

O PASSADO NO PRESENTE¹

THE PAST IN THE PRESENT

Roger Chartier *
chartier@sas.upenn.edu

RESUMO: Que papel pode desempenhar a história na construção de um mundo mais consciente das heranças que o constituem? Como pensar a presença do passado, ou dos passados, no nosso presente? Essas são as perguntas que formulo neste artigo, cuja ênfase está nos tempos da história e na relação desta com a memória. Direciono o foco para narrativa, conhecimento histórico e operações da memória, diferenças entre testemunho e documento, representações do passado no teatro, representações do mundo social e existências singulares no romance, lugares de memória e formas do esquecimento.

PALAVRAS-CHAVE: Tempos da história, Memória, Representações do passado.

ABSTRACT: What role can history play in building a world that is more aware of its constituent heritages? How to think about the presence of the past, or the past, in our present? These are the questions I ask in this article, whose emphasis is on the times of history and its relationship with memory. I focus on narrative, historical knowledge and memory operations, differences between testimony and document, representations of the past in theater, representations of the social world and singular existences in the novel, places of memory and forms of forgetting

KEYWORDS: Times of history, Memory, Representations of the past.

RÉSUMÉ: Quel rôle l'histoire peut-elle jouer dans la construction d'un monde plus conscient des héritages qui le composent? Comment penser la présence du passé, ou des passés, dans notre présent? Ces sont les questions que je pose dans cet article, dont l'accent a été mis sur les temps de l'histoire et son rapport avec la mémoire. Je me concentre sur la narration, les connaissances historiques et les opérations de mémoire, les différences entre le témoignage et le document, les représentations du passé au théâtre, les représentations du monde social et les existences singulières dans le roman, les lieux de mémoire et les formes d'oubli.

MOTS-CLÉS: Temps de l'histoire, Mémoire, Représentations du passé.

Que papel pode desempenhar a história na construção dum mundo mais conscientes das heranças que o constituem? Como pensar a presença do passado, ou dos passados no nosso presente? Estas são as perguntas que gostaria formular nessa palestra. Sempre os historiadores foram lamentáveis profetas, mas, às vezes, lembrando que o presente é constituído de passados sedimentados ou entrecruzados, puderam contribuir no

¹ Conferência proferida nos Encontros Históricos do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Goiás (UFG) realizado no dia 04/11/2020.

* Professor Emérito do Collège de France onde atuou desde 2007, na disciplina Escrita e Culturas na Europa Moderna. Também é professor na Universidade da Pensilvânia. Entre os livros publicados no Brasil estão: A mão do autor e a mente do editor (2014); Cardenio entre Cervantes e Shakespeare: história de uma peça perdida (2011); A história ou a leitura do tempo (2009); Inscrever e apagar: cultura escrita e literatura (séculos XI-XVIII) (2006); Os desafios da escrita (2002). É membro da Rede de Pesquisa em História e Culturas no Mundo Contemporâneo.

estabelecimento de um diagnóstico mais lúcido sobre as novidades que seduziam ou assustavam seus contemporâneos. Essa certeza inspirava Lucien Febvre quando, em uma Europa ainda ferida pela Primeira Guerra Mundial, pronunciou em 1933 a conferência inaugural da cadeira “História da civilização moderna” no *Collège de France*. Sua defesa vibrante em prol de uma história capaz de formular problemas e hipóteses, e não só de narrar acontecimentos, não se distanciava da ideia segundo a qual a história, como toda ciência, “não se faz em uma torre de marfim. Ela se constrói no seio da própria vida, e pelos vivos que estão imersos no século” (FEBVRE, 1933; 1965).

Dezessete anos mais tarde, em 1950, Fernand Braudel, que lhe sucedeu na mesma cátedra, insistia ainda mais sobre as responsabilidades da história num mundo ferido uma segunda vez por cinco anos numa guerra universal e privado das certezas fragilmente reconstruídas nos anos de 1930. Para ele, era por meio da distinção entre as temporalidades articuladas que caracterizam cada sociedade que se tornava possível escutar o diálogo permanente instaurado entre a longa duração e o acontecimento, ou ainda, segundo suas próprias palavras, identificar os fenômenos situados “fora do alcance e da mordedura do tempo” e as “fraturas profundas fissuras para além das quais tudo muda na vida e na moral dos homens” (BRAUDEL, 1950/1951; 1997, p. 97-115; 1978, p. 17-38, p. 26).

Acredito que as propostas dos fundadores dos *Annales* podem ainda guiar o trabalho dos historiadores, mas também devemos ser conscientes da distância que nos separa deles. Nossa obrigação não é mais reconstruir a disciplina histórica, como exigia um mundo duas vezes em ruínas, mas entender e aceitar que os historiadores não têm mais o monopólio das representações do passado. As insurreições da memória, bem como as seduções da ficção, competem duramente com eles. Hoje os historiadores sabem que o conhecimento que produzem não é mais que uma das modalidades da relação que a sociedade tem com o passado. As obras de ficção, ou pelo menos algumas delas, e a memória, seja coletiva ou individual, também podem dar uma presença no passado, às vezes ou amiúde, mais poderosa que a relação procurada pelos livros dos historiadores.

