

POÉTICA CULTURAL: LITERATURA & HISTÓRIA

Ivan Teixeira*

RESUMO

O artigo examina a funcionalidade da noção de poética cultural, proposta por Stephen Greenblatt, como forma de reintegração da História aos estudos literários. Entendendo a obra de arte como intervenção no debate cultural de seu tempo, essa perspectiva investiga a Literatura em estreita relação com outras formas de discurso. Não se trata de observar a sociedade em sua materialidade empírica, mas de examinar a configuração artística que as convicções de um período podem assumir nas obras. Homóloga ao conceito de Literatura, a História será entendida como modalidade de discurso cultural, cuja prática, em sua feição mais característica, se deixa entender como representação (historiografia) de coisas representadas (fontes). Tal entendimento da disciplina leva em conta o princípio, formulado por Louis Montrose, da textualidade da História e da historicidade do texto. Para fundamentar o pressuposto de que o passado depende do ponto de vista do presente, estabelece-se o confronto de um fragmento de historiografia imperial com outro do período republicano.

PALAVRAS-CHAVE: *Literatura e discurso social. New Historicism. Poética Cultural. Textualidade da história.*

* Professor da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Doutor em Literatura Brasileira pela USP com pós-doutorado pela University of Texas at Austin (Estados Unidos). E-mail: ivanpt@usp.br.

INTERDISCURSIVIDADE

Acredita-se que, nascendo inacabadas e sem um fim pré-determinado, as pessoas não se completam a si mesmas.¹ Estarão sujeitas ao intercâmbio com os signos de sua época. Nesse processo, mesmo os fatos mais obviamente brutais e aparentemente desconexos integram um sistema de rigorosa organização simbólica, que atribui conexão estrutural ao que parece disperso. Pelo presente argumento, no discurso da arte em particular – em que a fala do indivíduo se articula com a de sua cultura –, não é a realidade empírica que se impõe ao artista, mas uma certa idéia de arte e de realidade, que participa do intercâmbio entre os diversos tipos de registro de um período. É a essa interdiscursividade que se poderia chamar *poética cultural*.² Por essa perspectiva, o estudioso da literatura e da história deveria dedicar tanta atenção aos modos de representação metafórica da realidade quanto aos costumes e instituições políticas de um dado momento. Em rigor, a dualidade entre representação metafórica e representação política é apenas hipotética, porque as próprias instituições e os costumes integram o âmbito das composições simbólicas das comunidades. O ritual religioso de uma sociedade indígena, sendo construção interpretativa do real imediato – que, nesses casos, nunca será tão imediato, posto que também se impõe como instância discursiva a partir do momento em que se enquadra em determinada teoria do conhecimento – orienta-se por normas análogas às da arte dessa mesma coletividade, assim como uma festa na Casa Branca organiza-se por pressupostos semelhantes aos do cinema norte-americano ou dos espetáculos da Broadway. Tanto no entretenimento quanto na política, a gramática do protocolo, seja orientada para a descontração ou para a solenidade, determina o nervo semântico dessas formas de encontro.

A locução *poética cultural* entra em cena como um dos aspectos da revalorização da história nos estudos literários pós-estruturalistas. Stephen Greenblatt, responsável pela criação de uma linha de pesquisa norte-

¹ Este artigo resulta de pesquisas desenvolvidas no Departamento de Espanhol e Português da Universidade do Texas em Austin, no ano letivo de 2002-2003 e no primeiro semestre de 2006, ocasiões em que estive ali como professor visitante e para onde deverei retornar como professor titular de Literatura Brasileira a partir de 2008. Alguns de seus argumentos foram apresentados em palestras naquele departamento e no Departamento de Espanhol e Português da Universidade Estadual de Ohio em Columbus. Alguns de seus tópicos foram discutidos com o colega Leopoldo Bernucci; outros, com o jovem historiador Tâmis Parron.

² Depois de adotá-la em *Mecenato pombalino e poesia neoclássica* (TEIXEIRA, 1999), procurei sistematizar um esboço conceitual desta noção em “Literatura como imaginário: introdução ao conceito de poética cultural” (TEIXEIRA, 2003).

americana conhecida como *New Historicism*, é o criador da expressão. Em seu ensaio “Towards a Poetics of Culture” (GREENBLATT, 1989), o escritor investiga um fenômeno significativo na vida pública do presidente Ronald Reagan, de onde se inferem relevantes índices da poética da cultura de seu tempo. A partir de dados fornecidos pelo cientista político Michael Rogin, Stephen Greenblatt informa que, em momentos cruciais do mandato, Reagan costumava adicionar a suas declarações presidenciais trechos de falas de personagens que, como ator, encarnara em Hollywood. O último filme em que atuou, *The Killers*, é de 1964. Todavia, o presidente não teria conseguido abandonar sua formação de ator, sendo provável que boa parte da sociedade norte-americana do século XX – em sua maioria muito identificada com o cinema – habituara-se a aplaudir gestos e falas cinematográficos em situações críticas da vida pública. Não espanta que, depois de Reagan, outros atores tenham conquistado postos executivos de relevo naquele país. É possível admitir, mesmo, que certos setores dessa coletividade tendam, na materialidade de sua vida cotidiana, a promover a inter-relação entre realidade e ficção, o que em nada prejudica seu poder de organização comunitária. Algo semelhante observa-se com o poder da mídia na formação das pessoas, não só nos Estados Unidos, mas, possivelmente, em todo o mundo, já acostumado a assistir guerras ou episódios bélicos pela televisão, como foi o caso da primeira invasão do Iraque, em 1991, e do bombardeio ao World Trade Center, em 11 de setembro de 2001. No Brasil, a manifestação mais óbvia de ficcionalização do dia-a-dia talvez consista na interferência da telenovela, do futebol e do carnaval na vida mental das pessoas. Definitivamente, a inclusão do espetáculo às menores parcelas do cotidiano (desde o videogame à multiplicidade de joguinhos eletrônicos para crianças) parece integrar a poética cultural da era cinematográfica, período em que a ostensiva relação entre os códigos se tornou propriedade nuclear ao conceito de arte.

A partir sobretudo de sugestões de Michel Foucault e Clifford Geertz, Greenblatt, na década de 1980, adotou a expressão *poética cultural* para descrever seus estudos do teatro shakespeariano e as relações dele com a época elisabetana. Depois de Greenblatt, a noção tem sido utilizada com muita freqüência na produção acadêmica dos Estados Unidos e em outros

centros de língua inglesa.³ Para os praticantes do *New Historicism*, a designação possui valor metalingüístico, pois, em princípio, refere-se ao método de crítica literária adotado por Greenblatt. Como geralmente acontece com qualquer teoria conscientemente formulada, os pressupostos dessa linha de pesquisa criaram um objeto de estudo bem definido, cujo perfil decorre da dimensão conceitual do método, que entende a literatura como resultado do intercâmbio da fala do artista com as diversas práticas culturais de seu tempo. Assim, um dos aspectos importantes para a noção dessa poética, da qual o presente ensaio pretende propor uma variante, é o conceito de cultura, do qual Greenblatt possui uma síntese admirável. Evidentemente, o seu conceito de cultura acha-se disseminado em vários de seus livros, muitas vezes caracterizados como ensaios de crítica cultural, mas algumas noções conceituais acham-se condensadas num tão pequeno quanto admirável ensaio intitulado “Culture”, escrito para o livro coletivo **Critical Terms for Literary Study** (LENTRICCHIA; McLAUGHLIN, 1990). Atualmente, pode ser lido em **The Greenblatt Reader** (GREENBLATT, 2005).

