma peça de teatro, um poema etc., é mais ou menos verdadeiro do que um relato histórico, que está baseado em evidências factuais, em documentos datados. O que nenhum dos dois faz, contudo, é tomar *a literatura como um documento ela própria*, o que pressupõe uma revisão da maneira como a retórica é tratada no debate. Cada disciplina das chamadas humanidades lida com as evidências ao seu dispor, segundo uma técnica e uma lógica particular ao campo. Isso quer dizer que o discurso de prova da teoria da literatura, que é a disciplina desenvolvida para lidar com o objeto literário – ou seja, os recursos de que se vale para defender sua tese – é diferente do da história. A teoria literária não está, necessariamente, preocupada se *Austerlitz*, de escritor alemão W. G. Sebald (livro usado por White como exemplo) é uma experiência mais ou menos real das consequências do nazismo. A evidência sobre a qual se debruça o teórico, o dado com o qual trabalha, não está fora do texto; *é o próprio texto*. Ou melhor, as estratégias retóricas de que o escritor se vale para mobilizar afetiva, emocional e intelectualmente seus leitores. E justamente a capacidade que essas estratégias retóricas têm de iluminar um sistema de valores histórica e socialmente determinado é a questão que se propõe o crítico literário italiano Franco Moretti em *The Soul and the Harpy: Reflections on the Aims and Methods of Literary Historiography*, um dos capítulos de seu livro *Signs taken for wonders*.

Moretti (1983, p. 2, tradução nossa) parte de uma definição bastante simples e clara de retórica, cuja finalidade é “[...] satisfazer requerimentos especificamente *sociais* [...]”. Um posicionamento, lembremos, em nada diferente do de Hayden White, para quem a retórica tem sempre uma finalidade prática, um impulso a um determinado tipo de ação, seja ela

física seja emocional. O que os aproxima é o reconhecimento de que a retórica tem uma dimensão mobilizadora, de tomada de posição frente a um assunto – dimensão, lembremos, que estaria, segundo White, ausente de uma historiografia pretensamente objetiva. Outro ponto em que os dois se aproximam diz respeito à separação aristotélica entre poética e retórica, cada uma estudada num tratado diferente. Tanto Moretti quanto White (como Platão já o fizera) veem a poética como um ramo da retórica. No limite, poderíamos dizer que o escritor e o sofista até podem ter finalidades distintas (aquele emocionar, este convencer), mas ambos o fazem por intermédio de estratégias específicas no uso da linguagem, cujo estudo é tarefa da retórica.

Para White, como sintetizamos na primeira parte do artigo, a aproximação tem a finalidade de pôr em suspenso as pretensões científicas da historiografia. Ao afirmar que o relato histórico é retoricamente construído – como, aliás, o é todo relato produzido pela humanidade –, White radicaliza um pressuposto comum ao campo. Assim, o relato histórico não é apenas uma versão do evento sobre o qual se debruça – uma afirmação que, feitas certas ressalvas, poderia ser endossada pela maioria dos historiadores –, mas é a própria ideia de que se possa construir um conhecimento verificável sobre esse mesmo evento que é posta em suspenso. Moretti, por sua vez, está menos interessado no fato de que as estratégias retóricas impliquem na impossibilidade do conhecimento da verdade histórica, seja ela qual for, do que na ideia de que cada época e cada lugar estabeleça quais são as estratégias retóricas legítimas – e, conseqüentemente, quais não são – para se referir a um determinado assunto. A relação entre a estratégia e a emoção pretendida é programada, antecipada pelo escritor, por meio do conhecimento (mais ou menos explícito) da realidade social, histórica e cultural na qual tanto ele quanto seu leitor estão inseridos. Para ficarmos numa forma simples que diz muito, uma piada racista, que há uma década podia ser contada em praticamente qualquer ambiente e fazia rir, hoje – felizmente – está limitada a espaços e grupos bastante restritos. Noutras palavras, *é na relação entre estratégia retórica e a reação pretendida que reside o conhecimento da história a ser desvelado pelo crítico literário.*

Admite-se a partir de Moretti, portanto, que o uso de estratégias retóricas pelo texto ficcional está sempre ligado “às pressuposições de uma visão de mundo invisível” para aqueles que se valem delas cotidianamente (por isso é sempre mais fácil perceber o funcionamento dessas estratégias, quando elas já perderam sua eficácia, como é o caso da piada racista). De qualquer maneira, o mais importante a se ressaltar é como essa visão de mundo pressuposta em toda e qualquer estratégia retórica dá acesso “[...] ao conhecimento implícito de toda civilização.” (MORETTI, 1983, p. 6, tradução nossa). Ressalvada a

amplidão dessa afirmação, o arremate de Moretti na sequência é útil para esclarecer a ideia proposta:

Os textos literários são produtos *históricos* organizados de acordo com critérios *retóricos*. O problema principal de uma crítica literária que busca ser em todos os respeitos uma *disciplina histórica* é fazer justiça a ambos os aspectos do seu objeto: desenvolver um sistema de conceitos que seja ao mesmo tempo historiográfico e retórico. Isso permitiria que se realizasse uma dupla operação: dividir em segmentos o contínuo diacrônico constituído por todo um conjunto de textos literários (uma tarefa estritamente histórica), mas dividi-los de acordo com um critério formal pertencente *àquele* contínuo e não a outros (tarefa estritamente retórica) (MORETTI, 1983, p. 9, tradução nossa).

Ao abordar a reflexão de Moretti para a discussão aberta por Hayden White, intentamos trazer para a discussão elementos próprios da crítica literária. Isso se justifica, também, se considerarmos que White privilegia em *The Practical Past* a literatura, mas apenas a que ele chama de “moderna”, aquela que, segundo ele, sequer poderia ser chamada de ficção, dada a presença do que ele chama de “mundo-real” no romance, advinda das alusões a fatos históricos e ao tratamento “realista” conferido a ele presentes no romance. O que gostaríamos de apontar aqui é justamente a limitação do escopo da literatura utilizada pelo historiador, a qual sugere sub-repticiamente que uma obra com características realistas oferece um acesso ao “mundo real” que não seria permitido por obras inscritas em outra estética. A discussão a seguir procurará mostrar que mesmo produções ficcionais não produzidas dentro do realismo oferecem um acesso à sociedade em que foram produzidas. Esse seria um modo de lançar uma crítica ao projeto de White: ao mesmo tempo que ele valoriza sobremaneira a literatura em razão de certo caráter transgressor na operação de resgate do passado, limita-se a uma única estética, trazendo para a discussão o tipo de literatura aparentemente mais semelhante com o discurso historiográfico.

## 5

*O discurso e a cidade*, livro de ensaios de Antonio Candido publicado em 1993, está dividido em três partes, das quais apenas a segunda nos interessa mais de perto aqui.<sup>4</sup> Na primeira, Candido busca mostrar, por meio da análise crítica, como o mundo extraliterário se relaciona com o texto ficcional. Todas as três obras que analisa nesse primeiro momento do livro<sup>5</sup> têm uma filiação realista/naturalista, que radica um conjunto de eventos ficcionais num contexto histórico e espaço geográfico bastante precisos. Na segunda parte, por sua vez, o autor se debruça sobre um conjunto inteiramente diferente de obras – Constantino Cavafis,

Franz Kafka, Dino Buzzati e Julien Gracq não buscam, como seus colegas realistas, recriar mas “[...] *transfigurar* a realidade, descrevendo comportamentos envoltos num certo halo irreal, em paragens indefinidas.” (CANDIDO, 1993, p. 10). Embora, como veremos, se possam construir analogias e similaridades, os eventos que compõem o enredo desses livros não podem ser localizados nem no tempo nem no espaço, rompendo com a ilusão realista.

A despeito das diferenças dos códigos estéticos de que cada grupo lança mão, o objetivo de ambos é demonstrar como, “[...] tanto os textos assentados no documento eventual, quanto os que o transfiguram para criar contextos inexistentes, são capazes de comunicar o sentimento da vida e da verdade, porque são literariamente eficazes.” (CANDIDO, 1993, p. 12). Como podemos perceber, a ênfase de Candido está na eficácia literária do texto. Obras bem escritas, independente da sua radicação histórica ou geográfica, têm a mesma força poética. Contudo, como faz questão de afirmar, cada objeto requer um tipo de aproximação que respeite sua natureza. Por isso os textos realistas estão restritos à primeira parte, uma vez que a busca pelos “[...] princípios estruturais, que regem a [sua] formação” não pode ser aplicada aos da segunda, mais presa “na camada aparente da obra, ou seja, naquilo que ela tem de imediatamente apreensível.” (CANDIDO, 1993, p. 13). Naturalmente, uma não exclui a outra, e tudo se faz segundo o princípio da proporção, daquele elemento que é dominante num ou noutro tipo de texto.

As análises da primeira parte se filiam a uma vertente crítica de longa data. A reflexão sobre como uma obra literária se relaciona com a realidade que a compõe está presente desde o determinismo mais tacanho, até a postura de Candido, uma das mais refinadas, atenta que está para a filigrana do texto, considerado um objeto estético autônomo a ser analisado segundo uma lógica própria. Não é de se estranhar, portanto, que ele chame em causa narrativas realistas e naturalistas, cuja ancoragem histórica e geográfica os torna ideais para esse tipo de abordagem.<sup>6</sup> Os textos analisados na segunda parte, como vimos, não possuem essa ancoragem, o que não os impossibilita de funcionar esteticamente, dando acesso, até mesmo, a uma dimensão do real. No caso, todos eles, de uma forma ou de outra, representam um “[...] sentimento de vazio que corrói os grupos e os seres, projetando-os em outra dimensão [...]” (CANDIDO, 1993, p. 12), que muito pouco tem a ver com as leis que regem o mundo.