A memória e a história

Nos últimos anos, a obra do filósofo francês Paul Ricœur é sem dúvida alguma a que se dedicou com maior atenção e perseverança aos diferentes modos de representação do

passado: a ficção narrativa, o conhecimento histórico, as operações da memória. Seu último livro, *A memória, a história e o esquecimento* (RICŒUR, 2000; 2007), estabelece uma série de distinções essenciais entre estas duas formas de presença do passado no presente que asseguram, por um lado, o trabalho da anamnese e, por outro lado, a operação historiográfica.

A primeira diferença é a que distingue o testemunho do documento. Se o primeiro é inseparável da testemunha e da credibilidade outorgada a suas palavras, o segundo permite o acesso a conhecimentos que foram recordações de ninguém. À estrutura fiduciária do testemunho, que implica confiança, opõe-se a natureza indiciária do documento, submetido aos critérios objetivos da prova. Uma segunda distinção opõe a instantaneidade da memória e a construção explicativa da história, seja qual for a escala de análise dos fenômenos históricos ou o modelo de inteligibilidade escolhido, sejam as explicações que indagam as determinações desconhecidas dos atores ou as explicações que privilegiam suas estratégias explícitas e conscientes. Depreende-se daí uma terceira diferença: entre o reconhecimento do passado possibilitado pela memória e sua representação, ou “representância” no sentido de “ter o lugar de”, assegurada pelo relato histórico.

A distinção analítica entre a escolha de modelos explicativos e a construção do relato histórico permite ressaltar os parentescos narrativos ou retóricos entre a ficção e a história (tal como mostra *Tempo e narrativa*, 1983-1985; 1994) sem correr o risco de dissolver a capacidade de conhecimento da história na narratividade que rege sua escrita. Insistindo nas operações específicas que fundamentam tanto a intenção de verdade quanto a prática crítica da história, Ricœur nos permite rechaçar todas as perspectivas que consideram que o regime de verdade do romance e o da história são idênticos. Assim, retoma a afirmação de Michel de Certeau a respeito da capacidade da história de produzir enunciados “científicos” – entende-se por isso “a possibilidade de estabelecer um conjunto de regras que permitam ‘controlar’ operações destinadas à produção de objetos determinados” (CERTEAU, 1975, p. 64; 1982, p. 66). São essas operações e regras que permitem dar crédito à representação histórica do passado e rejeitar a suspeita de relativismo ou ceticismo que nasce do uso das formas “literárias” (estruturas narrativas, tropos retóricos, figuras metafóricas) pela escrita historiográfica.

O documento contra o testemunho, a construção explicativa contra a reminiscência imediata, a representação do passado contra seu reconhecimento: cada fase da operação

historiográfica se distingue, assim, claramente da atuação da memória. Mas a diferença não exclui a competência. Por um lado, a história procurou recentemente submeter a memória ao status de um objeto histórico cujos lugares de inscrição, formas de transmissão e usos ideológicos devem ser estudados (POMIAN, 1999, p. 263-342). Por outro lado, a memória pôde reivindicar ser uma relação mais verdadeira, mais autêntica, mais comprometida com o passado que a história. Foi o caso, na tradição judaica, com a duradoura reserva ao tratamento historiográfico do passado, como mostra Yosef Yerushalmi (1982; 1992), ou foi o caso no século XIX, quando a memória opôs um conhecimento vivo, afetivo, existencial do passado a sua neutralização distanciada e inerte por parte dos historiadores.

Ricœur sugere que não se trata de reivindicar a memória contra a história, mas reconhecer suas diferenças fundamentais e, também, mostrar as relações que as unem. Com efeito, é no testemunho da memória, na recordação da testemunha, que a história encontra a certeza na existência de um passado que foi e que já não é – um passado que a operação historiográfica pretende representar adequadamente no presente. Como escreve Ricœur, “a memória continua sendo a guardiã da última dialética constitutiva do passado, a saber, a relação entre o ‘não mais’, que assinala seu caráter acabado, abolido, superado, e o “tendo sido” que designa seu caráter originário e, neste sentido, indestrutível” (RICŒUR, 2000, p. 648; 2007, 505). É no entrecruzamento entre a cientificidade da operação historiográfica e a garantia ontológica do testemunho que Ricœur fundamenta tanto a recusa das posições céticas e relativistas.

