Colectão
HISTÓRIA & HISTORIOGRAFIA

Antoine Prost

Doze lições sobre a história

TRADUÇÃO

Guilherme João de Freitas Teixeira

2ª edição
3ª reimpressão

autêntica

Criação de enredos¹⁵⁶ e narratividade

Reconhecer, de acordo com nossa demonstração, que a história inteira depende do raciocínio natural vai implicar determinadas consequências.

Por um lado, tal postura justifica nossa recusa de qualquer tipo de exclusão. Desde o começo, decidimos considerar como história todas as produções intelectuais reconhecidas, do ponto de vista histórico, sob esse termo: como temos pouco gosto pelos manifestos e, menos ainda, pelos requisitórios, escolhemos uma perspectiva analítica e não normativa. Essa posição está, agora, fundamentada do ponto de vista lógico. De fato, existe realmente um método crítico para estabelecer, a partir das fontes, respostas confiáveis para as perguntas formuladas pelos historiadores; aliás, esse método é aplicado por todo o mundo. Em compensação, não conseguimos identificar um método histórico, cuja observância viesse a garantir a história perfeita.

Por outro lado, essa constatação volta a chamar a atenção para a análise. Apesar de depender do raciocínio natural, a história não é a única disciplina nessa situação: a sociologia e a antropologia utilizam os mesmos conceitos tipos ideais e a mesma busca de causas e coerências. Melhor ainda, os jornalistas e os frequentadores de botequim praticam o mesmo tipo de argumentação. Onde está, portanto, a diferença? Ela existe, de fato, porque o livro de história é imediatamente reconhecível.

Pode-se formular, de outra maneira, tanto a constatação, quanto a questão. A constatação: apesar de suas diferenças, os métodos adotados podem levar à elaboração de grandes livros de história, obras repletas de sentido, que nos fornecem esclarecimentos e nos dão plena satisfação desde

¹⁵⁶ *Emploiment*, na literatura norte-americana

o momento em que aceitamos seu tema. Haverá algo de mais heterogêneo, para citar publicações quase contemporâneas, que os últimos livros de Jean-Baptiste Duroselle — *La Décadence: 1932-1939* e *L'Albion: 1939-1945* (Paris, Impr. nationale, 1979 e 1982, respectivamente) — e a obra, *Civilisation matérielle, Économie et Capitalisme XV^e-XVIII^e* (Paris, Armand Colin, 1979, 3 v.) de F. Braudel, ou seja, a história diplomática de curta duração e uma história das estruturas durante três alentados séculos? E, no entanto, essas obras possuem uma consistência semelhante. Se julgarmos a árvore por seus frutos, temos de declarar que, apesar de suas grandes diferenças, elas são válida e plenamente históricas; aliás, o leitor não se equivoca ao reconhecê-las imediatamente como tais. Daí, a questão: o que existe de comum para designá-las, de forma tão evidente, como históricas?

Para responder a essa questão, vamos mudar de perspectiva: deixaremos de acompanhar o historiador no decorrer de sua pesquisa para verificarmos como ele constrói seus fatos e suas interpretações. Esse procedimento analítico tinha o seu interesse, mas nos forneceu o que dele podíamos esperar; de resto, e precisamente porque estamos em um universo histórico em que os fatos são indissociáveis de seus contextos, ele não permite compreender o cerne do que é fazer história.

Do todo às partes

A história, efetivamente, não procede das partes até o todo: ela não se constrói pela reunião dos elementos, chamados fatos, a serem explicados em uma fase subsequente, a exemplo do pedreiro que constrói um muro com tijolos; tampouco, ela articula explicações à semelhança das pérolas enfiadas em um colar. Os fatos e as explicações nunca são dados ao historiador, isolados, separados, como se tratasse de átomos. A matéria histórica nunca se apresenta como uma seqüência de pedrinhas distintas, mas antes como uma espécie de massa, de matéria heterogênea e, à par-tida, confusa. Nada de surpreendente se, ao fazer história, os especialistas da lógica fracassam quando se limitam a articular logicamente causas e efeitos, em sentido estrito: eles se questionam sobre a existência de uma relação de causalidade entre coisas que não existem, pelo menos não como átomos individualizáveis.

A questão de Weber a respeito do papel de Bismarck no desencadeamento da Guerra de 1866 nunca chegou a ser formulada, sob essa forma, por um historiador; ela havia sido encontrada em diferentes gêneros de apresentação, cursos e livros que incidiam, por exemplo, sobre “a unidade alemã” ou sobre “as relações internacionais” ou, ainda, sobre “a vida

política na Europa, no século XIX”. Se existe pertinência na argumentação de Weber e de Aron sobre esse exemplo, ela deve-se ao fato de ter levado em consideração, em torno dos dois “fatos” inter-relacionados, a rede ramificada das hipóteses alternativas e das evoluções irreais que o historiador constrói para ponderar essa causa *entre* outras; de qualquer modo, como ocorre com todos os exemplos, este é, também, artificial.

A metáfora do artesano encontra, aqui, seu sentido: diferentemente da indústria, em que as peças são padronizadas, o artesão nunca concebe uma peça independentemente de um conjunto.¹⁵⁷ Na sua mesa de trabalho, o historiador comporta-se como o marceneiro que nunca vai juntar dois pedaços quaisquer de madeira: ao construir um móvel, ele escolhe um pedaço com entalhes para as gavetas e um outro pedaço com pino para o forro. O todo orienta as partes. Para compreender o procedimento do historiador, vamos partir, daqui em diante, do todo para chegar às partes. O mesmo é dizer que vamos basear-nos em obras acabadas, considerá-las como textos completos e, em primeiro lugar, nos questionar sobre sua composição e, em seguida, sobre sua escrita.

Narrativas, quadros, comentários

Verifiquemos a seção de história de uma livraria: a diversidade de livros aí juxtapostos é impressionante. Para colocar um pouco de ordem nesse conjunto heteróclito, partiremos de critérios externos, tais como os títulos ou os sumários, que permitem distinguir três tipos de obras: narrativas, quadros e comentários.

As narrativas têm a característica de descrever um percurso no tempo; seu plano, para não falar de seu título é, principalmente, cronológico. No mínimo, partem de um primeiro elemento para chegarem a um segundo elemento mais tardio e explicam como se fez a passagem do primeiro para o segundo; por outras palavras, é necessário e basta, para haver uma narrativa, que haja dois acontecimentos, ou situações, por ordem no tempo. Em nosso entender,¹⁵⁸ esses traços formais são suficientes para definir a narrativa.

De fato, ela pode abranger períodos de tempo bastante diferentes. A coleção “Trente journées qui ont fait la France”¹⁵⁹ tinha o objetivo de apresentar relatos limitados a um dia, mas a narrativa pode comportar

¹⁵⁷ Eis o que, no âmbito da história, mostra os limites do trabalho de equipe.

¹⁵⁸ Esta análise baseia-se, em grande parte, em P. Garnard (1992). No capítulo seguinte, veremos o que se pode dizer da oposição clássica entre narrativa e discurso.

¹⁵⁹ Literalmente, “Os trinta dias que fizeram a França”. (N.T.)

períodos muito mais prolongados: um reinado, um século ou vários — às vezes, milênios —, a exemplo das histórias da França, desde as origens até nossos dias, publicadas com certa regularidade. A narrativa implica uma dimensão cronológica, mas adapta-se a qualquer cronologia.