Dois pontos unem os textos da segunda parte. Um, já mencionado, é a impossibilidade de radicá-los num momento histórico e num lugar específicos.<sup>7</sup> Ainda assim, a leitura cuidadosa e detalhada de Candido, aliada à sua erudição, vai trazendo à luz certas homologias. Lendo Constantino Cavafis, Candido aponta como o “cenário deve ser algum lugar do mundo helênico, quem sabe o Oriente Próximo embebido de cultura grega [...]”,

mas vivendo fase tardia, porque o texto alude a sinais de presença romana.” (CANDIDO, 1993, p. 156). Como podemos notar, tudo está no plano da conjectura – “deve ser”, “quem sabe” –, porque, ao contrário de outros poemas do mesmo escritor, em que há referências concretas a eventos e personagens históricos, neste elas estão completamente ausentes. Essa ausência, contudo, não é um empecilho para que Candido reconheça uma força interna à obra, que independe da ancoragem para ser trazida à tona. A oposição entre uma civilização madura, com todo seu aparato político e simbólico montado, e outra, chamada de bárbara de modo a ressaltar uma dimensão primitiva, prestes a invadi-la, se configuraria, a princípio, nos termos de uma ameaça. Mas o tom seco do poema, aliado às suas estrofes finais – “Sem bárbaros o que será de nós? / Ah! eles eram uma solução.” (CANDIDO, 1993, p. 156) –, dá outra dimensão à coisa. Ao trazer brevemente em causa a filosofia da história de Arnold Toynbee, historiador que se dedicou ao estudo da ascensão e queda de civilizações, Candido situa o poema no meio de um processo de mudança civilizacional, a qual, dado o desgaste de uma sociedade madura, só pode ser feita sob pressão externa. Assim, o que, sob um determinado ponto de vista, deveria ser visto como ameaça (a invasão de uma civilização avançada por outra, primitiva) passa a se constituir como única esperança de renovação.

A segunda parte de *O discurso e a cidade* é, como o próprio Candido apontou no prefácio, um longo ensaio subdividido em quatro leituras, as quatro esperas a que o título se refere. Iniciá-lo com a leitura de Cafavis não é aleatório. E esse é o outro ponto ao qual nos referimos: há uma sequência histórica de publicação, que é respeitada. “À espera dos bárbaros” foi escrito em 1904. O conto de Kafka, “A construção da muralha da China”, o segundo a ser analisado, é, ao menos em sua maior parte, de 1917. Dino Buzzati publicou o seu *O deserto dos Tártaros* em 1940. E, por fim, a última das esperas, *O litoral das Sirtes*, de Jullian Gracq, é de 1951. Olhando por cima, no conjunto, temos quatro autores europeus – ou de formação europeia, já que Cafavis nasceu em Alexandria, no Egito, local de forte influência grega, como se sabe –, escrevendo na primeira metade do século XX, período em que a civilização europeia esteve à beira da destruição.

Nesse sentido, Cafavis não é apenas o primeiro em termos históricos, mas o próprio assunto do seu poema, a estagnação de uma civilização que guarda semelhanças com a grega – berço de certa concepção de Ocidente que a Europa viria a abraçar, lembremos –, desenrola um fio histórico que atravessará e amarrará todas as demais leituras. Note-se que, na introdução, Candido faz questão de apontar uma diferença essencial entre esses textos e outros, também da tradição europeia, como os de Swift e Orwell, em que “[...] sociedades [são] imaginadas para servirem de negação e desdobramento ou correção das que existem.” (CANDIDO, 1993, p. 12), os quais mantêm, dessa maneira, uma forte ligação

com o mundo real. Esse não é o caso de Cafavis, Kafka, Buzzati ou Gracq, que fazem questão de situar seus textos fora do mundo tal qual o conhecemos.<sup>8</sup> Mesmo assim, essas narrativas ainda são capazes de figurar “situações regidas por um sentimento que em nosso tempo se tornou frequente, às vezes obsessivo: a expectativa de perigos quase sempre com suspeita de catástrofe” (CANDIDO, 1993, p. 12).