A ficção e a história

No entanto, sempre a ilusão referencial se coloca na relação com o passado, seja qual for seu registro. É certo que, como demonstra Roland Barthes, as modalidades de tal “ilusão” não são as mesmas no romance que, ao abandonar a estética clássica da verossimilhança, multiplicou as notas realistas destinadas a conferir à ficção um peso de realidade, e na história para a qual “o ter-estado-lá das coisas é um princípio suficiente da palavra” (BARTHES, 1968/1984, p. 153-174; 1984, p. 87-97, p. 94). Mas, para recordar este princípio, o historiador deve introduzir, em sua narração, indícios ou provas desse “ter-estado-lá” que funcionam como “*effets de réel*”, “efeitos de realidade”, encarregados de dar presença ao passado: citações, documentos, fotos. Para de Certeau, a construção desdobrada da história remete a tal presença: “Coloca-se como historiográfico o discurso que ‘compreende’ seu outro – a

crônica, o arquivo, o documento –, quer dizer, aquilo que se organiza em texto *folheado* do qual uma metade, continua, se apóia sobre a outra, disseminada, e assim se dá o poder de dizer o que significa a outra sem o saber. Pelas ‘citações’, pelas referências, pelas notas e por todo o aparato de remetimentos permanentes a uma linguagem primeira, ele se estabelece como *saber do outro*” (CERTEAU, 1975, p. 111; 1982, p. 100).

Entretanto, como indicam algumas ficções, o uso de tal aparato nem sempre é suficiente para proteger contra a ilusão referencial. É o que mostra um livro publicado em 1958 na Cidade do México. É uma biografia de um pintor catalão, Jusep Torres Campalans, escrita por Max Aub, um republicano e socialista espanhol que foi conselheiro cultural em Paris em 1936, comissário do Pavilhão da República na Exposição Universal de 1937 e diretor, com André Malraux, do filme *Sierra de Teruel*. Exilado na França desde a derrota da República, perseguido e preso como comunista pelo Regime de Vichy, refugiou-se no México e adquiriu a nacionalidade mexicana em 1949. Foi no México que publicou o ciclo de seus romances dedicado à Guerra Civil Espanhola e, em 1958, a biografia de Jusep Torres Campalans (AUB, 1958/1999).

O livro faz uso de todas as técnicas modernas de acreditação da verdade do relato histórico: as fotografias que mostram os pais de Campalans e o próprio em companhia de seu amigo Picasso, as declarações que o pintor fez em dois periódicos parisienses em 1912 (*L’Intransigeant*) e em 1914 (*Figaro illustré*), a edição de seu “Caderno Verde”, no qual anotou, entre 1906 e 1914, observações, aforismos e citações, o catálogo de suas obras estabelecido em 1942 por um jovem crítico irlandês, Henry Richard Town, que preparava uma exposição dos quadros de Campalans em Londres quando foi morto por um bombardeio alemão, as transcrições das conversas que Aub travou com o pintor quando o encontrou em 1955 em San Cristóbal de Las Casas, no estado de Chiapas, e finalmente as reproduções dos quadros mesmos. Os quadros foram expostos em Nova Iorque, com um catálogo intitulado *Catalogue Jusep Torres Campalans. The First New York Exhibition. Bodley Gallery, 223 East Sixtieth Street*, quando saiu em 1962 a tradução em inglês da biografia. O livro, então, aproveita todas as técnicas e instituições modernas que, para Barthes, respondiam ao inesgotável desejo de autenticar o “real”: as fotografias – “testemunha bruta do que ocorreu ali” (BARTHES, 1984, p. 94), a reportagem, as exposições.

E, no entanto, Jusep Torres Campalans nunca existiu.² Max Aub inventou esse pintor, supostamente nascido em Gerona em 1886 e que fugiu de Paris e deixou de pintar em 1914, para zombar das categorias empregadas pela crítica de arte: a explicação das obras pela biografia do artista, o esclarecimento do sentido escondido das obras, as técnicas de datação e atribuição, o uso contraditório das noções de precursor e de influência. Campalans sofre influência de Matisse, Picasso, Kandinsky, Mondrian, e, ao mesmo tempo, seus quadros são os primeiros em cada novo estilo do século XX: o cubismo, a *art nègre*, o expressionismo, a pintura abstrata. Tal como as do *Quixote*, a paródia é divertida e mordaz.