Trata-se de uma concepção materialista e particularizante de cultura. Apoiado na antropologia de Clifford Geertz, o conceito atenua a ênfase na idéia de civilização como manifestação concreta de um suposto avanço rumo à idéia de progresso e de conforto (artefatos, vestimenta, indústria, alimentação, urbanismo) para destacar a importância dos padrões de comportamento (planos, princípios, receitas, regras, instruções), entendidos como mecanismos de controle social. Negando toda e qualquer transcendência na formação dos valores e das convicções, essa concepção entende a cultura como um sistema de signos rigorosamente dependente da história e da sociedade de que surge e cujo imaginário representa. O conceito considera que os próprios meios de produção cultural devam ser entendidos como manifestação da idéia de mecanismo de controle, que envolve não apenas instituições estatais como o poder judiciário, entre outras, mas também a igreja, a escola, o jornal, o cinema, a televisão e as artes em geral. Trata-se, sobretudo, de observar a relação dessas fontes de padrão de comportamento com a manutenção ou a alteração dos costumes e das instituições. Nesse

³ Quando era professor na Universidade da Califórnia em Berkely, Greenblatt fundou a revista **Representations** e dirigiu a coleção de livros **The New Historicism: Studies in Cultural Poetics**, que atualmente conta com mais de 30 títulos. Depois de se transferir para Harvard, o ensaísta tornou-se conhecido fora do ambiente universitário com o livro **Will in the World: How Shakespeare Became Shakespeare** (GREENBLATT, 2004).

sentido, a cultura será sobretudo um sistema de práticas e de metáforas, orientado não só para a estabilidade, mas também para a mobilização dos limites entre o indivíduo e a sociedade. Supõe-se que, nas comunidades em que os limites são menos evidentes, desenvolvem-se métodos mais sutis de vigilância e ruptura, que resultam em verdadeira tecnologia de controle, em cujo âmbito se encontra a arte, que tanto pode louvar quanto censurar os padrões de comportamento, conforme adote o encômio ou a sátira. Nesse sentido, ela será sempre representação de práticas ou modelos, que se particularizam em gestos de obediência ou de rebeldia, de conformidade ou de transgressão. Assim, a mesma crítica a eventuais gestos de opressão da tradição contra o indivíduo, sendo libertária em um momento, pode, em outro, se transformar em patrulhamento contra aquelas mesmas liberdades.

Por essa perspectiva, a literatura não será entendida como reflexo da sociedade. Nem a cultura se explicará como fator condicionante dos temas e das formas da arte de um período. Ao contrário, o texto artístico, organicamente integrado ao conjunto das práticas sociais, constituirá parte da própria cultura de uma dada coletividade em um momento específico de sua história. Nesse sentido, a análise cultural – de que a crítica literária será parte – não deve se concentrar tanto na observação dos fatos e dos costumes quanto na mecânica das construções simbólicas que os membros da coletividade elaboram para mimetizar a experiência de seu tempo. Assim, a cultura não será apenas um conjunto de coisas e conquistas, mas um sistema de signos, em que os objetos, os registros, as instituições e os progressos ultrapassam a própria condição de uso imediato para atingir o estado de símbolo, de metáfora, de índice ou alegoria. Nesse corpo de múltiplas representações, nada será unívoco e isolado, porque tudo resultará de operações de troca e mobilidade semântica. Se Greenblatt denomina *poética cultural* a essa visão semiótica das construções sociais, talvez não fosse indevido adotar sua denominação – basicamente destinada a caracterizar um método – para descrever a dinâmica simbólica ou o conjunto implícito de normas segundo as quais os diversos momentos de uma mesma cultura concebem seus assuntos e articulam suas mensagens no âmbito das construções imaginárias. Se for admissível essa transposição metonímica, aplicar-se-ia ao objeto a designação do método, o que parece verossímil do ponto de vista heurístico, visto que, em princípio, um é corolário do outro. O próprio Greenblatt sugere que sua prática crítica, enquanto

movimento hipotético de ação cognitiva, unifica a pluralidade do objeto por meio da noção de estrutura, implícita na seguinte passagem:

In any culture there is a general symbolic economy made up of the myriad signs that excite human desire, fear, and aggression. Through their ability to construct resonant stories, their command of effective imagery, and above all their sensitivity to the greatest collective creation of any culture – language – literary artists are skilled at manipulating this economy. They take symbolic materials from one zone of the culture and move them to another, augmenting their emotional force, altering their significance, linking them with other materials taken from a different zone, changing their place in a larger social design (GREENBLATT, 2005, p. 15).⁴

Conforme a terminologia corrente do *New Historicism*, esse tipo de observação configura um estudo de poética cultural, no sentido de definir um método que realça propriedades específicas de um determinado campo de estudos. Pela perspectiva do presente ensaio, a expressão de Greenblatt aplica-se também à dinâmica observada no objeto. Nesse caso, então, a poética cultural seria não apenas o estudo que estabelecesse a poética de uma cultura, mas também a figuração das regras de escolha (paradigma) e de associação (sintagma) dos diversos períodos da história da arte, isto é, o estabelecimento hipotético do modo particular de cada momento selecionar os próprios assuntos e de os relacionar em construções simbólicas que mimetizam a estrutura imaginária do tempo. Nesse sentido, a idéia de poética da cultura associa-se ao conceito de *episteme*, adotado por Michel Foucault (1966, p. 10-16; 1995, p. 214-222) para designar a base interdiscursiva responsável pela criação dos saberes, dos valores, dos protocolos e das convicções de uma comunidade. Assim, a poética cultural de um período envolve não só o conceito de arte e as regras de composição, de leitura e de veiculação, mas também a própria idéia de realidade vigente no momento da representação artística. A noção pressupõe, portanto, a pesquisa do horizonte de expectativa do leitor prefigurado pela obra, entendido não como entidade sociológica ou

⁴ “Em qualquer cultura, há uma ampla economia simbólica, constituída por uma miríade de signos que excitam o desejo, o medo e a agressividade das pessoas. Por meio da habilidade em compor estórias vibrantes, do domínio sobre imagens eficientes e, sobretudo, da sensibilidade diante da maior criação coletiva de qualquer cultura – a linguagem – os escritores são seres treinados para o manejo dessa economia. Tomam os materiais simbólicos de uma área da cultura e os transferem para outra, intensificando sua força emocional, alterando sua significação, relacionando-os com outros materiais extraídos de uma área diferente, modificando o lugar deles num projeto social mais amplo”.

psicológica, mas como construção semiótica ou figura virtual, desenhada pelos protocolos de leitura de cada gênero posto em situação pelo conceito de arte dominante no instante em que o artista compõe. A poética cultural de cada período, regendo as práticas sociais, unifica conceitualmente o diverso e dá inteligibilidade ao mistério da arte e de sua relação com a sociedade e com a idéia de vida em geral.

O artista demonstrará maior ou menor grau de consciência da poética de sua cultura, mas é ela que lhe apresenta os assuntos, os modos de organização e de exposição da matéria artística de sua obra. Qualquer que seja o caso, a teoria indica que o artista não trabalha com fatos, mas com uma poética dos fatos. Antes mesmo de se incorporarem ao discurso, os eventos já se convertem em tópica artística, deixam de ser realidade exterior para se transformar em signos da cultura ou em simulacro imaginoso do real. O próprio conhecimento da realidade, responsável pelas imagens que se convertem em arte, pressupõe a inclusão das formas do real em categorias conceituais que, no momento da leitura, não podem ser confundidas com a vida exterior à obra. Segundo esse argumento, entender a singularidade de um texto implica a compreensão da generalidade de sua estrutura, assim como decifrar um enunciado específico pressupõe o conhecimento da controvérsia de que participa e a que responde. Imaginando que todo livro depende de uma base interdiscursiva com a qual dialoga, de um debate em que se insere, qualquer obra, desde que portadora da energia dos códigos de seu tempo (GREENBLATT, 1988, p. 1-20), faz supor a existência de relatos homólogos e artefatos semelhantes no mesmo ambiente de produção.