Contudo, a relação entre quatro escritores europeus, totalmente imersos na cultura ocidental, situados num período turbulento, que levaria o continente a duas guerras mundiais, não é explorado em sua especificidade histórica por Candido nesses ensaios. Quer dizer, os indícios estão todos aí, seja na escolha das obras, na sequência em que ele as dispôs, na cuidadosa leitura parafrástica que faz etc. Mas o passo dado na primeira parte – isto é,

[...] *mostrar* (não apenas enunciar teoricamente, como é hábito) de que maneira a narrativa se constitui a partir de materiais não literários, manipulados a fim de se tornarem aspectos de uma organização estética regida pelas suas próprias leis, não as da natureza, da sociedade ou do ser. (CANDIDO, 1993, p. 9) –, [...]

este está ausente. Não se está falando aqui que Candido não presta atenção à dimensão social desses textos. A questão é de ênfase, como ele fez bem questão de ressaltar: “[...] o que pretendi mesmo, em ambos os casos, foi misturar as duas coisas em proporções diferentes, a fim de tentar uma análise integradora ajustável à natureza da obra.” (CANDIDO, 1993, p. 13).

Ao enfatizar a “camada aparente” (CANDIDO, 1993, p. 13) das narrativas da segunda parte, em que a dimensão simbólica é mais acentuada do que a referencial, Candido fica preso a um fetiche bastante típico dos historiadores que trabalham com literatura. Para Hayden White, de quem partimos, o romance realista é capaz de pôr em cena um passado diferente do passado desenterrado pelos historiadores profissionais. Enquanto estes, sempre em busca de uma pretensa objetividade, escrevem textos que só têm utilidade para seus próprios pares, os romancistas se valem do passado de uma maneira prática. O “passado prático”, termo que White toma emprestado do filósofo Michael Oakeshott, estaria na base das decisões tomadas pelas pessoas no cotidiano ou em situações extremas. Essa disposição de se utilizar do passado, seja pelos escritores, seja pelas pessoas, seria confundida, segundo White, com violação às regras da objetividade e desinteresse, que seriam requeridas na atuação do historiador profissional. Na outra linha do espectro teórico de White, Peter Gay (2002, p. 21, tradução nossa) busca, em *Savage Reprisals*, “[...] estudar os romances como um possível (e possivelmente traiçoeiro) banco de conhecimento.” Para tanto, sua escolha recai em três romances realistas – Os

*Buddenbrooks*, de Thomas Mann; *Bleak House*, de Charles Dickens e, por fim, *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert – exatamente por causa da sua dimensão referencial. Noutras palavras, quando se quer usar a obra literária como um documento de conhecimento da sociedade na qual foi produzida, mesmo um crítico tão sagaz quanto Antonio Candido acaba por limitar essa possibilidade interpretativa às obras realistas/naturalistas.

O passo dado na segunda parte de *O discurso e a cidade* é importante, intelectualmente revelador, mas, em certa medida, limitado. Para o estudo da literatura, um ensaio como “Dialética da malandragem” foi um clarão em noite escura. A demonstração detalhada de como a estrutura da narrativa formaliza os movimentos da história brasileira, renova, ao mesmo tempo, a leitura do romance e o conhecimento das estruturas sociais do século XIX.<sup>9</sup> A segunda parte de *O discurso e a cidade*, ainda que se abstenha dessa perspectiva mais socialmente ancorada, é, apesar de todas as suas limitações, uma janela aberta<sup>10</sup> para como a crítica literária pode servir, mesmo quando trata de obras sem referências espaciais e geográficas precisas, para um conhecimento integrador, em que literatura e sociedade saem iluminados, nos mesmos moldes da análise de *Memórias de um sargento de milícias*. Contudo, para que possamos demonstrar que a impressão que o leitor tem “de estar em contacto com realidades vitais, de estar aprendendo, participando, aceitando ou negando, como se estivesse envolvido nos problemas que eles suscitam” (CANDIDO, 1993, p. 9) não é privilégio de obras realistas e naturalistas, precisaremos ir além da separação entre os gêneros presente no livro de Candido. Poderíamos pensar em certa mistura deles, apontando para a ideia de que mesmo nas narrativas em que a ancoragem em relação à “natureza, sociedade e ser” (CANDIDO, 1993, p. 9) é mais frouxa, há a possibilidade de se empreender a redução estrutural – “o processo por cujo intermédio a realidade do mundo e do ser se torna, na narrativa ficcional, componente de uma estrutura literária” (CANDIDO, 1993, p. 9) – de maneira análoga à de obras mais histórica e geograficamente localizáveis, superando a dicotomia, que não é rígida, mas existe, entre a localização dos “princípios estruturais que regem a formação do texto”, o que Candido faz na primeira parte, e as “descrições críticas, concentrando a atenção nos enunciados e mostrando seu encadeamento” (CANDIDO, 1993, p. 13), as quais são restritas aos livros da segunda parte. Notamos esse movimento de modo mais claro na leitura que Franco Moretti faz de *Frankenstein* e *Drácula*.