Hoje em dia se pode ler de maneira diferente. Mobiliza os dispositivos da autenticação a serviço de uma ilusão referencial particularmente poderosa e que enganou muitos leitores. Mas, ao mesmo tempo, multiplica as advertências irônicas que devem despertar a vigilância. Não é por acaso que a circunstância que permite o encontro entre Aub e Campalans é um colóquio que celebra os trezentos e cinquenta anos da Primeira Parte de *Dom Quixote*, nem que o “Prólogo indispensável” do livro termine com uma referência ao “melhor” de todos os prólogos: o de *Dom Quixote*. Uma das epígrafes de Aub também adverte o leitor. Aub a atribui a um certo Santiago de Alvarado, que havia escrito em seu livro *Nuevo mundo caduco y alegrías dela mocedad de los años de 1781 hasta 1792* (uma obra que poderia figurar no “Museu” dos textos imaginários de *El hacedor* de Borges) : “Como pode haver verdade sem mentira?”. No próprio seio da ilusão se recorda, assim a diferença que separa o possível conhecimento do passado de sua fictícia existência nas fábulas literárias a realidade que foi e referentes imaginários. Ao lado dos livros de Caro Baroja (1992) ou Anthony Grafton (1990) dedicados às falsificações históricas, o *Campalans* de Max Aub, paradoxalmente, ironicamente, reafirma a capacidade de distinguir entre o encanto ou a magia da relação com um passado imaginado e imaginário e as operações críticas próprias de um saber histórico capaz de desmascarar as imposturas e de estabelecer o que Ricœur chama de “uma memória equitativa” – equitativa porque obriga as memórias particulares a se confrontarem com uma representação do passado situada na ordem de um conhecimento universalmente aceitável.

Assim, a diferença entre história e ficção parece bem clara. Entretanto, várias razões a fazem vacilar. A noção de “energia” ajuda para entender como algumas obras literárias

² Max Aub escreveu uma outra biografia imaginária, esta vez a de um escritor, *Vida y obra de Luis Álvarez Petreña*, (1934), Barcelona, Salvat Editores, 1971.

configuraram e moldaram, mais fortemente que os escritos dos historiadores, as representações coletivas do passado. Em seu livro *Shakespearean negotiation*, cujo subtítulo é *The Circulation of social energy in Renaissance England*, Stephen Greenblatt define a noção de “energia social” como uma noção-chave para compreender tanto o processo da criação estética quanto para a capacidade das obras de transformar as percepções e as experiências de seus leitores ou espectadores (GREENBLATT, 1988, p. 1-20).

Por um lado, o que a escrita literária capta é a poderosa energia das linguagens, ritos e práticas do mundo social. Múltiplas são as formas das negociações que permitem tal captura estética do mundo social: a apropriação das linguagens; o uso metafórico ou material, no caso do teatro, dos objetos do cotidiano; a simulação das cerimônias e discursos públicos. Por outro lado, a energia transferida para a obra literária – o que Greenblatt designa como “a energia social codificada nas obras literárias”, ou em outra fórmula como “as formas estéticas da energia social” – retorna ao mundo social através de suas apropriações por parte de seus leitores e espectadores. O que define a força estética das obras, ou de certas obras é “a capacidade de alguns traços verbais, orais e visuais de produzir, configurar e organizar experiências tanto físicas quanto mentais” (GREENBLATT, 1988, p. 6-7). A circulação entre o mundo social e as obras estéticas pode apoderar-se de qualquer realidade, tanto dos desejos, das ansiedades ou dos sonhos quanto do poder, do carisma ou do sagrado, ou seja, segundo Greenblatt, “qualquer coisa produzida pela sociedade pode circular salvo se está excluída da circulação” – por exemplo, pela censura monárquica ou eclesiástica (GREENBLATT, 1988, p. 19).

As representações do passado. O teatro

Dentre as realidades que circulam desse modo figuram as representações do passado. Quando publicaram em 1623 o *in-fólio* que pela primeira vez reunia as obras teatrais de Shakespeare, os dois editores, John Heminges e Henry Condell (que haviam sido, como o próprio autor, atores e proprietários na companhia do Rei, os *King's Men*), decidiram repartir as trinta e seis obras impressas em livro em três categorias: “comédias”, “histórias”, “tragédias”.³ Se a primeira e a terceira retomam a divisão clássica entre os dois gêneros da

³ *Mr William Shakespeares Comedies, Histories, & Tragedies*, London, 1623. Fac-simile: *The First Folio of Shakespeare, 1623*, New York and London, Applause Books, 1994. Cf. Peter Blayney, *The First Folio of Shakespeare*, Washington, The Folger Shakespeare Library, 1991.

poética teatral aristotélica, a segunda (“histórias”) introduz uma nova categoria que no *Fólio* compreendia dez obras.

A decisão tomada por Heminges e Condell pressupunha várias operações. Foram excluídas das “histórias” as “tragédias” romanas, apesar de serem totalmente históricas: *Coriolanus*, *Julius Ceasar* e *Anthony and Cleopatra*. Por decisão dos editores de 1623, se não for pela própria vontade de Shakespeare, identificou-se, assim, a “história” representada no teatro com uma única história: a história dos reis da Inglaterra desde *King John* até *Henry the Eighth* – o que excluía outros soberanos “britânicos” como King Lear ou Macbeth. Ao publicar as dez obras no *Fólio* segundo a cronologia dos reinados, Heminges e Condell as transformaram em uma narrativa dramática construída segundo uma concepção linear do tempo que era a que fundamentava também a escrita das crônicas empregadas por Shakespeare na composição de seus próprios textos, tais como as *Chronicles of England* de Edward Hall, John Stow, Richard Grafton ou Raphael Holinshed.