Não se trata de restabelecer o contexto social da obra de arte literária,⁵ como se ela fosse manifestação espiritual de uma concretude histórica que estivesse fora dela e que a motivasse e explicasse. Isso quer dizer, ao contrário, que a literatura não será interpretada como documento social, mas como parte do discurso cultural de sua época, cuja voz se compõe da multiplicidade das vozes individuais, todas marcadas tanto por traços da possível singularidade dos diversos autores quanto pela inevitável generalidade das estruturas de comunicação com as quais eles mantêm relações de troca e de intercâmbio. Em outros termos, trata-se de entender a literatura como consubstanciação

⁵ Nesse sentido, o presente ensaio difere da terminologia de Greenblatt, que preserva a noção de *contexto social* da obra de arte.

das próprias práticas sociais. Ela é parte do que resta do fluxo das coisas – compõe a história, cuja existência, teórica e praticamente, depende dela, assim como de outros registros e relatos. Logo, os textos artísticos, e também os historiográficos, serão entendidos como fatos semióticos e, por isso, de existência mais peregrina do que os fatos em si, que se consomem no momento mesmo em que ocorrem. Do evento ao relato, coloca-se a natureza do texto, concebida como ampla rede de sinais cuja estrutura pressupõe a contínua existência de outros textos, que se explicam melhor como discursos ou como a infinita gama de signos, imagens, doutrinas, idéias, filosofias, normas, padrões, técnicas, princípios ou noções que compõem a idéia de representação do mundo. A literatura, assim, integra-se a esse complexo sistema de conhecimento e inclusão simbólica do real. Explicando-se como negócio entre discursos, participa da transformação do mundo em matéria cognoscível. Fora dela não estará a sociedade que a produziu, não estarão mais os homens e ações que o poeta representa ou representou. Evidentemente, tudo isso existiu, mas ao leitor não resta senão imagens do que ocorreu, encenações sensíveis de condutas e conceitos perdidos no vácuo do tempo – simulacros que, hoje, se apresentam como fatos semióticos ou discursos produtores do efeito de real e cuja realidade efetivamente integra a cultura material dos povos.

HISTORICIDADE DO TEXTO

Louis Montrose contribui decisivamente para a consistência da noção de poética cultural, propondo-a também como categoria de análise histórica. Partilhando de tendência já bastante admitida nas ciências humanas atualmente, Montrose entende a história como uma instância discursiva, constituída por dois aspectos distintos e complementares, que se apresentam por meio de um jogo quiasmático: a historicidade dos textos e a textualidade da história (MONTROSE, 1989).

A historicidade dos textos explica-se como busca da especificidade cultural e do enquadramento social de todas as formas de escrita, não só os textos que os críticos estudam, mas também aqueles que estudam os textos dos críticos. Como todas as instituições sociais, o modo de compor a história varia conforme a alteração dos padrões da poética de uma cultura, que interfere na particularidade de cada conceito de história. Por essa perspectiva, os fatos não se impõem ao historiador. Ao contrário, este, em consonância com seu modelo historiográfico

(que pressupõe, entre outras coisas, a adoção de um gênero de escritura e de um estilo pessoal), seleciona e combina as imagens das ocorrências (eventos, fontes, idéias, mudanças, textos, invenções, instituições, regimes, processos, estruturas, objetos) que interessam à sua narrativa, em cujo âmbito as análises e os eventos se hierarquizam conforme a trama que se considera correta e justa no momento da formulação do texto, cujos valores (éticos, políticos, religiosos, econômicos, ideológicos, artísticos) orientam a escolha das ênfases e dos descasos inerentes à representação historiográfica. Entendendo a história como representação de coisas previamente representadas, o historiador será tanto intérprete de sinais (hermeneuta) quanto organizador de mensagens (escritor), donde nasce a hipótese de que, senão a semiótica em si mesma, ao menos a consciência semiótica talvez devesse reforçar o rol de disciplinas com que trabalha.⁶

A historicidade dos textos envolve também a noção de contingência da história, isto é, a convicção de que não há uma essência supra-histórica determinante do fluxo das coisas e dos discursos. Tal noção parece consensual entre os historiadores não comprometidos com uma visão teológica e teleológica do mundo. Entendido como objeto da história, o acontecimento não depende apenas da lógica das forças que o produzem, mas também da perspectiva de quem registra sua imagem e a inclui, interpretativamente, na representação da intriga social de que procedeu. Assim, é possível supor que o fato, em si, não possua uma racionalidade imanente. Segundo esse ponto de vista, a razão da história será, antes, resultado da ordem discursiva da narrativa que a institui como imitação ordenada do passado. Como se sabe, toda ação social, mesmo quando resultante do acaso de interesses de grupos minoritários, tem sido representada como integrante de uma dinâmica impessoal e necessária, seja de ordem econômica, religiosa, científica ou ideológica. Evidentemente, resulta de tramas que existiram, mas que poderiam não ter existido ou que poderiam tomar rumo diferente do que tomaram, desde que se considere a volubilidade das circunstâncias, das forças e dos interesses em jogo no cenário das ações representadas.

⁶ No ambiente universitário brasileiro, há diversas pesquisas em torno do conceito de história. Para limitar os exemplos a textos publicados em *Politeia*, Revista do Departamento de História da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, menciono apenas dois casos: Norberto Luiz Guarinello, “Uma morfologia da História: as formas da História Antiga” (GUARINELLO, 2003); Jorge Nóvoa, “A ciência histórica e os pensadores ou a razão poética como pensamento orgânico-crítico: elementos para a reconstrução do paradigma historiográfico” (NÓVOA, 2004). Diferentes entre si, os pressupostos de ambos os textos, sobretudo os do primeiro, diferem também daqueles adotados no presente ensaio.

Hoje, torna-se cada vez menos comum a afirmação de que os fatos são os fatos e de que a leitura associativa dos documentos autoriza a objetividade científica da reconstrução do passado. Há estudiosos que insistem na idéia de que a história é uma ciência; outros, talvez menos carentes de autolegitimação, resignam-se a admiti-la apenas como uma técnica. Em qualquer dos casos, será sempre parte das ciências humanas e, por isso mesmo, instituição tão mutável quanto as convicções e os instrumentos de cada período. Nesse sentido, a história talvez não devesse ser caracterizada como mais ou menos científica, mas como mais ou menos próxima do conceito de verdade de seu tempo de enunciação, que necessariamente depende dos métodos de apreensão, dos modos de associação e do estilo de exposição. A história não se coloca acima da história. É possível, mesmo, admitir que a adoção de certos recursos das ciências exatas ou da biologia não torna o discurso historiográfico mais verdadeiro nem mais fiel. Tais técnicas possibilitam a incorporação de traços típicos do código científico dessas áreas, que certamente matizarão tanto a elocução quanto as conclusões da historiografia. Nem por isso, a historiografia atual, supostamente mais bem aparelhada, conquistará maior perenidade do que os paradigmas de épocas anteriores. Normalmente, um texto historiográfico sobrevive ao próprio tempo graças ao estilo do autor, e não pela suposta importância intrínseca dos fatos a que se refere. Exemplo disso talvez sejam **Os sertões**, de Euclides da Cunha, cujo relato, pela força artística, inventou uma das tópicas mais importantes nas discussões históricas do Brasil no século XX. Evidentemente, esse livro não terá inventado a pobreza nem a violência contra ela, mas com certeza matizou sua existência, instituindo-as, pobreza e violência, como temas de relevo no pensamento das elites brasileiras.