Do mesmo modo, a narrativa pode referir-se a qualquer objeto histórico. Aqui, convém dissipar a confusão frequente entre narrativa e história *événementielle* ou política. Neste sentido, existe certo abuso em falar de “retorno à narrativa” (STONE, 1980): esta nunca desapareceu e o próprio Braudel que, naturalmente, identificava a história-narrativa com a história factual, votada por ele à execução pública, foi o autor da expressão “relato da conjuntura”¹⁶⁰ para designar as narrativas de seu agrado. À semelhança da história das práticas culturais ou das representações, a história econômica pode fazer apelo à narrativa, assim como a história política; em seu texto, *Le Désir de rivage*, por exemplo, A. Corbin (1988) analisa como uma representação do litoral tomou o lugar de uma representação anterior e a significação dessa mudança. Estamos, incontestavelmente, na ordem da narrativa. Inversamente, como veremos, o retorno de alguns historiadores a assuntos aparentemente *événementiels*, a exemplo de G. Duby com seu livro *Le Dimanche de Bouvines*, não é uma indicação de que eles se interessem pelo relato desses temas.

Por último, a narrativa não é necessariamente linear: haveria certo abuso em restringir o gênero aos textos que respeitam uma estrita ordem cronológica. Por um lado, esse respeito é, em geral, impossível, inclusive, na mais tradicional história *événementielle* e política. Imaginemos, por exemplo, um relato dos acontecimentos de 13 de maio de 1958¹⁶¹: se o narrador pretender ser claro, evitará o vaivém incessante de Paris para Argel e inversamente, mas, no interior de um quadro globalmente cronológico, delineará sucessivamente os episódios argelinos e os episódios parisienses concomitantes que se tornariam incompreensíveis se tivessem sido apresentados, em ordem cronológica, imbricados uns nos outros. Por outro lado, a narrativa adapta-se a múltiplos procedimentos literários que tornam a exposição mais viva e, às vezes, mais significativa.

A narrativa presta-se à explicação das mudanças (“qual a razão dessa ocorrência?”), implicando naturalmente uma busca das causas e das intenções; no entanto, não é única forma de exposição histórica. Outros livros apresentam descrições situadas no tempo e no espaço; por convenção, vou designá-los como quadros:

O quadro é o modo de exposição histórica que identifica as coerências, o *Zusammenhang*, e responde à seguinte questão: “Como eram as coisas?” Ele está situado, naturalmente, no tempo que, às vezes, é bastante longo: a história imóvel permite a elaboração de quadros pluriseculares. Em vez de estar centrado na mudança, o quadro focaliza as particularidades de seu objeto e aquilo que garante sua unidade; liga, entre si, uma pluralidade de fatos contemporâneos e, assim, constrói uma totalidade, um conjunto em que as coisas “encontram-se em dependência recíproca”, “conseguem harmonizar-se”.

No mesmo plano da narrativa, o quadro não está associado, necessariamente, a um tipo de objeto histórico. Naturalmente, ele presta-se à apresentação de determinada sociedade ou de um grupo social preciso em determinado momento da história: por exemplo, o livro de M. Bloch, *La Société féodale*. No entanto, a história cultural exige, às vezes, quadros: a obra de L. Febvre, *Rabelais*, não é uma narrativa, ou seja, uma biografia do herói, desde seu nascimento até sua morte, mas um quadro da “utilização mental” do século XVI.

É possível elaborar quadros sobre acontecimentos e, até mesmo, dos mais ricos em eventos, como as batalhas. Tudo depende da questão privilegiada: no livro *Le Dimanche de Bouvines* (1973),¹⁶² G. Duby faz a narração da batalha apenas na sua primeira parte. A segunda, e mais longa, serve-se desse combate como ponto de entrada para formular questões que escapam à narrativa: o que era a guerra, as batalhas, a paz no início do século XIII? Assim, a batalha é, de algum modo, “desnarrativizada”;¹⁶³ o quadro prevalece em relação à narrativa.

O comentário é mais raro: ele aborda seu tema a partir das interpretações propostas pelos historiadores ou pelos contemporâneos. Trata-se

¹⁶⁰ No original, “réclatiff de la conjoncture”; assinala-se que o termo “réclatiff” foi traduzido por “narrativa” e, eventualmente, “relato”. (N.T.).

¹⁶¹ Manifestação favorável à “Argélia Francesa” e contra os nacionalistas argelinos que, a partir de 1954, desencadearam uma guerra contra a França que ocupava seu território, desde 1830; os “Acordos de Évian”, em março de 1962, puseram termo ao conflito e previam um plebiscito (1º de julho), cujo resultado sacramentou a independência da Argélia. (N.T.).

¹⁶² Literalmente, *O Domingo de Bouvines: 27 de julho de 1214*. Nesse dia, na planície de Bouvines, o rei francês, Filipe Augusto enfrentou, e derrotou o conde de Flandres e o conde de Borgonha, apoiados pelo imperador germânico, Otton IV; essa vitória estabeleceu a supremacia da realza sobre os vassalos e consolidou, definitivamente, a monarquia francesa. (N.T.).

¹⁶³ Este exemplo é importante por ter sido apresentado, precisamente, por L. Stone como prova de sua tese sobre o retorno à narrativa. Por sua vez, P. Carrard (1992, p. 64-65) tem toda a razão em sua análise.

de um ensaio sobre outros textos, considerados em seus contextos; neste caso, o exemplo poderia ser o livro de François Furet, *Penser la Révolution française*, ou o programa televisivo de M. Ferro, *Histoire parallèle*, que mostra episódios da guerra tal como haviam sido apresentados, na época, pelas atualidades cinematográficas dos diversos beligerantes. Por ser um gênero histórico ainda pouco frequente, não vamos aprofundar sua análise.

Naturalmente, as narrativas comportam quadros e, por sua vez, quadros dispõem de relatos. No miolo de *Le Diamant de Bouvines*, encontramos-se à uma narração da batalha, assim como outras sequências de eventos. Do mesmo modo, no livro *La Société féodale*, um grande número de narrativas explicam como se processou a instalação dos principais elementos da estrutura: as técnicas militares da lança ou o ritual do juramento de fidelidade. Inversamente, as narrativas incorporam sequências descritivas e estruturais; algumas expõem, até mesmo, a evolução de estruturas ou de configurações coerentes, aspecto pelo qual devem começar sua descrição. De forma mais profunda, a explicação causal da narrativa faz apelo a regularidades que dependem de estruturas, ao passo que a descrição das estruturas recorre a personalizações que as transformam em atores de narrativas de um outro tipo; as duas categorias distinguem-se sem se excluírem.