Antes da publicação em formato *in-fólio*, as “histórias” (ou pelo menos algumas delas) foram as obras de Shakespeare de maior sucesso. Elas configuraram as “experiências coletivas físicas e mentais” (como escreve Greenblatt) de seus espectadores e leitores graças às suas numerosas edições *in-quarto* e a suas encenações teatrais. Mas a história representada sobre os palcos não era a história dos cronistas: era uma história aberta aos anacronismos, uma história governada por uma cronologia propriamente teatral, e não pela cronologia dos acontecimentos tais como se sucederam.

Um exemplo específico é ilustrativo a esse respeito: a rebelião de Jack Cade tal como está representada na segunda parte de *Henry the Sixth*, encenada em 1591 e publicada em 1595.⁴ O texto relata um evento histórico narrado pelos cronistas Hall e Holinshed. Em 1450, os artesãos do Kent entraram em Londres para forçar as autoridades a renunciar a qualquer novo imposto e condenar os abusos dos oficiais locais. Para construir a encenação da rebelião de Cade, Shakespeare se apodera dos relatos que se fundamentavam nas petições entregues pelos rebeldes ao rei. Mas reinterpreta o evento de 1450 a partir das narrações de uma rebelião anterior, a dos camponeses de 1381, comandados por Wat Tyler e Jack Straw, que

⁴ William Shakespeare, *The First Part of the Contention of the Famous Houses of York and Lancaster (The Second Part of Henry VI)*, in *The Norton Shakespeare*, Based on the Oxford Edition, Stephen Greenblatt, General Editor, New York and London, W. W. Norton & Company, 1997, pp. 203-290.

havia destruído todos os arquivos senhoriais ou judiciais que justificavam sua dependência. Ao chegar em Londres, queimaram as *Inns of Court*, ou seja, os estabelecimentos onde se ensinava direito.

Daí apreende-se a inquietante ambivalência de tal representação⁵. Por um lado, Shakespeare a constrói retomando os tropos clássicos das rebeliões populares. Frequentemente em sua “história” Shakespeare atribui a Cade e a seus seguidores uma linguagem milenarista e igualitária que caracterizou os rebeldes de 1381 e não os de 1450 e que recapitula queixas, fórmulas e gestos que pertenciam a momentos históricos muito diferentes. Por outro lado, Cade é um personagem grotesco, ridículo, manipulado. É o chefe de uma rebelião carnavalesca que confere uma forma teatral às figuras do mundo ao avesso tal como difundiam as estampas populares. O mundo sem dinheiro, sem propriedade, sem livros nem escrita prometido por Cade é um mundo absurdo, cruel e enganoso. É ele o profeta de um futuro aterrorizante.

O exemplo mostra como a história no teatro distorce as crônicas e transfigura os acontecimentos para propor à imaginação dos espectadores uma representação ambígua do passado, caracterizada pelas incertezas, as contradições, a impossibilidade de dar um sentido único aos eventos. O tempo das *histories* apresentadas nos teatros não é somente o tempo dos acontecimentos, das decisões, das vontades, das intenções dos indivíduos, é também o tempo inexorável da roda da fortuna que faz suceder a queda ao triunfo e, mais essencialmente, o tempo de Deus que os homens não podem, não devem decifrar ou conhecer salvo quando são profetas inspirados que falam palavras que não são as suas. Talvez é nesta distorção das realidades históricas, tal como as estabelecem os historiadores, nesta instabilidade e opacidade do sentido do curso dos acontecimentos, que reside a força única das apropriações e representações do passado propostas pela poesia épica no tempo de Homero, pelas peças de teatro na Inglaterra isabelina, pelos romances de Walter Scott ou Alexandre Dumas no século XIX ou, hoje em dia, pelos filmes de nossas telas.

Representações do mundo social e existências singulares. O romance

⁵ Cf. as interpretações do Cade de Shakespeare propostas por Stephen Greenblatt (1983, p. 1-29), Annabel Patterson (1989), Phyllis Rackin (1990), e Roger Chartier (2006, p. 77-89).