A própria linguagem do computador, tal como fizera o cinema, transformando a noção de realidade, atingirá, provavelmente, o nervo conceitual da história. A velocidade determinará o padrão de verdade, uma verdade além do humano e própria da máquina. A história será, então, pós-capitalista, pós-marxista, pós-atômica, pós-estrutural, pós-moderna, pós-humana, pós-tudo. O texto da história será invenção de estilos e de tecnologias, como de resto tem sido até hoje. Os novos jeitos de matar e de morrer alterarão o conceito de vida e de morte.

Se as convicções, os métodos, os padrões e os registros dependem da poética de sua cultura, nada há neles que os afaste da condição de verdades provisórias, “miúdas certezas de empréstimo”.⁷ Tal propriedade não atenua o valor desse tipo de certeza, apenas realça o estatuto retórico e semiótico do enunciado historiográfico. Nesse sentido, o conhecimento continuará sendo um fenômeno de comunicação social, de tradução entre códigos, de preservação e transformação de dados e conceitos. Um registro gráfico de computador fala tanto quanto um mosaico de Constantinopla ou um papiro do Egito. “Uma Visita de Alcibíades”, conto de Machado de Assis,⁸ imagina uma situação em que, por meio de técnicas do espiritismo, um desembargador do Segundo Reinado ressuscita o general grego, que invade o cotidiano familiar do Rio de Janeiro. Postos frente a frente no teatro da ficção, o general e o desembargador, entendidos como co-partícipes da materialidade das respectivas culturas, encenam o diálogo alegórico das diferenças essenciais. Conduzido pelas evidências decorrentes do confronto entre o seu mundo e o do magistrado carioca, Alcibíades, a contragosto, tem de reconhecer a circunstância de que, vinte e quatro séculos depois, todos os deuses helênicos haviam morrido, assim como já não restava vestígio da elegância grega na vida prática do século XIX. Se morreram os deuses de Alcibíades, por que não morreria também o Deus do desembargador? Pela perspectiva do relativismo histórico do conto, todas as verdades – inclusive as mais abstratas e abrangentes, como a própria idéia dos entes criadores – devem ser consideradas como invenções da cultura, sempre subordinadas ao conceito de padrão social, singularmente considerado. Incorporando a razão cínica do conto machadiano, seria possível pretender que a crítica da cultura em geral e da história em particular deveria evitar noções como natureza humana, a verdade dos fatos, universalismo da arte, diálogo do artista com o futuro – que normalmente se traduz pela horrorosa idéia de antecipação (metafísica) de conceitos, tendências ou estilos. Neste último caso, em particular, o presente ensaio acredita que o processo dialógico, inevitável sempre, direciona-se do presente para o passado, e não ao contrário.

⁷ “Nosso Tempo”, de Carlos Drummond de Andrade. Publicado em **Reunião** (Rio de Janeiro: José Olympio, 1969, p. 82-87). Primeira publicação em **A rosa do povo** (Rio de Janeiro: José Olympio, 1945).

⁸ Publicado em **Papéis Avulsos** (1882).

TEXTUALIDADE DA HISTÓRIA

A textualidade da história explica-se por duas noções, ambas mais ou menos consensuais entre os interessados na matéria: primeira, os eventos passados não se deixam reconstituir em sua materialidade vivida, mas tornam-se redivivos através de textos, cuja estrutura necessariamente revela aqueles mesmos processos arduos de preservação e de apagamento da imagem dos fatos; segunda, os próprios textos que compõem o discurso historiográfico pressupõem outras mediações textuais, sobretudo quando se consideram os documentos a partir dos quais os historiadores compõem o fio narrativo da história (MONTROSE, 1989, p. 20). O objeto da história, sendo muito real e vivo, será sempre texto: tanto o discurso historiográfico quanto a teoria da história; tanto os artefatos verbais quanto os não-verbais. Assim, o que se supõe serem fatos históricos é, em rigor, imagem de fatos, produzida por signos que os representam, sendo certo que tais signos podem assumir a forma de escrita (documento direto ou indireto), relato oral, filme, foto, escultura, objetos ou vestígios de tudo isso. Assim concebida, a história terá por referente sempre signos – noção que não elimina a materialidade de seu objeto enquanto disciplina, apenas a inclui na categoria dos fenômenos semióticos, espaço gnosiológico em que se tem produzido consideráveis formulações a respeito dela.⁹ Ao se referir a um acontecimento, o historiador não terá em mente a materialidade singular de um fato, mas o conceito histórico e semiótico de evento, classificando-o conforme a gramática de sua significação, de sua forma e de seus antecedentes e conseqüentes sintáticos na rede de ocorrências que o semantiza enquanto fenômeno digno de atenção.

Como se vê, a noção de textualidade da história, evidentemente, não nega o fato. Procura, apenas, enfatizar as relações dele com o documento que o representa, donde decorre a necessidade de contínua investigação das conexões das fontes com sua apropriação pelo historiador, com seus instrumentos, perspectivas e estilos. Nesse sentido, o relato histórico informa tanto sobre o próprio tempo quanto sobre a época de que fala. Como qualquer mensagem, o discurso histórico pode, também, ser considerado em sua

⁹ Rui Bebianco oferece rica visão de conjunto da perspectiva que procura analisar os componentes retóricos do discurso historiográfico em “Sobre a História como Poética” (BEBIANO, 2000). Orientado por outra dimensão, mas igualmente consistente e amplo, é o panorama apresentado por Jorge Nóvoa no ensaio mencionado anteriormente (NÓVOA, 2003), que tenho por admirável modelo de convicção estilística.

dimensão retórica e semiótica. Esse tipo de investigação atenua a nostalgia pela suposta integridade do acontecimento, nostalgia de que resulta a presumível limitação do registro em comparação com o passado. Tal não será propriamente limitação ou lacuna das fontes, mas condição do próprio conhecimento histórico, cuja natureza depende de inferências, interpretações e projeções. O passado não completa o objeto que o representa; será, antes, o objeto que, falando por meio do repertório do historiador e de seu tempo, formula uma hipótese sobre o passado. Pela perspectiva da teoria dos signos, nenhuma coisa será pura mediação. Será antes um corpo, com densidade e vida própria, que requer consideração e análise em si, para que, depois, em movimento integrador, possa ser relacionado com outros artefatos da mesma série semântica. Contra a supervalorização dos fatos no conhecimento histórico, Roland Barthes apresenta o argumento de que essa postura opera drástica redução no conceito triádico de signo, do qual o intérprete levaria em conta apenas o significante e o referente, desconsiderando por completo a noção de significado. Assim, chega-se à síntese, apenas uma entre outras possíveis, de que ao historiador não compete suspirar pelo referente, senão trabalhar com o significante (que será colhido como fato ou como evento) e atribuir a ele o sentido mais compatível com a condição de sua estrutura, especificamente considerada. Nesse sentido, torna-se cada vez mais difícil desconsiderar a singularidade dos textos que compõem o acervo da tradição historiográfica, não apenas como mediação entre o historiador e o passado, mas sobretudo como constelação sógnica com valor próprio no presente, elaborada para edificar e difundir a imagem de estruturas, de processos e de eventos pretéritos. Como as palavras na obra de arte, os signos da história não serão mera transparência. Os grandes livros da historiografia não devem ser tomados como simples transmissores de conhecimento, mas, sobretudo, como matrizes geradoras de saber que se renova a cada leitura. Segundo essa perspectiva, duas obras do século XX, entre outras, permanecem importantes para o conhecimento da história, cada qual, como se sabe, com seu peso e medida: **As Palavras e as Coisas**, de Michael Foucault (1966), e **Meta-história**, de Hayden White (1973).