Tal procedimento permite compreender a existência de formas mistas, mais complexas. A primeira dessas formas justapõe partes do quadro com partes da narrativa. A tese labrousiana começava, em geral, por uma ou duas partes dedicadas às estruturas geográficas, demográficas e econômicas: tratava-se de um quadro. Em seguida, ela procedia à análise da conjuntura econômica e, posteriormente, à vida política; neste caso, prevalece a narrativa.¹⁶⁴

A segunda forma complexa é a narrativa por cenários sucessivos, por etapas.¹⁶⁵ Um bom exemplo é o livro de Philippe Ariès, *La Mort en Occident* (1975), que se articula em torno de quatro capítulos sucessivos, cada um dos quais é dedicado à morte em determinada época: “La mort appritivoisée” abrange um longo período, desde a Idade Média até o século XVIII; “La mort de soi” diz respeito à segunda metade da Idade Média; “La mort de toi” começa no século XVIII e dará lugar ao capítulo “La mort interdite”. Trata-se exatamente de uma narrativa já que passamos

¹⁶⁴ O inverso é possível. Se considero minha própria tese (RROST, 1977), a primeira parte, intitulada “Histoire”, é uma narrativa; e as duas partes subsequentes, intituladas “Sociologie” e “Mentalités e idéologies”, respectivamente, são quadros.

¹⁶⁵ “Stage narratives”, afirma P. Carrard.

de uma situação para outra; o plano é, aliás, cronológico. Contudo, esta narrativa não apresenta acontecimentos e seu ritmo é bastante lento: em cada configuração, as coerências são analisadas; assim, poderíamos dizer que Ariès apresenta uma sucessão de quatro quadros. No entanto, os traços adotados em cada época são pertinentes em relação às configurações precedentes e subsequentes, de tal modo que a análise global da mudança das atitudes, diante da morte, até nosso tempo, orienta e serve de estrutura para a descrição. Neste caso, os quadros são organizados por uma narrativa.

A história como recorte de um enredo

Independentemente de ser uma narrativa, um quadro ou uma forma mista, a história é um texto acabado, um elemento recortado arbitrariamente no conjunto indefinido do continuum limitado da história. Qualquer empreendimento no domínio histórico define-se como algo de concluído.

A história, como dissemos mais acima, começa por uma questão. Não basta mostrar o enraizamento social, científico e pessoal das questões, nem compreender que, para tornar-se histórica, qualquer questão deve ser acompanhada por uma ideia – no mínimo, aproximada – dos documentos que permitirão dar-lhe uma resposta, assim como dos procedimentos a adotar para realizar tal objetivo; é ainda necessário distinguir entre as questões que levam à construção de fatos e aquelas que fazem apelo ao enredo.

De fato, há uma diferença entre questionar-se se, durante a guerra estranha,¹⁶⁶ houve sabotagem nas usinas e sobre a razão do desmoronamento da França em 1940. A primeira questão é imediatamente operatória: tenho uma ideia dos arquivos em que encontrarei a resposta¹⁶⁷ e o problema é puramente factual. Por sua vez, a segunda, muito mais ambiciosa, não é operatória como tal. Para abordá-la, será necessário proceder a uma elaboração complexa que permita a formulação de questões do primeiro tipo: definir os planos sucessivos da análise, assim como as questões subordinadas (a da sabotagem pode ser pertinente); definir um período (vamos recuar até que data?) e um território (que será feito das colônias francesas?). Todo esse trabalho de construção do objeto histórico – que, aliás, se encontra no cerne das discussões entre os orientadores de teses e as pessoas que estão no começo de suas pesquisas – é determinante. A obra histórica constitui-se, em primeiro lugar, pelo recorte de seu objeto.

¹⁶⁶ No original, “*la drôle de guerre*”; esta expressão refere-se à calma reinante, na frente de batalha, durante o primeiro ano da Segunda Guerra Mundial. (N.T.).

¹⁶⁷ Ela é negativa. Ver CRÉMIÉUX-BRILHAAC, 1990.

De fato, tudo pode ser objeto de história: objetos materiais, grupos sociais, instituições, símbolos, técnicas, produções agrícolas ou industriais, intercâmbios, territórios, artes, etc. E, propositalmente, não acrescento outros itens: aliás, o mais insignificante catálogo de livraria ou o painel das defesas de tese são inventários mais surrealistas que o próprio Prévert. Assim, temos a alimentação, as doenças, o crescimento, a contracepção, a prostituição, a festa, a família sob suas múltiplas facetas, o folclore, a sociabilidade, a alfabetização, a descritivização, todos esses temas acampanhados sempre por especificações de tempo e de lugar; e, igualmente, os camponeses daqui e os burgueses d'além, as fortunas, as cidades, os operários, as greves, os campanários, a pesca à linha; e, ainda, as técnicas, as ciências, os livros, os jornais, as revistas e as inúmeras formas de arte. Estou pronto a desafiar quem quer que seja a imaginar um tema que não possa ser objeto de história.

Ora, o historiador é incapaz de fazer a história de tudo isso: tem de escolher. Trata-se de uma escolha, em parte, arbitrária porque tudo está incluído no continuum da história, sem que haja começo ou termo absolutos. Mas, escolha inelutável: caso contrário, deixa de haver história.

Esse confinamento e essa organização do texto histórico, em torno da questão que lhe serve de estrutura, são levados em consideração, em uma primeira abordagem, pelo conceito de enredo, pedido de empréstimo a P. Veyne e H. White; aliás, estes autores não lhe atribuem exatamente o mesmo sentido. Deixando de lado, por enquanto, a questão de sua validade em relação aos quadros, vamos utilizá-lo para mostrar como a perspectiva global do livro acabado é o princípio de construção e, ao mesmo tempo, de explicação da história.

O enredo histórico

O enredo como configuração

Para um historiador, a definição de um enredo consiste, antes de mais nada, em configurar seu tema: ele nunca o encontra já pronto, tem de construí-lo, modelá-lo por um ato inaugural e constitutivo que pode ser designado como a criação de enredo.

Tal criação começa pelo recorte do objeto, ou seja, a identificação de um início e de um fim. A escolha dos limites cronológicos não é a delimitação de um terreno que deveria ser lavrado, mas a definição da evolução que se pretende explicar e, portanto, da questão a que se deve responder. O recorte do enredo determina já o sentido da história: uma

narrativa da Guerra de 1914 com início em 1871 e fim em 1933 não é a história da mesma Guerra se esse relato começar em 1914 para chegar ao termo com os tratados de 1919. Do mesmo modo, se alguém fizer a história do casamento, como instituição, na França do início do século XX até a década de 60 deverá formular a questão da passagem de um casamento sob o controle das famílias (mas, tal controle seria completo e generalizado? E como era feito?) para o casamento por amor; e, se avançar até a década de 90, a pesquisa tornar-se-á a história da crise de uma instituição. O recorte cronológico é, também, um expediente interpretativo: ao decidir a inserção da história da Revolução Francesa em um século mais amplo, de 1770 até 1880, F. Furet (1988) teve o objetivo de propor uma nova visão sobre esse acontecimento.

A criação de enredos incide, também, sobre as personagens e os cenários: implica a escolha dos atores e dos episódios. Qualquer história comporta, implicitamente, uma lista das personagens e uma sequência de cenários. Para citar ainda a Guerra de 1914, não será possível construir o mesmo enredo se for levada em consideração a retaguarda – as mulheres, os idosos, as crianças –, ou se o historiador se limita aos soldados; nem o enredo relativo aos generais corresponde ao dos simples soldados. E a história adquirirá um sentido, em parte, diferente se alguém decide visitar os hospitais e os cemitérios ou se limita às trincheiras e aos ministérios.