As relações entre literatura e história conheceram uma troca de proposta nos séculos XIX e XX. Uma vez estabelecido o sentido moderno da palavra “literatura”, não mais definida como “erudição”, como o fazia os dicionários do século XVII, mas como o corpus de criações estéticas que supõem a originalidade das obras, a singularidade da escrita e a propriedade do autor (HANSEN, 2001; 2004; 2019), a escritura literária se tornou a forma da “verdadeira” história, ignorada pelos historiadores do tempo fascinados pelos eventos, pelos indivíduos e pela história política. A distância desses três ídolos denunciados por Simiand em 1903, o romance devia assumir a tarefa de descrever a sociedade inteira, de propor, como indicava Manzoni em 1845 no seu livro *Del romanze storico*, quanto a seu romance *I promessi sposi*, “não somente um relato cronológico de fatos políticos e militares e, por exceção, algum acontecimento extraordinário de outro gênero; mas sim uma representação mais geral do estado da humanidade num tempo, num lugar, naturalmente mais circunscrito do que aquele em que costumam se estender os trabalhos de história, no sentido mais usual do vocábulo”. O objetivo do seu romance era apresentar “numa forma nova e especial, uma história mais rica, mais variada, mais completa do que a que se encontra nas obras à que se dá esse nome, mais comumente e como por antonomásia”. O romance devia, assim, dar a conhecer “costumes, opiniões, tanto gerais como particulares a esta ou àquela classe de homens, os efeitos privados dos acontecimentos públicos que se chamam mais propriamente de históricos, e das leis e da vontade dos poderosos, qualquer que seja a maneira como se tenham manifestado; em resumo, tudo o que havia de mais característico, em todas as condições da vida e nas relações entre umas com as outras numa sociedade dada, num tempo dado”.⁶

Nessa perspectiva, o romancista se torna o verdadeiro historiador que transforma a intriga particular, localizada, da ficção em uma verdade geral. E o que afirma Balzac no primeiro parágrafo do seu romance *Les illusions perdues* que apresenta como uma “grande pequena história” (BALZAC, 1837/2011). “Pequena história” porque começa numa pequena imprensa numa pequena cidade provincial:” Na época em que começa esta história, a prensa de Stanhope e os rolos de tintagem ainda não funcionavam nas pequenas tipografias de província. Apesar da especialidade que a leva ser comparada com a tipografia parisiense, a

⁶ Alessandro Manzoni, *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*, (1845), citado por Carlo Ginzburg, (2006, p. 306; 2007, p. 324).

cidade de Angoulême ainda usava as prensas de madeira”. Mais “grande história” porque o contraste técnico entre prensas de madeira e prensas mecânicas é como a expressão e a matriz dos destinos individuais ou coletivas que conduzem da província desprezada até a capital devoradora.

Quando a história dos historiadores abandonou seus ídolos tradicionais em favor das conjunturas econômicas e demográficas, das hierarquias sociais, das crenças coletivas, a literatura enfatizou as singularidades, as diferenças, as idiossincrasias. Escrever as vidas únicas de indivíduos particulares tornou-se um gênero favorito. Borges nomeou seu precursor em sua *Biblioteca pessoal* (um livro publicado em 1985): “Em 1935 escrevi um livro ingênuo que se chamava *História universal de la infâmia*. Uma das suas numerosas fontes foi o livro de Schwob [...] *Suas Vidas imaginárias* datam de 1896. Para escrevê-lo inventou um curioso método. Os protagonistas são reais; os fatos podem ser fabulosos y muitas vezes fantásticos. O sabor particular deste livro reside neste vaivém” (BORGES, 1985/1988, p. 70; 2014, p. 69-70).

O “curioso método” de Schwob consistia em separar radicalmente os destinos singulares das ideias universais, em libertar a escrita biográfica das exigências de verdade, de privilegiar “o sentimento do individual”. Schwob define a arte, seja literatura ou pintura, em oposição com a história de seu tempo interessada pelas ideias universais: “A ciência histórica nos deixa na incerteza dos indivíduos. Revela-nos somente os pontos em que eles foram vinculados a ações universais”, ao passo que a arte “é contrária às ideias universais, descreve apenas o individual, deseja apenas o único. Não classifica; desclassifica”. Então, a arte do biógrafo, tal como a arte do pintor japonês Hokusai, consiste “a efetuar a milagrosa mutação da semelhança em diversidade”, a “tornar individual aquilo que há de mais genérico”. A busca das “próprias esquisitices” ou das “anomalias” de cada homem não supõe a conformidade na realidade. Ao biógrafo, “não lhe cabe a preocupação de ser verdadeiro; ele deve criar em meio a um caos de traços humanos [...] Em meio a esse grosseiro conjunto, o biógrafo seleciona o material para compor uma forma que não se pareça com nenhuma outra. Não precisa ser igual àquela criada outrora por um deus superior, desde que seja única, como toda criação”. O gênero aparentemente o mais histórico, a biografia, deve em realidade afastar-se da história para aproximar-se duma realidade mais profunda, mais essencial, contando, como o faz

Schwob no seu livro, “as existências únicas dos homens, quer tenham sido divinos, medíocres ou criminosos” (SCHWOB, 1896/2004, p. 53-60; 2011, p. 47-56).