Parece estar suficientemente claro que não se defende, aqui, a idéia de que os textos, enquanto fontes primárias, não estabeleçam conexão com a realidade empírica dos fatos, mas sim a noção de que o conceito de história

que rege a concepção do documento ou do relato a partir do qual o historiador escreve restringe a suposta liberdade material das coisas, que só integram o conhecimento depois de assumirem a condição de signo, quando se transformam em categoria cultural: ideologia, linguagem, religião, etnia, poder, técnica, instrumentos, preconceito, censura, tática de apagamento ou de ênfase, entre outras mediações. Além disso, deve-se ter em conta que o estilo e o método historiográfico em vigor no momento da redação é referência tão importante para o intérprete quanto os múltiplos elos entre texto representante e evento representado. Trata-se, ainda, de enfatizar que não se recorre ao Hitler empírico toda vez que se fala de Nazismo. Recorre-se, antes, à cadeia de signos estabelecida pela tradição histórica, cadeia que se impõe como rede sistêmica desde o primeiro momento da representação do concreto imediato – objetos que se convertem em signos – até sua consumação no ato da leitura. Evidentemente, a morte de um homem por arma de fogo é ocorrência que não requer mediação sógnica, embora as noções de homem, de arma de fogo e de morte sejam, também, fatos de linguagem. Todavia, o relato primário de uma luta assim caracterizada já não pertencerá ao mundo das coisas em si, mas das coisas que, primordialmente, foram concebidas para significar. Se se adicionar à pequena narrativa a circunstância de que um dos homens era norte-americano e o outro, cubano; e que o confronto se deu na Baía dos Porcos em 1961, subir-se-á do particular ao universal; do fato à história. Nesse caso, ainda que não deixem de ser indivíduos, os integrantes do episódio serão, sobretudo, partes de um discurso histórico que os reveste de generalidade semiótica. Naquele instante específico, significam mais como agentes de uma idéia do que como pessoas. Se o encontro ficasse sem registro, não pertenceria à história. Se registrado, o mesmo fato poderia ocasionar diferentes narrativas, conforme fosse efetuada por cidadão norte-americano ou cubano, por jornalista ou historiador, por poeta ou romancista, por letrado ou analfabeto, no final dos anos 1960 ou na primeira década do século XXI. Como ficou insinuado acima, a narrativa assumiria, ainda, diferentes configurações e sentidos, caso fosse instituída por linguagem verbal ou cinematográfica, oral ou escrita, pictórica ou fotográfica. Hoje, é difícil imaginar um historiador insensível às mediações sociais e ideológicas do fato político. Da mesma forma, torna-se cada vez maior o número daqueles que se dispõem a encarar o mesmo trâmite sob a

perspectiva da semiótica e da retórica, visto que essa linha de pesquisa contempla a própria dimensão ideológica e sociológica, oferecendo pluralidade de nuances e aspectos. Por essa perspectiva, a ordem do discurso e a circunstância de sua produção importam tanto quanto os fatos na formulação do texto da história. É nesse sentido que se deve entender a idéia de que o método constrói o objeto. Como argumento e arremate em favor da hipótese do presente parágrafo, lembre-se que a história de uma sociedade escrita em dado momento não será a mesma concebida em outro, ainda que a atenção recaia sobre a imagem dos mesmos acontecimentos.

Assim como a percepção da singularidade cultural de um texto é imprescindível a seu entendimento, importa igualmente a apreensão de sua especificidade sógnica, que tanto pode envolver noções de estilo quanto se relacionar com questões de gênero discursivo ou de intencionalidade da voz narrativa, a qual, não raro, se empenha na produção de informes e formas equívocas. O entendimento de uma pintura ou de uma escultura não se orientará pelos mesmos princípios que os exigidos por um manuscrito, uma fotografia ou fósseis cristalizados em rocha. Há circunstâncias em que os intérpretes não prestam a devida atenção aos objetos, donde resultam desentendimentos que se transferem de geração a geração. Esse parece ser o caso dos leitores diante das notas em prosa de alguns poemas em verso, normalmente entendidas como documento verídico da construção imaginosa da poesia. Do ponto de vista heurístico, esse tipo de nota deveria ser entendido como imitação do estilo comprobatório dos textos históricos ou argumentativos. Por essa razão, elas não podem, sem prejuízo da integridade artística, ser abstraídas à estrutura ficcional dos poemas. A noção da ficcionalidade das notas supostamente documentais dará mais sentido, por exemplo, à leitura de **O Uruguai**, de Basílio da Gama. O mesmo deve ocorrer com a interpretação de cartas, diários, entrevistas, prólogos e outros informes de escritores e poetas sobre a suposta veracidade da própria ficção. Vejam-se as declarações de Fernando Pessoa sobre seus heterônimos. Como se sabe, o poeta, imaginando-se histórico e neurastênico, costumava dizer que era assombrado por vozes, que, depois, se acomodavam em poemas ou em poetas inventados. Uma de suas mais célebres revelações consiste em carta enviada a Adolfo Casais Monteiro, com data de 13 de janeiro de 1935, em que fala da criação de Alberto Caeiro. Este e outros integrantes da Geração Presença, responsáveis por estudos pioneiros

sobre o poeta, consagraram essa espécie de testemunho como documentos primários e imprescindíveis para a interpretação do artista:

Num dia em que finalmente desistira – foi em 8 de Março de 1914 – acerquei-me de uma cômoda alta, e, tomando um papel, comecei a escrever, de pé, como escrevo sempre que posso. E escrevi trinta e tantos poemas a fio, numa espécie de êxtase cuja natureza não conseguirei definir. Foi o dia triunfal da minha vida, e nunca poderei ter outro assim. Abri com um título, *O Guardador de Rebanhos*. E o que se seguiu foi o aparecimento de alguém em mim, a quem dei desde logo o nome de Alberto Caeiro. Desculpe-me o absurdo da frase: aparecera em mim o meu mestre. Foi essa a sensação imediata que tive. E tanto assim que, escritos que foram esses trinta e tantos poemas, imediatamente peguei noutro papel e escrevi, a fio, também, os seis poemas que constituem a *Chuva Oblíqua*, de Fernando Pessoa (PESSOA, [1946], p. 263-264).

Em perspectiva conceitual, essa carta não deve ser tomada como documento do processo criativo do poeta, mas sim como mais uma das diversas manifestações de sua própria criação. Pela presente diretriz, não se trata de explicação propriamente dita, mas de peça artística, de trecho ficcional em que o poeta adota o estilo documental como forma de invenção. Como se sabe, existem inúmeros textos dessa natureza na obra de Fernando Pessoa, geralmente tomados como “documentos verdadeiros” pelos estudiosos tradicionais para interpretar a arte e a personalidade do poeta. Hoje, essa não parece leitura adequada a tal espécie de escrita. Trata-se, antes, de mais uma simulação artística, espécie de paródia da estrutura do texto de auto-análise, em que o poeta põe em cena seu propósito de levar a arte de imaginar às últimas conseqüências. Se bem lida, essa carta não passa de ficção para justificar a invenção de uma personagem de ficção. A circunstância histórica de escrituras como essa exige a aplicação do conceito de ficção à poesia, que, como se sabe, é inerente à poética de Fernando Pessoa.