A criação de enredos determina, também, o plano em que o historiador se coloca: ele pode adotar um ângulo de visão, mais ou menos próximo, de seu enredo. De qualquer modo, terá de escolher a distância focal e o poder de definição de suas lentes; de fato, toda história pode ser narrada sempre com um número maior ou menor de detalhes. Ela pode ser re-relatada sempre de outro modo; é possível acrescentar-lhe sempre algum dado mais preciso, assim como ampliar ou reduzir o cenário e fazer apelo a atores suplementares. Neste sentido, “o texto narrativo é *intrinsecamente incompleto* já que todas as frases em forma de relato estão sujeitas à revisão por um historiador ulterior”.¹⁶⁸ Ou, para retomar a metáfora geográfica de P. Veyne: não basta dizer que o historiador é incapaz de elaborar um mapa completo dos acontecimentos, contentando-se com o esboço de seus itinerários; convém acrescentar que ele escolhe a escala desse mapa.

A construção do enredo é o ato fundador pelo qual o historiador recorta um objeto particular na ilimitada trama de acontecimentos da

¹⁶⁸ Ver DANTO, ressumido por RICCEUR (1983, v. I, p. 254).

história. No entanto, essa escolha implica ainda outro aspecto: ela constitui os fatos como tais.

O fato isolado só existe como objeto de estudo; ao mesmo tempo, ele é construído como fato particular, sob um aspecto particular. O acontecimento não é um lugar que se visita, mas encontra-se na encruzilhada de vários itinerários possíveis; por isso mesmo, pode ser abordado sob diversos aspectos que lhe conferem uma importância variável. O valor, significação e importância de um fato dependem do enredo de que ele é parte integrante. O exemplo citado por P. Veyne é a Guerra de 1914: se faço o recorte de uma história militar da guerra, a campanha de Verdun é certamente um acontecimento capital, mas está incluído na série de batalhas travadas na região de Marne, Champaagne em 1915 e Somme, incluindo o episódio de *Chemmin des Dames*; além de testemunhar os impasses de uma estratégia; nessa história, a gripe espanhola é uma peripécia marginal. Pelo contrário, em uma história demográfica da guerra, essa epidemia tornar-se-ia um fato importante; neste caso, seria formulada a questão de seus vínculos exatos com a guerra e, assim, a referência a Verdun limitar-se-ia a suas perdas que, globalmente, foram menores que as de Charleroi e da região de Marne. Em uma história social e política da guerra, a campanha de Verdun – cujos combates estenderam-se de fevereiro a dezembro de 1916 – ocuparia, em compensação, o primeiro plano: o valor simbólico associado, imediatamente, a essa cidade, cuja defesa na margem direita do rio Meuse foi imposta aos militares pelos políticos, a relevância dessa batalha na opinião pública, o sistema de transporte que conduziu para essa frente de combate, sucessivamente, todos os regimentos do exército francês de modo que foi a batalha travada pelo maior número de combatentes, conferem a este acontecimento uma importância decisiva. A seleção do fato, sua construção, os aspectos selecionados e o valor que lhes é atribuído, dependem do enredo escolhido. O acontecimento, afirma P. Ricœur, é uma variável do enredo.

A criação de enredos configura, portanto, a obra histórica e, inclusive, determina sua organização interna. Os elementos adotados são integrados em um cenário, através de uma série de episódios ou de sequências meticolosamente ordenados. A disposição cronológica é a mais simples, sem implicar qualquer tipo de imposição. Ela pode se complexificar pelo recurso ao *flashback* ou servir-se da pluralidade dos tempos e proceder a uma investigação sucessiva dos diversos aspectos reunidos por seu intermediário ou, ainda, utilizar uma panorâmica que apreende sucessivamente a diversidade de atores e cenários. Uma história da Guerra de 1914 pode

mutuíssimo bem, por exemplo, abordar sucessivamente os exércitos e a retaguarda, ponderar as forças de cada beligerante, as concepções estratégicas, o moral dos combatentes franceses e, em seguida, interessar-se pela economia da guerra, pelo reabastecimento, pelas famílias, pela cultura em tempo de guerra. Em determinado momento, ela deverá encontrar o ponto de conexão e mostrar a convergência ou os conflitos entre esses diversos elementos e relacioná-los com as peripécias da política interna, da diplomacia e do desfecho das batalhas. De qualquer modo, tal procedimento não deixa de ser um cenário e um enredo, entre outros possíveis.

O enredo e a explicação em forma de relato

Na definição da obra histórica como enredo, a configuração implica a explicação. Neste ponto, devemos estabelecer a distinção entre narrativas e quadros.

No caso das narrativas, é claro que a história é um enredo no sentido literário do termo: o dos romances, peças de teatro e filmes. Neste aspecto, podemos acompanhar P. Veyne que, preocupado em rejeitar o cientificismo quantitativo, defende que a história é uma narrativa de acontecimentos verdadeiros.

39. – Paul Veyne: A história é uma narrativa de acontecimentos verdadeiros

A história é narrativa de acontecimentos: o resto é uma consequência disso. Por ser, de saída, uma narrativa, ela não leva a reviver as situações, aliás, o mesmo ocorre com o romance: a experiência vivida tal como surge das mãos do historiador não é a dos atores; trata-se de uma narração, o que permite eliminar falsos problemas. A exemplo do romance, a história procede a uma escolha, simplificada, organiza, resume um século em uma página e essa síntese da narrativa é tão espontânea quanto a de nossa memória quando evocamos os anos que acabamos de viver [...]

Um acontecimento se destaca em um fundo de uniformidade; é uma diferença, algo que não poderíamos conhecer a priori: a história é filha da memória. Os homens nascem, alimentam-se e morrem, mas somente a história pode nos informar a respeito de suas guerras e de seus impérios; eles são cruéis e banais, nem totalmente bons, nem totalmente malvados, mas a história nos dirá se, em determinada época, eles preferiram ter maior lucro durante um período mais dilatado a se aposentarem depois de terem feito fortuna e como percebiam e classificavam as cores. [...] A história é composta por fatos curiosos, suscita o interesse por seu modo de narrar, a exemplo do romance,

mas distingue-se dele em um ponto essencial. Suponhamos que alguém me relate uma revolta e eu saiba que essa pessoa pretende desse modo fazer história e que essa revolta tenha ocorrido realmente; irei focalizá-la como se tivesse acontecido em determinado momento, em determinada população; vou considerar como heroína essa nação antiga que me era desconhecida, há um minuto, e ela tornar-se-á para mim o centro da narrativa ou, melhor ainda, seu suporte indispensável. Assim procede também qualquer leitor de romance. Salvo que, neste ponto, o romance é verdadeiro, dispensando-o de ser cativante: por sua vez, a história da revolta pode, eventualmente, ser enfadonha sem se desvalorizar. (VEYNE, 1971, p. 14-15 e 22)

A história faz um relato e, ao narrar, é que fornece a explicação. Voltemos ao exemplo do acidente de trânsito e da testemunha que, diante do policial, afirma o seguinte: “Vou explicar-lhe...” Como se procede na vida cotidiana quando se pretende “explicar”? Faz-se um relato. Afirma-se que o relato é explicativo não passa de um pleonismo. É possível proceder à dissociação entre a narrativa, por um lado, e, por outro, o aparato documental em que ela se baseia e as provas que apresenta; no entanto, é impossível isolar o vínculo explicativo que ela estabelece entre os acontecimentos e que a constitui precisamente como narrativa que é diferente de uma lista de fatos, inclusive, se apresentada em ordem cronológica. Narrar é explicar. “Existe coincidência entre explicar a razão da ocorrência de alguma coisa e descrever o que aconteceu. Uma narrativa incapaz de explicar não merece tal denominação; aquela que explica é que uma narrativa pura e simples” (RICOEUR, 1984, p. 264). Eis, aliás, o que aprendi de meus mestres: Guy-P. Palmade – que preparou um grande número de gerações de estudantes da ENS para a *agregation* – não aceitava que eles estabelecessem uma separação entre a exposição dos fatos e sua explicação; ao fazer história, afirmava ele, a explicação deve surgir da própria exposição dos fatos.