## 6

Dois romances distantes do realismo apreciado por White, construídos em torno de personagens emblematicamente fantasiosos – um monstro e um vampiro – mais afeitos à

literatura de terror, a qual, aparentemente, pouco serviria para “[...] dar acesso ao real, ao referente histórico.”, que White considera ser uma das características marcantes de *Austerlitz* (WHITE, 2014, p. 5, tradução nossa), romance cujo acesso ao passado ele usa como contraponto à historiografia acadêmica, são examinados por Moretti em “The dialectic of fear”. Sua abordagem, no entanto, segue em sentido contrário: a despeito do seu caráter imaginativo, são romances que revelam a face de dois medos muito concretos rondando a civilização burguesa em dois momentos distintos de sua acidentada trajetória: a revolução industrial e o monopólio que ameaça a livre ação do mercado. O monstro criado por Frankenstein e o conde Drácula, exatamente por meio de suas características “não-realistas”, apontam para a figura do infeliz e desfigurado operário e para o monopolista e implacável proprietário. A literatura de terror para Moretti, desse modo, nasce do medo proveniente da divisão da sociedade e da tentativa de saná-lo, ambos historicamente determinados.

Moretti ampara sua associação do monstro de Frankenstein com o proletariado nas características oferecidas pela descrição de sua criação. Ele foi formado a partir de membros restantes de destroços, restos precários resultantes de uma antiga unidade que não mais existe. O processo de criação do monstro evidencia suas características físicas, seus olhos, sua pele, sua boca, responsáveis por deixar claro que se trata de algo distinto da raça humana. Não se trata mais, portanto, de inscrever a diferença no vestuário, como estava estabelecido no regime feudal. Agora que a vestimenta pode ser comprada sem necessariamente garantir uma clara distinção, “[...] uma diferença na classificação precisa agora ser inscrita mais profundamente: a partir da pele, dos olhos, da própria compleição de alguém.” (MORETTI, 1982, p. 70, tradução nossa). Portanto, “[...] os monstros nos fazem perceber quão difícil foi para a classe dominante se resignar à ideia de que todos os seres humanos são – ou deveriam ser – iguais.” (MORETTI, 1982, p. 70). Desse modo, uma personagem aparentemente fantasiosa, distante dos escrúpulos realistas, encontra sua contrapartida em um mundo real às voltas com o fim das relações feudais, a partir do qual o que sobra é uma massa pobre desfigurada, sem identidade, nome ou individualidade. Tal qual o monstro. E, da mesma maneira que o monstro, no romance, ameaça seu criador, a massa proletária a todo instante constitui um fator de medo para a classe burguesa que lhe paga míseros salários. Moretti, assim, inscreve *Frankenstein* no cenário advindo com as transformações ensejadas pelo capitalismo. As características do monstro são “[...] metáforas dos críticos da sociedade civil se tornando reais.” (MORETTI, 1982, p. 70, tradução nossa). Metáfora, ainda, do “processo de produção capitalista” que, ao formar, deforma, ao civilizar, barbariza, ao enriquecer, empobrece, sempre com o primeiro termo se referindo à burguesia e o segundo ao proletariado.

Oferecemos aqui apenas um sumário de “The dialectic of fear”, que termina por mostrar em *Frankenstein* a crítica a todo um sistema baseado em produção em larga escala permitido pelas fábricas e seus empregados:

[...] para Mary Shelley, as demandas de produção não têm valor em si mesmas, mas precisam ser subordinadas à preservação da solidez moral e material da Família; e, por isso, segundo o que ela entende, as fábricas iriam sem dúvida multiplicar a temível ‘raça de demônios’ em um número infinito. (MORETTI, 1982, p. 72, tradução nossa).

O romance funciona, então, como uma “peça de acusação” contra o capitalismo e seus efeitos devastadores, primeiro para o proletariado, depois para os proprietários, suas vítimas.

Semelhante movimento de inscrição do romance no ambiente social de sua criação se vê na leitura que Moretti faz de *Drácula*. Na história, o conde é retratado como alguém de hábitos frugais, sem interesse em eventos sociais ou roupas caras, disposto a cuidar de sua própria manutenção – afinal, ele sabe que “[...] serviços são trabalhadores improdutivos que diminuem o rendimento da pessoa que os mantém.” (MORETTI, 1982, p. 72, tradução nossa) – e indisposto à violência. Contrariamente, é importante lembrar, ao histórico Vlad o Impalador, notável pela crueldade com os inimigos, esse conde, retomando, guarda semelhanças formais com o “funcionamento”, por assim dizer, de um elemento que, como ele, “não *gosta* de derramar sangue, mas *precisa* dele”: o dinheiro.