HISTORIOGRAFIA IMPERIAL

O seguinte exemplo, que se afasta da ficção sem fugir da literatura, procura, em brevíssimo comentário, pôr em destaque o repertório historiográfico do Segundo Reinado brasileiro em comparação com o da década de 90 do século XX. Com esses casos, procura-se examinar a escolha das tópicas historiográficas como decorrência da poética cultural dos

respectivos períodos, a que se integra o conceito específico de história. Tendo sido publicada em 1876, a segunda edição da **História Geral do Brasil**, de Francisco Adolfo Varnhagen, em dois volumes com mais de 600 páginas cada um, restringe-se ao período colonial. A história, para o autor, identificava-se, sobretudo, com a idéia de passado; preferencialmente, em seu tempo, não se cogitava muito na análise do presente. O historiador abre o prólogo da obra por uma citação de Alex Tocqueville, em que se destaca a idéia de passado como matriz do “caráter nacional”. Uma das funções da história no Segundo Reinado seria captar essa essência e transmiti-la às gerações presentes e futuras, para que a tomassem como fonte de inspiração ou espelho de exemplos. Tal pressuposto integra também o ideário de Carl Von Martius, cujo ensaio **Como se Deve Escrever a História do Brasil** (Cf. MARTIUS, 1982) fora adotado, como é largamente sabido, pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro como roteiro conceitual da historiografia do período. Diante da noção do direito ao trono por nascimento, não competia à prática dominante na historiografia imperial baixar a figura do monarca ao âmbito da investigação crítica. Bastavam-lhe os encômios, que se operavam tanto em termos explícitos e diretos quanto por meio do relato empolgado dos eventos, quase sempre interpretados como caminhada heróica da verdade contra o erro, tal como se observa, por exemplo, na síntese da Guerra do Paraguai apresentada na **Epítome da História do Brasil**, de José Pedro Xavier Pinheiro, adotada “nas aulas públicas do ensino primário” do Segundo Reinado.¹⁰ Pela poética da cultura imperial, a presença de Pedro II, via de regra, não devia exceder os limites das páginas iniciais dos livros didáticos de história, fixando-se geralmente nas dedicatórias, espaço que encenava uma fala cortesã, em que o súdito solicitava atenção e apoio do monarca. Em alguns casos, o simples retrato do imperador, estampado no frontispício da obra, substituía a dedicatória verbal, tal como se observa no **Resumo da História do Brasil**, de Maria G. L. de Andrade,¹¹ retomada adiante no presente ensaio.

Varnhagen – que omite o nome próprio e se apresenta como Visconde de Porto Seguro, preferindo, conforme o costume imperial, identificar-se por sua posição na hierarquia do Segundo Reinado – destina sessenta páginas ao

¹⁰ Cf. PINHEIRO (1880).

¹¹ Cf. ANDRADE (1880).

estudo da criação do governo geral do Brasil (1549-1553). Aí, transcreve trecho da carta régia que delibera sobre a centralização administrativa do Brasil, destaca pormenores da vida do primeiro governador, Tomé de Sousa, fornecendo o número de caravelas, a quantidade de pessoas e os tipos sociais que desembarcaram com ele, os nomes dos funcionários que compuseram a cúpula de seu governo, a organização dos poderes, a relação entre administradores e índios, viagens e medidas do governador, a função dos jesuítas no início da povoação e a criação do primeiro bispado no Brasil. Essas páginas produzem um esboço dos costumes, com pintura da suposta atmosfera dominante na comunidade primitiva. Além disso, descreve com pormenores a geografia local e narra a fundação da cidade de Salvador da Bahia, incluindo a lenda de Diogo Álvares Correia. Na seqüência, apresentam-se seções específicas sobre os demais governadores gerais, até a divisão administrativa do país, que, em 1573, passa a ter duas capitais. Vejam-se dois fragmentos da **História** de Varnhagen, voltados para a dramatização da chegada do primeiro governador geral ao Brasil, em 1549:

Apontada a nova expedição colonizadora da Bahia e regeneradora do Brasil, partiu ela de Lisboa no primeiro de fevereiro e aportou no seu destino a 29 do seguinte mês.^{*} Constava a armada de três naus (Conceição, Salvador e Ajuda), duas caravelas e um bergantim. Viera na primeira o próprio Tomé de Sousa, na segunda Antônio Cardoso e capitaneava a terceira Duarte de Lemos. As caravelas eram mandadas por Pero de Góes e Francisco da Silva. Haviam acompanhado a Tomé de Sousa, além dos chefes mencionados e as outras pessoas notáveis, que deviam exercer cargos importantes, o padre Manuel da Nóbrega, com outros religiosos da Companhia de Jesus, designados para fundarem o primeiro colégio na Bahia, muitos casais que vinham aí estabelecer-se, seiscentos homens de armas e quatrocentos degradados. [...]

Deixemos porém fundear sucessivamente todos os navios nessa espaçosa Bahia e dediquemos a nossa atenção a percorrê-la em todos os seus recôncavos, não só até onde os olhos podem alcançar, do ancoradouro para o interior, como pelo reconhecimento que vamos a empreender de toda ela, para melhor fazermos idéia do local, onde ora nos achamos (VISCONDE DE PORTO SEGURO, [1876], p. 237).

* Primeira carta de Nóbrega escrita na Bahia (coleção na Biblioteca Pública de Évora). Na tradução italiana, impressa em 1558, na coleção *Diversi Anisi* etc, vemos que a viagem fora de 56 dias, o que daria a chegada a 26 de março.

Como se vê, a elocução obedece ao padrão do texto literário, em conformidade com uma longa tradição da historiografia européia, que se concebe como narrativa ou crônica de feitos notáveis, em que os eventos se dispõem em seqüência progressiva, produzindo o efeito de captação do fluxo do próprio tempo, que, em indissolúvel trama, se confunde com os homens em sua luta pela conquista do solo e da vida. A enumeração de nomes e pormenores procura dignificar a aventura do novo governador, da mesma forma que a narrativa institui o princípio de que, por economia, só se cita o que merece ser citado. A respeitar a poética do próprio texto, não se pode desdenhar nenhum dos informes, porque a sisudez da passagem, em meio às 1200 páginas a que pertence, impõe-se como necessária e digna de atenção. Enfim, trata-se da suposta reconstituição do passado do povo a que pertence o leitor, presumido como continuador da tradição instaurada por aquele momento inaugural. Nesse sentido, a abertura, ao anunciar que a personagem se empenhava na colonização da Bahia e na regeneração do Brasil, não só atribui ânimo patriótico à ação, como traz à memória do leitor o fracasso das capitânicas hereditárias, instruindo-o com a idéia de que a saga de um país pressupõe alternância de períodos de malogro com períodos de sucesso. O tecido verbal instaura uma voz sábia, que dispõe os elementos em perspectiva olímpica, algo próxima da tradição épica. Não obstante, o leitor é incluído nesse mundo de dificuldades imperiosas, não só por ser concebido como herdeiro daquele passado, mas também porque o narrador o atrai pela benevolência da terceira pessoa do plural, adotada duas vezes no último parágrafo: “deixemos” e “achamos”. Quem fala é o visconde do Segundo Reinado, que não se confunde com o homem Varnhagen. Na dedicatória da obra, já obtivera o privilégio do acolhimento do imperador. Agora, relata aos demais súditos as heróicas agruras do passado comum. Sem dúvida, trata-se de uma história imperial, a que não falta a presença da Igreja, que também se entregara aos riscos da formação da pátria. O momento é solene. Por se tratar do primeiro governo central, prefigura a unidade do futuro Estado Nacional, cuja manutenção seria um dos mitos da política do momento de enunciação histórica do texto. Assim, o anúncio da minuciosa descrição do lugar, longe de causar tédio no leitor, terá sido ocasião de reconhecimento e identidade. Tais noções, umas implícitas outras explícitas, integram tanto o conceito de história do fragmento quanto a poética cultural da época do autor, que sensibiliza o excerto do princípio ao fim.