Se a explicação se ajusta à narrativa é porque ela se encontra nos próprios fatos que, por sua vez, são apresentados por sua explicação. Eis o que afirma P. Veyne (1971, p. 45) com toda a clareza: “Os fatos têm uma organização natural que, ao escolher seu tema, o historiador encontra já pronta e é imutável: o esforço do trabalho histórico consiste justamente em encontrar essa organização.”

Essa explicação em forma de relato mantém-se no plano do bom senso. Eis o que P. Veyne afirma de forma bem humorada:

[...] o rei declarou guerra e foi vencido; de fato, são coisas que acontecem. Levemos a explicação mais adiante: por amor à glória, o que é muito natural, o rei declarou guerra e foi vencido por causa da inferioridade numérica de seu exército; de fato, salvo exceção, é normal que pequenos batalhões sejam derrotados pelos grandes. A história nunca fica acima desse nível de explicação bastante simples; ela permanece, fundamentalmente, uma narrativa e o que se designa como explicação nada é além da maneira como a narrativa se organiza em um enredo compreensível. (1971, p. 111)

Neste trecho, encontramos o que já havíamos afirmado sobre a continuidade entre os esquemas explicativos utilizados na vida cotidiana e os da história, ou sobre o raciocínio natural. Entre a narrativa das ações que vivenciamos e a da história, a continuidade é evidente; do ponto de vista linguístico, por exemplo, essas duas narrativas se destacam pela importância que atribuem aos verbos de projeto e de ação.

No entanto, a narração distingue-se da narrativa contemporânea da ação por três características. Em primeiro lugar, o narrador não é o ator, nem o espectador imediato da ação; ele aparece depois da ocorrência e já conhece o desfecho. Em vez de descrever a ação como o cronista radiofônico comenta uma competição esportiva, ele faz seu relato porque está separado dela por um intervalo de tempo inscrito na própria trama dos enunciados. Ou seja, por exemplo, a frase em forma de relato: “Em 1717, nasceu o autor de *Le Neveu de Rameau*” (DANTO, 1965, p. 18). Três proposições temporais estão implicadas neste enunciado. Em primeiro lugar, menciona-se o ano de 1717, mas ainda não se sabe que, um dia, o recém-nascido escreverá um livro. Ao afirmar “o autor de...”, o narrador certifica seu conhecimento da história ulterior e focaliza uma segunda posição temporal. No entanto, para saber que este livro é tão importante que a data de nascimento do autor merece ser mencionada, é necessário ter chegado bem depois de sua publicação: terceira posição temporal. A temporalidade dos enunciados narrativos acaba por separá-los nitidamente da descrição das ações.

Segunda característica: a narração implica o conhecimento prévio do desenrolar e do desfecho do enredo, cuja revelação não é feita progressivamente. Deste modo, ela fica atenta às diferenças entre os projetos e os resultados (explicação pelas causas e pelas intenções), ou entre a situação observada e aquela que é previsível a partir das regularidades (forças e limites das estruturas): o acontecido é, ou não, o que havia sido previsto ou era previsível. Para P. Veyne, a história é conhecimento do “específico”, ou seja, não daquilo que ocorre apenas uma vez, do acontecimento ou

do indivíduo em sua unicidade, mas daquilo que os torna inteligíveis e lhes fornece sentido e interesse para o historiador. Pelo fato mesmo de serem repetitivas, as crises decorrentes da irregular distribuição de trigo no Antigo Regime são significativas; outros falarão da história como conhecimento das diferenças. No entanto, P. Veyne tem razão ao fazer tal observação. Aliás, a expressão mais característica da atitude do historiador é precisamente afirmar: “Isso é interessante”.

Daí resulta a terceira característica: a descrição em forma de relato é construída como uma argumentação. Pelo fato de que, diferentemente do ator, o narrador conhece as peripécias e o desfecho, prestando maior atenção aos efeitos designados pelos sociólogos como “perversos”, ou seja, aos efeitos que não haviam sido desejados, nem mesmo previstos pelos atores — e a história está repleta de tais situações... —, ele conduz sua narrativa segundo um ritmo irregular, a exemplo do guia que leva turistas a visitar uma cidade. Em relação a determinado período, ele avança rapidamente e resume, em uma página, um século ou um ano — tudo depende da escala adotada — porque nada ocorre de interessante: tudo se desenrola como previsto... Em outras ocasiões, pelo contrário, ele explora os detalhes porque o acontecimento parece ser desconcertante e exige explicações ou, ainda, porque ele rejeita a interpretação fornecida ao episódio por um historiador precedente. Além de elipses, a narração comporta imagens fixas em grande plano.

Assim, a narrativa é constituída por unidades diferentes em ritmo e em escala; ela articula constatações de regularidades e sequências factuais, assim como elementos de prova de toda a espécie a serviço de uma argumentação. O narrador interrompe o fio da narrativa para fornecer explicações; pode, então, sublinhar as regularidades em que se apoia, recapitular as causas e as condições que acaba de analisar para hierarquizá-las, além de se dedicar a uma comparação diacrônica e evocar o direito chinês para esclarecer um aspecto do direito romano. Enquanto argumentação, a narração emprega todos os meios, com a condição de que a ajudem a alcançar seu objetivo.

Aqui, convém estabelecer a distinção entre o argumento e sua prova. A explicação histórica implica provas que não se confundem com os argumentos aos quais elas servem de suporte. Eis o que é ilustrado perfeitamente por alguns advogados que, ao prepararem a defesa de seus processos, criam uma pasta por argumento, a fim de arquivarem os elementos — artigos de lei, depoimentos de testemunhas, fatos materiais confirmados — que invocarão para consolidar seu argumento. A

distinção é importante: ela implica que a natureza da prova não determina logicamente a da explicação histórica. A quantificação e a estatística, por exemplo, constituem um dispositivo de prova mais consistente, mas que não modifica a natureza — histórica — da argumentação.

A explicação em forma de relato e os quadros

O que acaba de ser afirmado acerca do enredo é também válido para as narrativas. Será possível aplicá-lo aos quadros? Será que se pode falar de enredo quando, em decorrência de uma questão, o autor delimita um campo de investigação, organiza seus centros de interesse e explica como existe “dependência recíproca” entre os diferentes elementos de seu objeto de estudo?