Dito desse modo, a associação pode parecer nada mais que uma vulgar alegoria. Não é, necessariamente, o caso. Moretti abstrai as características associadas ao dinheiro *naquele momento histórico*, um período de crescente acumulação capitalista, apto a ameaçar mesmo os burgueses mais devotados à produção, e demonstra como elas fazem parte da construção do conde Drácula no romance. Nesse sentido, pode-se dizer que o efeito estético apontado por Moretti é criado por meio de paralelos entre um e outro – entre a forma social e a literária, ambas funcionando segundo a mesma lógica – que seriam reconhecíveis sem grande dificuldade por quem tivesse informações mínimas à sua disposição: “[...] o Dinheiro que tinha sido enterrado volta à vida, torna-se capital e embarca na conquista do mundo: essa, e nenhuma outra, é a história de Drácula, o vampiro.” (MORETTI, 1982, p. 73, tradução nossa). Assim como o conde, que usa as pessoas para sugar seu sangue, o capital suga o trabalho, de modo a enfraquecê-lo enquanto se fortalece: “[...] como o capital, Drácula é impelido em direção ao crescimento contínuo, a uma expansão ilimitada do seu domínio: acumulação é inerente a sua natureza.” (MORETTI, 1982, p. 73, tradução nossa). O vampiro, em suma, é uma metáfora do capital, e o medo

que ele produz decorre das ansiedades sentidas em relação a suas determinadas características.

O capital, segundo sua configuração londrina de finais do XIX, é concentrador e monopolista. A relação do conde Drácula com suas vítimas é eterna e não está aberta a qualquer espécie de revisão, o que marca seu antagonismo à mentalidade burguesa, assentada na ideia de liberdade entre as partes: “Drácula é, portanto, a um só tempo, o produto final do século burguês e sua negação.” (MORETTI, 1982, p. 74, tradução nossa). Sua negação justamente porque ameaça, via monopólio, o andamento do mercado mais dinâmico tal como ainda se via na história britânica até o momento. Seguindo nessa mesma linha de raciocínio associativa, Moretti ressalta que ele não pode ser batido por forças individuais, que não fazem frente a sua força. Dois elementos precisam compor as armas: dinheiro e religião: “Dinheiro a serviço da religião e vice versa.” (MORETTI, 1982, p. 75, tradução nossa). Nesse caso, a ideia é a de que o dinheiro não deve ser visto como um fim em si mesmo capaz de garantir seu acúmulo em cada vez maior quantidade; ele deve ser visto como meio para algo além dele, perfazendo um capitalismo “envergonhado”, desejoso por esconder seus piores contornos, que é a variante inglesa, marcada pela forte presença de uma mentalidade aristocrática, não de toda refém do individualismo burguês mais radical, de tipo americano.

Essa relação é posta em cena pelo personagem Quincy Morris, de presença discreta de maneira geral em *Drácula*, cujas características são associadas à configuração social envolvendo Inglaterra e Estados Unidos. Morris, americano do Texas, está envolto em certa aura de mistério, pois sua trajetória para chegar até a Inglaterra, os lugares pelos quais passou, sua forma de sustento e sua ocupação são desconhecidos. Seu desempenho na trama acompanha o de Drácula, seguindo-o amistosamente enquanto o conde se encontra em tempos de bonança, afastando-se dele e tomando-o como inimigo quando o quadro muda. Morris, ele mesmo um vampiro (“porque a América acabará por subjugar a Grã-Bretanha na realidade, e a Grã-Bretanha é, embora inconscientemente, temerosa disso” [MORETTI, 1982, p. 76], tradução nossa), não é caracterizado como tal. Segundo Moretti, isso se dá porque o monopólio – descrito na pessoa do conde Drácula – deve ser visto como “feudal, oriental, tirânico”, não como produto da própria sociedade que o rejeita. Morris, como americano, é fruto, ainda que indireto, da própria Grã-Bretanha, e caracterizá-lo como vampiro seria acusar a própria Grã-Bretanha de gerar o monstro que se quer combater. No final das contas, “Morris precisa ser sacrificado.” (MORETTI, 1982, p. 76, tradução nossa).<sup>11</sup>

## Conclusão

*The Practical Past*, de Hayden White, ensejou, ao menos em um primeiro momento, duas críticas: a primeira voltada ao projeto maior do historiador de enfatizar o caráter de construto textual do discurso histórico – ou o que ele chama de escrita literária – às expensas de sua verificabilidade externa, e a segunda a uma abordagem restrita da literatura, exemplificada pela escolha e considerações sobre o romance *Austerlitz*, de W. G. Sebald. Ambas se relacionam não apenas com as discussões próprias do campo da historiografia, mas também aludem a elementos caros ao campo literário. O que propusemos neste artigo foi uma abordagem crítica dessas duas questões, tanto a partir de um historiador, Carlos Ginzburg, para mostrar o quanto a adoção de um paradigma retórico para o exercício de convencimento não necessariamente abre mão da necessidade de provas, quanto de dois críticos literários – Antonio Candido e Franco Moretti – a fim de evidenciar que o texto literário não precisa ser realista para estar ancorado na história, e poder dizer algo sobre ela.