Observem-se outros casos de manifestação do discurso historiográfico monarquista. Em meio a tantos romances, peças de teatro e crônicas, Joaquim Manuel de Macedo, na condição de professor de história do Imperial Colégio Pedro II,¹² escreveu diversos livros didáticos, entre os quais se contam as **Lições de História do Brasil, para Uso das Escolas de Instrução Primária**, obra adotada durante várias décadas no ensino oficial do Segundo Reinado. Em 1880, publicou-se sua 5ª edição (Cf. MACEDO, 1880). Também aqui, a história se impõe como apologia do passado, onde se buscavam modelos e padrões para a vida no presente, que, não obstante, se omite como objeto de análise. Por isso, as trezentas e sessenta e oito páginas desse volume destinam-se, também, exclusivamente ao período colonial. Seguem-se, então, as tópicas consagradas pela visão imperial de Varnhagen. Em ponto pequeno, Macedo, em capítulo exclusivo de três páginas, adapta o núcleo daquelas informações sobre Tomé de Sousa para o universo da escola primária do Segundo Reinado. Depois, seguem lições específicas sobre os demais governadores. Apesar da transparência didática em bom português, aquilo que então se assimilava com facilidade – o tempo de adoção oficial permite tal inferência – seria com certeza inadmissível nas escolas do ensino fundamental do século XXI, cuja poética cultural seleciona e valoriza outro tipo de informação.

Igualmente destinada às escolas primárias, a **História do Brasil** de Maria G. L. de Andrade, editada em Boston, em 1888, também apresenta capítulos sobre os governadores do Brasil. Embora contenha os elementos consagrados pela tópica pedagógica do agente civilizador, o capítulo sobre Tomé de Sousa, que consta de cinco páginas e meia, associa o discurso da gravura e o da literatura com o da narrativa histórica. Assim, além do relato verbal, de um retrato alegórico da chegada do governador à Bahia, as crianças da escola imperial eram estimuladas a ler, sem cortes ou adaptações, “O Canto do Guerreiro”, de Gonçalves Dias. Ao fim do volume, reproduz-se, integralmente, a “Constituição Política do Império do Brasil, seguida do Ato Adicional e Lei de Interpretação”.

¹² Foi o primeiro a ocupar esse posto, tendo sido substituído por Gonçalves Dias, em 1849. Tradicionalmente, os historiadores brasileiros demonstram proximidade com as Letras, como fazem supor, ainda, Varnhagen, Capistrano de Abreu, Ararípe Júnior e João Ribeiro, entre outros.

EXEMPLO DEMOCRÁTICO

Examine-se um caso de história republicana. O exemplo baseia-se na **História do Brasil** de Boris Fausto, escolhido aqui não apenas pelas reconhecidas qualidades estilísticas do texto, mas também pela representatividade quanto ao modelo historiográfico, igualmente admirável em seu tempo e em seu ambiente cultural. Editado em 1994 pela Editora da Universidade de São Paulo, o volume possui 650 páginas, quantitativamente distribuídas da seguinte maneira: Colônia, 140 páginas; Império, 102 páginas; República, 408 páginas. Ainda que o autor confesse que sua escolha temática não decorra de hierarquização associada à importância essencial dos núcleos temáticos da historiografia brasileira, não há como negar que a obra privilegia o estudo do passado recente, sob o argumento de que faz mais sentido para o presente do que o passado remoto: “estamos mais interessados na significação do regime militar do que nas capitânias hereditárias”, lê-se na introdução ao volume (FAUSTO, 1994, p. 15). Nesses casos, o estudo crítico de certas unidades temáticas, como a ditadura das armas contra a população desarmada, alça a voz do historiador a um lugar idealmente elevado e virtuoso. O artifício retórico, no caso, confere prestígio à voz historiográfica. Se a narrativa de Varnhagen visava construir figuras que pudessem servir de modelo aos homens de seu tempo, não será impossível aproximar os dois historiadores, no sentido específico de que ambos tomam a história como instrumento de legitimação das convicções com que participam no debate das respectivas épocas. Ainda como Varnhagen, Boris Fausto faz supor um leitor solidário aos próprios valores, o que se percebe pelo mesmo uso retórico do verbo na primeira pessoa do plural em “estamos mais interessados”. Todavia, tal leitor, instituído pelo texto, talvez se dissolva diante da hipótese de um receptor empírico, diga-se, menos preocupado com o regime militar brasileiro do que com o sistema português de organização política das colônias. Seria o caso, por exemplo, de um pesquisador que tomasse a história de Boris Fausto para se aparelhar para a leitura, diga-se, da **Prosopopeia**, de Bento Teixeira. Do ponto de vista de uma presumível objetividade histórica, tanto o leitor preocupado em posicionar-se diante da ditadura militar da segunda metade do século XX quanto o voltado para a leitura dos clássicos do Brasil colonial possuem legitimidade cultural. O historiador acredita na operação seletiva dos temas históricos, mas não aceita a idéia de história como invenção de

quem a escreve. Não obstante, nesse texto – como em qualquer outro do gênero – é evidente o conceito de história como organização discursiva do passado. Índice sensível das convicções da poética de sua cultura, o princípio de construção do livro parece ser antes, ao menos quanto à articulação das grandes unidades semânticas, o da montagem ou justaposição de partes mais ou menos autônomas do que o da narrativa como fluxo encadeado de eventos. Em que pese a presunção de que o passado é “um dado objetivo e não pura fantasia” (FAUSTO, 1994, p. 15), o livro produz o efeito de sobreposição do método ao assunto, fazendo crer que a história resulta de categorias conceituais postas em prática pela profissionalização das ciências humanas. Segundo essa hipótese, ter-se-ia um discurso conceitual instituindo um discurso factual, reduzido ao mínimo nos capítulos cronologicamente mais afastados do autor. Nesse caso, se aquele resulta coeso, este não apresenta a mesma unidade. Tal propriedade de natureza construtiva adensa a noção de história como ordenação interessada do passado. Assim, valorizam-se as estruturas de organização política e econômica teoricamente concebidas, em detrimento da presumível singularidade dos fatos, o que evidencia uma vez mais a noção de que o método produz o objeto. Abandonando, nesse sentido específico, o conceito aristotélico de história e aproximando-se do de poesia, esse tipo de relato resulta da aplicação de modelos universais à representação do particular. Por evitar a hipótese de uma história cumulativa, o livro, contrariamente aos exemplos anteriores, dedica menos de duas páginas à criação do Governo Geral do Brasil, a propósito do qual se lê o seguinte fragmento, que patenteia o procedimento responsável pela diferença entre a história imperial e a republicana:

Após as três primeiras décadas, marcadas pelo esforço de garantir a posse da nova terra, a colonização começou a tomar forma. Como aconteceu em toda a América Latina, o Brasil viria a ser uma colônia cujo sentido básico seria o de fornecer ao comércio europeu gêneros alimentícios ou minérios de grande importância. A política da Metrópole portuguesa consistirá no incentivo à empresa comercial, com base em uns poucos produtos exportáveis em grande escala e assentada na grande propriedade. Essa diretriz deveria atender aos interesses de acumulação de riqueza na Metrópole lusa, em mãos dos grandes comerciantes, da Corte e seus afilhados. Como Portugal não tinha o controle dos circuitos comerciais na Europa, controlados, ao longo dos anos, principalmente por espanhóis, holandeses e ingleses, a mencionada diretriz acabou por atender também ao conjunto da economia européia (FAUSTO, 1994, p. 47-48).