Para mostrar que toda história comporta uma dimensão em forma de relato, P. Ricœur cita o exemplo de *La Méditerranée* “quase” imóvel de Braudel: na realidade, esse espaço não estava fora do tempo e sua transformação, apesar de imperceptível, acontecia de forma inexorável; ele era permeado por confrontos e mudanças. De fato, o livro apresenta três enredos imbricados em um enredo maior: assim, o enredo político não está confinado na terceira parte; nem um quase enredo da conjuntura, na segunda parte; tampouco, um quadro estático, na primeira parte. Por um lado, o mar interno — percorrido por navios fabricados com técnicas comprovadas, dotado de portos que acolhem as caravanas e os comboios de mercadorias — era um espaço trabalhado, esquadrihado, investido por homens, de algum modo, um espaço vivo em que, incessantemente, “se passavam” coisas e, como tal, induzia a uma narração. Por outro lado, os três níveis do livro compõem, em sua imbricação, o grande enredo do declínio do Mediterrâneo como teatro privilegiado da história mundial: ele é o herói da história. Como desfecho, é evocado o confronto entre os dois grandes impérios — o otomano e o espanhol — que compartilhavam esse espaço, assim como a transferência dos centros econômicos e políticos para o Atlântico e para a Europa do Norte. Tal desenlace seria totalmente incompreensível sem a integração das três partes do livro entre si e no interior desse grande enredo.

A conclusão epistemológica está, então, fundamentada; como o objeto construído pelo historiador é dinâmico, existe um enredo — inclusive, cronológico — no próprio âmago da descrição de uma estrutura. A história se faz em forma de relato por incluir sempre mudanças.

Esse argumento deixa, no entanto, fora do enredo o que caracteriza o quadro como tal: seu aspecto sincrônico, o que designamos pelo termo

Zusammenhang. Correndo o risco de debilitar a noção de narratividade e reduzi-la às múltiplas temporalidades incluídas em seus próprios enunciados (“Em 1717, nasceu o autor de *Le Neveu de Rameau*”), pode-se falar de narratividade na explicação das estruturas: descrever uma coerência ou analisar uma estrutura supõe um enredo. No cinema, além dos filmes, os documentários constroem-se em torno de um enredo.

Dois argumentos militam nesse sentido. O primeiro refere-se ao fato de que a explicação diacrônica e a explicação sincrônica pertencem ao mesmo espaço do raciocínio natural. Para fazer compreender a explicação causal, havíamos citado o exemplo do acidente de trânsito; por sua vez, para explicar a estrutura concreta, em seu contexto, utilizarei o exemplo de uma família, digamos, numerosa, “explicada” ao amigo que vem passar alguns dias em seu seio. Para levá-lo a compreender “quem é quem”, será necessário fazer a descrição dos tios, sobrinhos, aliados, estruturas de parentesco ou de aliança, assim como as múltiplas características de cada um deles: ofício, sucessos e desdidas, etc. O objetivo consiste em permitir-lhe “situar-se” nessa rede familiar.

Uma descrição desse tipo procede a escolhas semelhantes ao que é adotado por uma narrativa. As questões formuladas são, certamente, diferentes, mas encontra-se o mesmo recorte, aqui, mais territorial ou setorial que cronológico, a mesma escolha de personagens – no sentido amplo – e de níveis de análise. Na apresentação de uma família, menospreza-se, em geral, os parentes que não serão encontrados pelo amigo ou com os quais já não são mantidas relações – por exemplo, a tia que está brigada com todo o mundo; no entanto, é possível também que ela seja mencionada para enfatizar melhor os vínculos mantidos com os primos. Do mesmo modo, ficaremos decepcionados com um documentário geográfico que se limitasse a apresentar as localidades em ordem alfabética: exige-se um fio condutor mais inteligente, a identificação de um sentido que permita hierarquizar as seqüências selecionadas e estruturar sua montagem. Em poucas palavras, um enredo.

O segundo argumento consiste em prolongar a análise de P. Ricoeur que sublinha a dimensão em forma de relato, atuante em todo o quadro, como tal. À semelhança da narrativa, o quadro é sempre delimitado e estruturado por questões, entre as quais se encontra sempre aquela que se refere às mudanças no decorrer do tempo. Eis o que se pode ver perfeitamente na vida corrente: ao “explicar” aos netos como era sua aldeia antes da guerra, o avô faz menção a todas as mudanças ocorridas posteriormente;

seu quadro é construído a partir da diferença entre ontem e hoje. A atitude do historiador não é, absolutamente, diferente dessa postura. Leia-se *Le Village immobile* (BOUCHARD, 1971): o autor desse livro não pretendeu fazer o inventário de determinado lugar, mas formulou a questão relativamente à permanência das estruturas sociais, culturais e religiosas, que tornaram essa aldeia do século XVIII tão diferente daquela que, atualmente, conserva o mesmo nome. No entanto, o historiador pode escolher pontos de comparação, datados do ponto de vista histórico, diferentes da referência implícita ao presente: um quadro da França nas vésperas da Revolução subentende esse acontecimento, mesmo sem mencioná-lo, porque persegue uma resposta para a dupla questão de suas causas e das mudanças resultantes dessa ocorrência. No entanto, sem ponto de comparação diacrônica, torna-se impossível proceder a uma análise sincrônica: esvai-se a especificidade da realidade, aspecto que suscita o interesse por seu estudo. Não há quadro histórico possível sem temporalidade: o enredo mínimo do quadro é a passagem do passado para o presente.

O enredo como síntese

A síntese discursiva

Neste estágio de nossa apresentação, verificou-se um deslocamento da oposição entre acontecimento e estrutura que deixaram de estar associados a duas ordens de fenômenos – por um lado, o político; e, por outro, o econômico e o social –, em que cada qual impusesse um modo de exposição. É o contrário: acontecimento é tudo o que acontece, tudo o que passa por mudanças, seja qual for a ordem de realidade. O acontecimento é construído pela narrativa como resposta à pergunta: “O que se passou?” Por sua vez, a estrutura é construída pelo quadro como resposta à pergunta: “Como eram as coisas?” Daí, resulta que o mesmo dado factual pode ser reconstruído pelo historiador como acontecimento ou como elemento de uma estrutura segundo o tipo de enredo escolhido: eis o que vimos perfeitamente no exemplo da Batalha de Bouvines.

Que o predomínio esteja na busca das sucessões diacrônicas ou das coerências sincrônicas, ou que narrativas e quadros se encontrem emaranhados, a história é configurada – ou seja, a um só tempo, definida, modelada e estruturada – por um enredo que comporta uma irreduzível dimensão temporal. Em última instância, a narrativa precede, portanto, o quadro ou, se preferirmos, o acontecimento (no sentido do que muda e do qual se faz a narrativa) prevalece em relação à estrutura. Ou, para utilizar outras palavras, a estrutura, tal como os historiadores a apreendem,

é sempre precária, provisória; é como que minada, a partir do interior, pelo acontecimento. O acontecimento encontra-se no ceme da estrutura, à semelhança do fermento na massa ou do veneno na maçã — deixo cada qual escolher sua metáfora de acordo com seu pendor otimista ou pessimista.