Essas duas questões apontam para contribuições que a crítica literária pode trazer ao debate sobre o conhecimento. Um aporte importante de Hayden White foi mostrar implicações nem sempre explícitas envolvidas no gesto de recriar, a partir da escrita, o passado, um processo que envolve seleções, recortes, ênfases, direcionamentos etc., e que conduz, inevitavelmente, a um grau de “invenção” a partir daquilo que se parte. A mesma preocupação do historiador em problematizar o caráter construído do discurso historiográfico, no entanto, parece ter sido deixada de lado em sua consideração sobre o romance realista, que ele aproximou do “mundo real” aparentemente sem as mesmas reservas demonstradas na lida com a história.

A crítica literária, nesse momento, não só estaria apta a deslocar a confiança depositada nessa abordagem realista, mostrando que também ela é indissociável de convenções e efeitos de realidade, como poderia mostrar as leis da produção textual em operação nas obras literárias aparentemente mais distantes da realidade, tentando indicar desse modo como a própria forma de configurar determinada realidade em um gênero específico, ou como o uso de determinadas estratégias literárias, podem ser capazes de dizer algo sobre a sociedade que permite, consagra ou rejeita determinado modo de produção ficcional.

Se, como diz Terry Eagleton, “O ‘textual-real’ é relacionado ao histórico real, não como uma transposição imaginária dele, mas como o produto de certas práticas cuja fonte e referente é, em última instância, a própria história.” (EAGLETON, 1978, p. 75), a crítica literária tem as ferramentas para pensar o “real do texto” em sua relação com a história, não

como reflexo dela, mas como algo que lhe confere um sentido – ou uma interpretação, uma crítica, uma tentativa de intervenção – por meio de sua maneira peculiar de expressão.

**Recebido em: 22/10/2015**

**Aprovado em: 06/01/2016**

## NOTAS

---

<sup>1</sup> A título de breve mas evidente exemplo, basta uma passada de olhos no índice de *Metahistory*, de Hayden White. O texto de abertura se chama “A imaginação histórica entre a metáfora e a ironia”. E o núcleo duro da argumentação, que são os capítulos sobre Michelet, Ranke, Tocqueville, Buckhardt, Marx, Nietzsche e Croce, sempre relaciona esses autores a um conceito literário: romanesco, cômico, trágico, satírico, modo metonímico, modo metafórico e modo irônico, respectivamente. (Cf. WHITE, 1973).

<sup>2</sup> *Savage Reprisals*, de Peter Gay (2002), que também trabalha com a relação entre literatura e história, parte exatamente desse refluxo da voga linguística, que já não tem, contemporaneamente, o mesmo peso de antes nos debates historiográficos. Contudo, o próprio fato dele ter retornado à literatura para discutir suas possibilidades de uso, digamos, “correto” para o historiador, não deixa de nos revelar que o refluxo deixou suas marcas no campo.

<sup>3</sup> Há, ao longo de todo o livro de White, um problema grave. Ele está investindo contra o que chama de pretensões da história de conhecer a verdade objetiva sobre o passado. Contudo, salvo engano, White não nomeia ninguém, tampouco analisa qualquer obra de um historiador contemporâneo que trabalhe de acordo com aqueles pressupostos.

<sup>4</sup> Se a primeira ainda comparecerá eventualmente – mais a título de comparação, uma vez que forma, com a seguinte, uma espécie de unidade cujo acento está nas diversas maneiras pela qual o mundo penetra a obra literária –, a terceira está completamente ausente.

<sup>5</sup> A saber, *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antonio de Almeida; *L'Assommoir*, de Émile Zola e, por fim, *O cortiço*, de Aluísio de Azevedo, a quem são dedicados dois ensaios.

<sup>6</sup> Não estamos ignorando que mesmo essa primeira parte tem uma dimensão bastante inovadora, que é sua capacidade de demonstrar que mesmo “os romances naturalistas podem deslizar para as imagens transfiguradoras e o símbolo, apesar das intenções de programa, como procuro mostrar, sobretudo nos ensaios sobre Zola e Aluísio Azevedo” (CANDIDO, 1993, p. 11). Contudo, esse é um salto dado dentro de uma tradição para a qual estamos chamando a atenção nesse momento da argumentação.