Seguindo o caminho assim aberto, a literatura no século XX se apoderou do que os novos ídolos da história (populações, economias, sociedades) ignoravam, desprezavam ou borravam, ou seja, as “vidas” sempre únicas, frágeis, obscuras. Nos romances, essa atenção se vincula com as “vidas minúsculas” ou as “histórias ínfimas”, como nos oito capítulos do livro de Pierre Michon, *Vies minuscules*, publicado em 1984 e traduzido em 2004. Mas as existências anónimas, os destinos ignorados, encontram-se também nos arquivos mesmos, como se nos documentos geralmente tratados estatisticamente pelos historiadores, estivessem preservados traços breves, fragmentados, poéticos das vidas singulares. E a “história” dessas vidas minúsculas que Foucault desejava fazer presente no seu projeto de “antologias de existências”, que apresentou em 1977 no seu ensaio pensado como uma introdução geral de uma antologia de documentos dos séculos XVII e XVIII e intitulado *La vie des hommes infâmes, A vida dos homens infames* – “infames” por serem sem fama, sem glória): “Vidas singulares, tornadas, por não sei quais acasos, estranhos poemas, eis o que eu quis juntar em uma espécie de herbário”.

Invertendo o procedimento de Schwob, é em “existências reais”, em “vidas breves, encontradas por acaso em livros ou documentos” (relatórios de polícia, registros de internamento, petições ao rei, cartas régias com ordem de prisão), que Foucault localizava “o efeito misto de beleza e de terror” produzido por estas “vidas de algumas linhas ou de algumas páginas, desventuras e aventuras sem nome, juntadas em um punhado de palavras”. Nestas vidas das quais não se conhece geralmente nada mais que os rastros breves, enigmáticos, escritos pelas instituições, Foucault encontrava existências perdidas, que nunca haveriam sido conhecidas sem o momento quando se chocaram com o poder ou quando tentaram utilizar suas forças: “Quis, em suma, reunir alguns rudimentos para uma lenda dos homens obscuros, a partir dos discursos que, na desgraça ou na raiva, eles trocam com o poder”.

A vontade de dar presença aos destinos singulares está situada no seu limite: : “A existência desses homens e dessas mulheres remete exatamente ao que deles foi dito; do que eles foram ou do que fizeram nada subsiste, exceto em poucas frases”. Nesse sentido, inverte-se a perspectiva que localiza o real das existências na ficção literária porque “ali se produz um certo equívoco do fictício e do real”. Os indivíduos que realmente sofreram ou esperaram

“não têm e nunca terão existência senão ao abrigo precário dessas palavras”: “Essa pura existência verbal [...] faz desses infelizes ou desses facínoras seres quase fictícios” (FOUCAULT, 1977/1994, p. 237-253; 2006, v. 4, p. 203-222).

A literatura, seja imaginada pelo escritor ou bem encontrada nos arquivos, está investida por uma poderosa capacidade de conhecimento. Poderosa, mas também perigosa se não mobiliza os procedimentos que produzem a “verdade da ficção”, entendida, segundo a fórmula de Carlo Ginzburg, como “uma história verdadeira construída a partir duma história fictícia”. Não se trata, então, de afirmar, como o faz Hayden White, que ficção e história produzem uma mesma verdade, mas de identificar quais são as condições que localizam, em algumas obras literárias (e não em todas), um discurso verdadeiro sobre a realidade ou o passado.

No seu livro *O fio e os rastros. Verdadeiro, falso, fictício*, Carlo Ginzburg enfatiza três dispositivos estéticos que produzem semelhante verdade histórica. O primeiro é a distância crítica que permite o procedimento do “estranhamento”, do “*ostranenie*” dos formalistas russos, que transforma, na escrita ou na leitura, as realidades familiares em algo estranho, raro, inesperado (GINZBURG, 2006, p. 95; 2007, p. 95). Assim está postulada uma “douta ignorância” que rechaça a percepção cega das evidências, a aceitação automática dos costumes, da submissão à ordem. Nas ficções, encarnaram o estranhamento as figuras do iletrado sábio, do selvagem civilizado, do campesino astuto ou dos animais das fábulas ou das imagens do mundo ao avesso. Um segundo procedimento, próprio da leitura, consiste em retroceder da ficção ao documento, da verdade estética à verdade dos fatos. No caso das obras dramáticas, se trata de inverter a inspiração do “*New Historicism*” e de descobrir, na construção da verdade teatral, governada por sua própria lógica, a verdade dos fatos tais como foram registrados pelas crônicas e pelas histórias utilizadas pelos dramaturgos (GINZBURG, 2006, p. 92-93; 2007, p. 93).