Temos aí uma resposta para uma das questões formuladas no início deste capítulo: a questão relativa à diferença entre a história e algumas disciplinas, tais como a sociologia e a antropologia, que se servem, como ela, do raciocínio natural. Diz-se, frequentemente, que o caráter próprio da história consiste em formular a questão diacrônica, em se perguntar sobre a origem das realidades que são seu objeto de estudo. Isso é verdade, mas insuficiente. Evite-se associar a história com a narrativa e a sociologia com o quadro: o historiador deve construir, também, quadros, embora eles sejam diferentes daqueles elaborados pelo sociólogo; de fato, para ele, é impossível pensar uma estrutura, por mais sólida que seja, sem se questionar sobre o que, em um prazo mais ou menos longo, irá provocar sua mudança e sua transformação. A própria estabilidade de uma estrutura suscita questões: ela torna-se motivo de suspeita para o historiador que anda à procura das forças e dos atores que já se encontram em ação — às vezes, sem o saberem — no próprio âmago da estrutura para modificá-la. Por toda parte na história, o acontecimento está à esperita, para não dizer, em ação.

Esta análise leva a uma segunda conclusão. Enquanto configuração, o enredo permite compreender o modo como se articulam, na ação histórica terminada, os diferentes níveis de explicação. Até aqui, utilizamos várias noções: explicação em forma de relato, explicação pelas causas e intenções, explicação pelas regularidades e coerências, argumentação e configuração. Como se faz a articulação entre elas?

A resposta situa-se em dois planos. Em um primeiro nível, ela encontra-se na própria estrutura do texto escrito pelo historiador. Narrar é explicar; e a narrativa ainda é melhor quando fornece uma explicação mais esclarecedora. Essa explicação em forma de relato inclui, de maneira geral, a explicação pelas causas e intenções. Em vez de interromper sua narrativa ou seu quadro para falar das causas, condições, intenções, regularidades e correlações, o historiador incorpora tudo isso à sua própria narração. Ao descrever as forças dos beligerantes, nas vésperas da guerra, ele fica dispensado, em seguida, de formular explicitamente a questão de saber se o perdedor era realmente o lado mais fraco. A flexibilidade da narrativa permite-lhe precisamente fazer intervir, no momento oportuno, as forças profundas, as razões e as causas; o encadeamento do texto exprime as imbricações reais entre causas, condições, motivos e regularidades.

O mesmo ocorre com a argumentação que é incorporada à narrativa ou ao quadro. Em geral, ela supervisiona o plano; eis por que é apropriado julgar os livros de história por esse aspecto. Em vez de uma explicação, a argumentação é o desenvolvimento analítico, ponto por ponto, das razões que servem de justificativa à explicação.

No entanto, o texto do historiador não pode conservar inteiramente essa espécie de fluidez e evidência, essa aparência de naturalidade que permite integrar a explicação e sua argumentação à narrativa ou à descrição. Com certa regularidade, ele esbarra em imprevistos: acontecimentos (de toda a espécie) que provocam surpresa, novas interpretações que contradizem as opiniões manifestadas anteriormente por outros historiadores, uma explicação que exige maior esforço para se tornar compreensível. Interrompidos, neste caso, para uma discussão, o texto retoma seu curso. Assim, vale afirmar que, por incluir sequências desprovidas de narração, a história não se faz, totalmente, em forma de relato.

Enquanto configuração, o enredo tem a possibilidade de garantir a coerência desse conjunto porque, sejam quais forem os comprovantes de seus argumentos, todos os elementos do texto dependem do raciocínio natural. O enredo garante, assim, o que P. Ricœur designa como “síntese do heterogêneo”: ele “compreende”, de acordo com sua afirmação, em uma totalidade inteligível, determinadas circunstâncias, objetivos, intenções e resultados indesejáveis; sem que deixe de ser um único e mesmo enredo. Ele é a moldura que determina uma posição peculiar aos diversos elementos com os quais se tece o texto histórico.

Em um segundo nível, enquanto configuração geral do texto do historiador, o enredo fornece por si só uma explicação. No sentido amplo que acaba de ser exposto, além da trama, ele é sobretudo o que H. White designa como “a linha”, o fio da história — *story-line* —, definindo o tipo de história em via de ser construída pelo historiador.

De fato, deve-se descartar a crença de que, à mesma questão — formulada em um âmbito factual, definido e estruturado de maneira aparentemente análoga —, dois historiadores venham a fornecer exatamente a mesma resposta: cada um constrói seu enredo e produz uma história original. Daí, o interesse em considerar, de forma mais atenta, as bases em que estão assentes os enredos. Como é que o historiador elabora seu enredo?

Os pressupostos do enredo

Se examinarmos uma obra histórica consumada, veremos facilmente que ela tem uma personalidade, uma originalidade que a distingue das

outras. É tão impossível confundir Guizot com Michelet, quanto James Hadley Chase com Agatha Christie. E, para a história, assim como para os romances policiais, trata-se, além de uma questão de estilo, da própria concepção ou, mais exatamente, do enredo.

Esta constatação obriga a se questionar sobre os pressupostos do enredo, ou seja, a base a partir da qual o historiador modela seu enredo. Esse tema foi abordado por H. White (1973) ao estudar quatro grandes historiadores e quatro filósofos do século XIX⁶⁹; seu formalismo é sistêmico demais para ser plenamente convincente, mas sua reflexão abre perspectivas esclarecedoras para a epistemologia da história.

Para formalizar as diferenças entre os tipos de história que os historiadores escrevem, H. White procura identificar estilos históricos. Uma primeira formalização opera-se com a passagem da cronologia para a história, no sentido de recorte cronológico por meio do qual determinados acontecimentos são considerados como origem e outros como termo. No entanto, a verdadeira história supõe uma explicação. Para H. White, a história combina, de fato, três modos de explicação: pelo enredo, pela argumentação e pela implicação ideológica. A combinação entre eles define os estilos históricos.

Em um primeiro nível, H. White distingue quatro tipos de criação de enredo: romanesco, satírico, cômico e trágico. No tipo romanesco, a história desenrola-se em torno de um herói que acaba por triunfar e fazer triunfar o bem sobre o mal. O tipo cômico caracteriza histórias que terminam bem: o final feliz reconcilia o homem o homem, com o mundo e com a sociedade. No tipo trágico, não há vitória de um herói, nem reconciliação geral. Isso não significa que o clima da narrativa seja necessariamente sombrio: aqui, o termo “trágico” é considerado em seu sentido literário; assim, o desfecho da história é anunciado desde o princípio e a história tem o objetivo de revelar a natureza das forças conflitantes. Neste sentido, vê-se perfeitamente como Tocqueville pode encarnar o tipo trágico, ao passo que Michelet serve de exemplo para o tipo romanesco. Por último, o tipo satírico mostra o homem escravo, e não senhor, do universo; o leitor fica frustrado porque a história e a explicação permanecem em suspenso.

Em um segundo nível, H. White distingue quatro tipos de argumentação formal ou de modelo explicativo geral: formalista, organicista, mecanicista e contextualista. A argumentação formalista insiste no caráter

único dos diferentes atores e no que os diferencia; ela privilegia a cor, o caráter vivo e diversificado do campo histórico. Michelet, assim como a história romântica em geral, está vinculada a esse tipo de modelo. A argumentação organicista é mais sintética e integradora, mostrando a reunião dos indivíduos para formarem conjuntos; a história torna-se a consolidação ou a cristalização de um conjunto previamente disperso; assim, ela está orientada para um objetivo. A argumentação mecanicista é mais redutora: os fatos são a manifestação de mecanismos, obedecem a causas, até mesmo, leis; os dados enfatizam tais regularidades. Marx encarna tipicamente esse tipo de argumentação; no entanto, H. White encontra esse tipo, igualmente, em Tocqueville, no qual os mecanismos são de natureza diferente e se referem, de preferência, aos próprios princípios das instituições. Por último, a argumentação contextualista procura relacionar cada elemento com todos os outros e mostrar sua interdependência; ela permanece atenta ao espírito de uma época.