<sup>7</sup> Num aspecto específico, o geográfico, o conto de Kafka, que se chama “Construção da muralha da China”, é a exceção óbvia.

<sup>8</sup> Ainda assim, a exemplo da leitura de Cafavis, Candido busca, nos demais textos, referências situacionais: a forma de transporte em Buzzati, a geografia em Gracq, que lembra o Mediterrâneo etc. Contudo, a sua leitura não está ancorada nesses pequenos achados, e sim no movimento mais geral dos textos. De qualquer maneira, o que se percebe, ao fim e ao cabo, é que mesmo as narrativas que buscam se desligar ao máximo do mundo real acabam por se escorar nele de uma forma ou de outra, que é exatamente o ponto que estamos tentando demonstrar nessa sessão do artigo.

<sup>9</sup> Para uma análise do alcance dessas leituras de Candido (cf. SCHWARZ, 1999, 2006).

<sup>10</sup> Cabe atentar para essa parte que, se aprofundada, poderia esclarecer as condições históricas específicas que fornecem as condições de possibilidade da presença de um “*ethos* aristocrático” num romance situado fora do tempo ou do espaço: “Por isso *O deserto dos tártaros* é um romance desligado da história e da sociedade, sem lugar definido nem época certa. Nele não há dimensão política, não há organização social ou crônica de fatos. É um romance do ser fora do tempo e do espaço, sem qualquer intuito realista. Do ponto de vista ético é um livro aristocrático, onde a medida

das coisas e o critério de valor é o indivíduo, capaz de se destacar como ente isolado, tirando o significado sobretudo de si mesmo, e por isso podendo realizar na solidão a sua mensagem mais alta” (CANDIDO, 1993, p. 185).

<sup>11</sup> A “análise sociológica” de *Frankenstein* e *Drácula* proposta por Moretti aborda ainda outra perspectiva, que aqui comentamos apenas de passagem. Ela avança mais um passo depois disso, propondo que o medo suscitado pelos respectivos “monstros” não se esgota na esfera histórica e econômica, mas, posto que atinge a família, deve ser pensado a partir de Eros. *Drácula* traz à tona a libido submersa no moralismo vitoriano. Além disso, o “vampirismo” “é um excelente exemplo da identidade do desejo e do medo” (MORETTI, 1983, p. 79). A literatura de terror mostraria um reprimido que retorna disfarçado de monstro, o qual termina por ser a expressão formal possível de um inconsciente incapaz de encarar a si mesmo: “a formalização literária, a figura retórica, têm, assim, uma dupla função: elas *expressam* o conteúdo inconsciente e ao mesmo tempo o *ocultam*. A literatura sempre contém essas *ambas* funções” (MORETTI, 1983, p. 81). Obras como essas, portanto, abordam certos sentimentos presentes na sociedade, como o medo, e os apresentam de maneira diferente; ao mesmo tempo em que “distorce” e “mistifica” a realidade, a obra também a “produz”. Em suma, *Frankenstein* estimula a reflexão sobre problemas tais como o desenvolvimento da ciência, a ética da família e o respeito pela tradição. *Drácula*, por sua vez, mostra a ameaça proveniente de alguém que não se integra organicamente à sociedade, ameaçando os vínculos que a constituem. Nada haveria de escapista nelas, portanto, segundo Moretti.

## REFERÊNCIAS

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

EAGLETON, Terry. *Criticism and ideology – a study in marxist literary theory*. London: Verso Editions, 1978.

FURST, Lilian. *All is true: the claims and strategies of realist fiction*. Durham: Duke University Press, 1995.

GAY, Peter. *Savage reprisals: Bleak house, Madame Bovary, Buddenbrooks*. New York : W.W. Norton, 2002.

GINZBURG, Carlo. *Relações de força: história, retórica, prova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

JAKOBSON, Roman. The Dominant. In: *Language in Literature*. Boston: Belknap Press, 1987.

MORETTI, Franco. The dialectic of fear. In: *New Left Review*. Londres, n. 136, p. 67-85, nov.-dez, 1982

\_\_\_\_\_. *Signs Taken for Wonder: Essays in the Sociology of Literary Forms*. London: Verso, 1983.

SCHWARZ, Roberto. Adequação nacional e originalidade crítica. In: *Seqüências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 24-45, 1999.

SCHWARZ, Roberto (2006). Pressupostos, salvo engano, de ‘Dialética da malandragem’. In: *Que horas são?: ensaios*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, p. 129-155, 2006.

WHITE, Hayden. *The Practical Past*. Evanston: Northwestern UP, 2014.

\_\_\_\_\_. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Centure Europe*. Baltimore: John Hopkins UP, 1973.