Tendo praticamente abandonado o padrão narrativo da chegada do governador, a descrição geográfica e a enumeração do contingente humano que acompanhou Tomé de Sousa, o historiador deixa claro que lhe interessa mais o processo do que os fatos. Nesse sentido, como em outros, o livro de Boris Fausto explica-se, sobretudo, como decorrência da adoção pessoal de um modelo historiográfico, tornado clássico no Brasil desde, pelo menos, **Formação do Brasil contemporâneo**, de Caio Prado Júnior, editado em 1942. Também aqui, a Colônia não deveria ocupar mais do que um quarto do longo projeto inconcluso do historiador, para quem o estudo do passado só se justificaria como estágio necessário para a compreensão do presente: “E foram estas, bem como outras considerações da mesma natureza, que me levaram, para chegar a uma interpretação do Brasil de hoje, que é o que realmente interessa, àquele passado que parece longínquo, mas que ainda nos cerca de todos os lados” (PRADO JÚNIOR, 1963). Na mesma ocasião, Walter Benjamin também definia a história como engajamento em questões do presente de enunciação, tal como deixam ver as formulações de seus fragmentos “Sobre o Conceito da História”. Neles, estiliza a convicção ideológica de que a história, não podendo ser um “tempo homogêneo e vazio”, deveria, necessariamente, ser um “tempo saturado de *agoras*” (BENJAMIN, 1985, p. 229). Além de adotar o padrão do interesse pela contemporaneidade (“que é o que realmente interessa”), pode-se dizer que, com Caio Prado, a dissertação substitui a narração no Brasil. A partir do modelo marxista, consolida-se a historiografia conceitual – o que, por si só, bastaria para, conforme as convicções do tempo, justificar o valor e o prestígio de seu livro. As unidades de composição já não serão predominantemente actanciais como em Varnhagen, mas temáticas, tal como deixa ver a escolha de títulos para os capítulos: “Sentido da colonização”, “Grande lavoura”, “Artes e indústrias”, entre outros.

Sempre preferível por critérios atuais, essa opção, pela perspectiva histórica da formação dos discursos, talvez não devesse ser considerada nem melhor nem pior do que a que privilegia a imagem dos fatos e o exemplo neles contido. Tal como a do historiador oitocentista, a escolha contemporânea será, também, índice de adesão metodológica, que, condicionando o estilo do texto historiográfico, define os contornos de sua construção do passado. Sem dúvida, o tema da Colônia era mais vivo no repertório oitocentista do que no do século XX. Se isso justifica a escolha dos assuntos nos respectivos períodos, não

deixa também de apoiar o argumento de que cada época constrói sua própria tradição. Nesse sentido, a história não se explica propriamente como conhecimento do passado, mas como instauração de discursos sobre coisas que passaram. No limite da redução da idéia, é possível entender a história como aquilo que os historiadores escrevem ou como aquilo que podem dizer os documentos e as perspectivas a partir dos quais eles escrevem – maneira algo informal de enfatizar a importância do princípio da textualidade no conceito de história. Sem negar as transformações do real imediato, a disciplina, sendo o conjunto de técnicas e tópicos empregadas na representação dos discursos sobre a realidade, poderia ser definida também como a consciência conceitual das mudanças e dos processos que constituem o fluxo da existência.

CULTURAL POETICS: HISTORY & LITERATURE

ABSTRACT

This article examines the functional notion of Cultural Poetics, as proposed by Stephen Greenblatt as a way of integrating history into literary studies. Based on an understanding of the work of art as a participant in the cultural debates of its time, this perspective looks at literature as it relates to other forms of discourse. The question is not observing society in its empirical manifestations, but to examine the artistic configuration that the belief system of the time can assume in the works of art. History, like literature, would be understood as a mode of cultural representation, which, as it is usually practiced, reveals itself as the representation (historiography) of things already represented (sources). This understanding of the discipline takes into account the principle, as formulated by Louis Montrose, of the historicity of texts and the textuality of history. To support the notion that the past depends on the perspective of the present, the article contrasts a fragment of imperial historiography with another from the republican period.

KEY-WORDS: *Cultural Poetics. Literature and social discourse. New Historicism. Textuality of history.*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Reunião: 10 livros de poesia**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

ANDRADE, M. G. L. de. **Resumo da História do Brasil**. 7.ed. Rio de Janeiro: Eduardo & Henrique Laemmert, 1880.

BEBIANO, R. Sobre a História como Poética. **Revista de História das Idéias**, v. 21, p. 59-86, 2000.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras Escolhidas, v. 1. Tradução de S. P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

FAUSTO, B. **História do Brasil**. São Paulo: Edusp, 1994.

FOUCAULT, M. **Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines**. Paris: Gallimard, 1966.

_____. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Tradução de A. Ramos Rosa. Lisboa: Portugalia, [s.d.].

_____. **A arqueologia do saber**. Tradução de L. F. Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

GREENBLATT, S. **Shakespearean Negotiations**. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1988.

_____. Towards a Poetics of Culture. In: VEESER, H. A. (Ed.). **The New Historicism**. London; New York: Routledge, 1989. p. 1-14.

_____. **Will in the World: How Shakespeare Became Shakespeare**. New York; London: Norton & Company, 2004.

_____. Culture. In: PAYNE, M. (Ed.). **The Greenblatt Reader**. Malden: Blackwell Publishing, 2005. p. 11-17

GUARINELLO, N. L. Uma morfologia da História: as formas da História Antiga. **Politeia: História e Sociedade**, v. 3, n. 1, p. 41-61, 2003.

LENTRICCHIA, F.; MCLAUGHLIN, Th. (Ed.). **Critical Terms for Literary Study**. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1990.

MACEDO, J. M. de. **Lições de História do Brasil, para uso das escolas de instrução primária**. 5. ed. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1880.

MARTIUS, C. F. P. von. Como se deve escrever a história do Brasil. In: **O estado do direito entre os autóctones do Brasil**. Trad. A. Löfgren. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1982.

MONTROSE, L. A. Professing the Renaissance: The Poetic and Politics of Culture. In: VEESER, H. A. (Ed.). **The New Historicism**. London; New York: Routledge, 1989. p. 15-36.

NÓVOA, J. A ciência histórica e os pensadores ou a razão poética como pensamento orgânico-crítico: elementos para a reconstrução do paradigma historiográfico. **Politeia: História e Sociedade**, v. 4, n. 1, p. 31-66, 2004.

PESSOA, F. **Páginas de doutrina estética**. Seleção, prefácio e notas de J. de Sena. Lisboa: Editorial Inquérito, [1946].

PINHEIRO, José Pedro Xavier. **Epítome da História do Brasil**. 7. ed. Rio de Janeiro: Eduardo & Henrique Laemmert, 1880.

_____. **Epítome da História do Brasil**. Boston: Ginn & Company Publishers, 1888.

PRADO JÚNIOR, C. **Formação do Brasil contemporâneo**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1963.

TEIXEIRA, I. **Mecenato pombalino e poesia neoclássica**. São Paulo: Edusp; Fapesp, 1999.

_____. Literatura como imaginário: introdução ao conceito de poética cultural. **Revista Brasileira**: Revista da Academia Brasileira de Letras, fase VII, ano X, n. 37, p. 43-67, out./dez. 2003.

VISCONDE DE PORTO SEGURO. [VARNHAGEN, Francisco Adolfo]. **História Geral do Brazil: antes da sua separação e independência de Portugal**. Tomo 1. 2. ed. Rio de Janeiro: E. & H. Laemmert, [1876].

WHITE, H. **Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe**. Baltimore; London: The John Hopkins University Press, 1973.

_____. **Meta-história: a imaginação histórica do século XIX**. Tradução de J. L. Melo. São Paulo: Edusp, 1995