No terceiro nível, convém levar em consideração os tipos de implicação ideológica, ou seja, as atitudes gerais dos historiadores em relação à sociedade, designadas por H. White com quatro termos que não são entendidos em um sentido diretamente político: anarquismo, conservadorismo, liberalismo e radicalismo (no sentido anglo-saxão). Os liberais pensam a adaptação dos indivíduos à sociedade no âmbito de uma relação estrutural estável pela intermediação de instituições; eles estão voltados para o futuro, levando a utopia a um horizonte bastante longínquo para evitarem sua realização no presente; neste aspecto, Tocqueville é evidentemente a figura do liberalismo. Os conservadores pensam a evolução de acordo com a analogia do mundo natural; estão voltados, de preferência, para o passado e focalizam-se na elaboração progressiva da sociedade no presente. Os radicais e os anarquistas estão mais inclinados a aceitar ou pretender mudanças cataclísmicas; no entanto, os primeiros pensam a realização iminente da utopia, ao passo que os segundos veem sua concretização em um passado longínquo, embora ela possa realizar-se, de novo, em qualquer momento. Neste sentido, Michelet seria, para H. White, um anarquista: não por ter sonhado com uma desordem revolucionária, mas por estar convencido de que nenhuma sociedade vindoura é suscetível de realizar seu ideal.

O estilo histórico resulta da combinação entre os tipos de enredo, de argumentação e de implicação ideológica. Passemos por cima do formalismo dessas quadripartições cruzadas. Seria possível apurar ou, pelo contrário, simplificar a análise porque a distinção desses tipos não é de ordem lógica,

⁶⁹ Eis os autores estudados: por um lado, Ranke, Michelet, Tocqueville e Burckhardt; e, por outro, Hegel, Marx, Nietzsche e Croce.

mas factual: H. White formaliza as diferenças observadas empiricamente nas obras. De resto, ele não estabelece qualquer correspondência necessária entre as três tipologias: um tipo de enredo não está associado necessariamente a um tipo de argumentação; as combinações permanecem flexíveis e os tipos manifestam, sobretudo, tendências e não existem em estado puro. H. White observa também que, na profissão, os modos de argumentação formalista e contextualista são considerados, em geral, mais legítimos que os outros por estarem menos evitados de filosofia da história. Tal postura reposiciona, em uma tradição, a modelagem da obra histórica e remete à prática – científica e, ao mesmo tempo, social – dos historiadores. Todavia, o cerne da reflexão encontra-se alhures: ele mostra que, antes mesmo de ter definido seu enredo, o historiador já teria escolhido uma espécie de estratégia interpretativa, em função da qual vai proceder à sua construção.

40. – Hayden White: A prefiguração prévia

Antes de aplicar o aparato conceitual – que será utilizado para representar e explicar o campo histórico – aos dados desse campo, o historiador deve prefigurá-lo, ou seja, constituí-lo como objeto de percepção mental. Esse ato poético não pode distinguir-se do ato linguístico pelo qual o campo torna-se suscetível de ser interpretado como um domínio de tipo particular. Isso significa que determinado domínio não pode ser interpretado, antes de ser construído como um território habitado por figuras identificáveis. Por sua vez, essas figuras devem ser concebidas de tal modo que possam ser classificadas como ordens, classes, gêneros e espécies distintas de fenômenos [...]

Em suma, o problema do historiador consiste em construir um protocolo linguístico completo com suas diferentes dimensões – lexical, gramatical, sintática e semântica – por meio do qual irá caracterizar o campo e seus elementos em seus próprios termos (em vez dos termos com os quais são rotulados nos próprios documentos) e, assim, prepará-los para a explicação e para a representação que, posteriormente, serão propostas em sua narrativa¹⁷⁰ (narrative). Por sua vez, esse protocolo linguístico preconceitual será – em virtude de sua natureza essencialmente prefigurativa – caracterizável em função do modo topológico dominante pelo qual ele é interpretado [...]

A fim de ter uma ideia “do que, realmente, teria ocorrido” no passado, o historiador deve começar, assim, por prefigurar o conjunto dos acontecimentos relacionados nos documentos como se tratasse de um objeto possível de conhecimento. Esse ato de prefiguração é poético

na medida exata em que é precognitivo e pré-crítico na economia da própria consciência do historiador. [...] Pelo ato poético que precede a análise formal do campo, o historiador cria seu objeto de estudo e, ao mesmo tempo, determina a modalidade das estratégias conceituais que utilizará para explicá-lo. (WHITE, 1973, p. 30)

O mérito dessa análise consiste em mostrar que o historiador formaliza seu enredo a partir de pressupostos, de condições prévias. Antes mesmo de ter recortado seu objeto e ter escolhido claramente um modo de apresentação, ele o pré-constrói por uma escolha raramente explicitada que diz respeito, ao mesmo tempo, a uma visão do mundo (a implicação ideológica), a um modo privilegiado de explicação e a um tipo de enredo. Neste sentido, pode-se falar de uma atividade poética do historiador, no sentido etimológico do termo: *criadora*. Para poder começar a escrever seu enredo, o historiador deve ter à disposição um universo no qual sua história seja possível e inteligível.

Essas análises abordam a história como um gênero literário: o que ela é também, com toda a certeza, mas não de forma exclusiva e total.

Considerada sob essa perspectiva, ela se equipara ao romance e à ficção. Eis o que P. Veyne afirma de forma explícita: a história é um romance. Mas, acrescenta: um romance verdadeiro. O problema está precisamente aí: como fica sua relação com a realidade e com a verdade, se ela é uma pura criação de enredos? Se nos limitarmos a essa análise, o esmorecimento da pretensão da história a afirmar a verdade, a veridicidade, torna-se inelutável, conduzindo necessariamente à conclusão de que não existe verdade definitiva em história porque não há história definitiva: “Só é possível fazer histórias parciais” (VEYNE, 1971, p. 41). Qualquer verdade é relativa a um enredo.

O fato de que a argumentação do enredo esteja baseada em provas, o fato de que a história utilize múltiplos dispositivos de demonstração, é insuficiente para superar esta dificuldade: as verdades permanecem parciais. Isso implica que elas não possam se acumular. Portanto, o historiador será obrigado a renunciar ao sonho – que continua acalentando, diga ele o que disser – de um saber aproximadamente cumulativo, do mesmo modo que os geógrafos ficam na expectativa de que a colagem dos mapas, de diversas regiões, reduzidos à mesma escala, venham a constituir um mapa mais abrangente.

Voltemos a falar desse importante problema epistemológico. Mas, talvez, na própria escrita da história, possamos encontrar seu enraizamento na realidade e na verdade.

¹⁷⁰ No original, “*vérité*”. (N.T.)