O terceiro procedimento de produção da verdade estética é o estilo direto livre que introduz, na narração, os pensamentos íntimos, secretos, mudos dos protagonistas. Ginzburg observa que “semelhante procedimento parece proibido aos historiadores porque, por definição, o discurso direto livre não deixa nenhum vestígio documental”, mas acrescenta que, se essa verdade se situa mais além do discurso histórico, contudo “os procedimentos narrativos são como campos magnéticos: provocam perguntas e atraem possíveis

documentos”. Sob essas condições, com consciência da diferença entre seu ofício e a arte do romancista, o historiador pode tomar o risco do estilo direto livre e introduzir, na operação do conhecimento histórico, a verdade própria da ficção (GINZBURG, 2006, p. 184; 2007, p. 188).

Prova e conhecimento

Há outra razão para a sedutora, mas perigosa, proximidade entre a história como exercício de conhecimento e a ficção, seja literatura ou mito. No mundo contemporâneo, o desejo ou a necessidade de afirmar ou justificar identidades construídas ou reconstruídas, que não são todas nacionais, muitas vezes inspira uma reescrita do passado que deforma, ignora ou esconde as conclusões de um conhecimento histórico rigorosamente controlado. Essa distorção, que amiúde é inspirada por exigências legítimas, impõe uma reflexão epistemológica sobre os critérios de validação aplicáveis à operação historiográfica. A capacidade crítica da história não é limitada a desvelar as falsificações e imposturas. Deve e pode também sujeitar as construções interpretativas a critérios objetivos de validação ou rejeição.

Atribuir essa função à história conduz a perguntar-se sobre esses critérios mesmos. Devem eles relacionar-se com a coerência interna da demonstração? Ou com sua compatibilidade com resultados já adquiridos? Ou com as regras que desde a Renascença governam a crítica dos documentos? Além disso, é a noção mesma de “prova” que se deve discutir. E legítimo postular uma pluralidade de regimes de prova que seria exigida pela diversidade dos objetos e métodos históricos? Ou devemos elaborar uma teoria geral da objetividade histórica que permite distinguir entre interpretações aceitáveis e inaceitáveis, sem por isso recusar a possibilidade da pluralidade das interpretações legítimas?

Estas questões, que se relacionam como estatuto epistemológico próprio das ciências humanas, têm uma importância essencial numa época em que nossa relação com o passado está ameaçada pela forte tentação de histórias imaginadas ou imaginárias. Nesse contexto, uma reflexão sobre as condições que permitem oferecer discursos históricos que se podem considerar como representações (e explicações) adequadas para fazer compreender a realidade que foi e não é mais me parece essencial e urgente. Esta reflexão, que pressupõe como princípio uma diferença, uma distância entre conhecimento crítico e reconhecimento

imediatos, participa no longo processo de emancipação da história, tanto da memória quanto da fábula, inclusive a fábula verossímil.

Os tempos da história

A relação com o tempo, passado ou presente, desempenha um papel essencial nesse processo. Pierre Bourdieu via nessa contemporaneidade de passados sucessivos uma das características próprias dos espaços de produção e de consumo cultural: “Assim, toda a história do campo é imanente a cada um de seus estados e para estar à altura de suas exigências objetivas, enquanto produtor, mas também enquanto consumidor, é preciso *possuir* um domínio prático ou teórico dessa história” (BOURDIEU, 1992, p. 338; 1996, p. 274). Esse domínio (ou sua ausência) distingue os sábios dos ingênuos e ele governa as diversas relações que cada nova obra desenvolve com o passado: a imitação acadêmica, o retorno kitsch, a volta nos antigos maestros, a ironia satírica, a ruptura estética. Ao escolher como alvos de suas paródias tanto os livros de cavalaria quanto os romances pastorais (quando Dom Quixote se transforma em pastor Quijotiz) e as autobiografias picarescas (com as alusões à narrativa de sua vida composta pelo galeriano Ginés de Pasamonte), Cervantes instala no presente de sua escrita três gêneros com temporalidades bem diversas e contra os quais ele inventa uma maneira inédita de escrever a ficção, concebendo-a, como escreveu Francisco Rico, “não no estilo artificial da literatura, mas na prosa doméstica da vida” (RICO, 1998, p. 22). Ele, o “*ingenio lego*”, o gênio ignorante, mostra assim que os sábios não são os únicos que fazem bom uso da história dos gêneros e das formas.

A presença do passado no presente obriga a posicionar as obras singulares ou o corpus de textos no cruzamento de dois eixos. Por um lado, um eixo sincrônico, que permite situar cada obra em seu tempo, ou seu campo, e a coloca em relação com outras, que são contemporâneas ou pertencem a diferentes registros de experiência. Por outro lado, um eixo diacrônico, que inscreve cada obra no passado do gênero ou da disciplina. Nas ciências mais exatas, esta presença ativa, criadora, do passado remete geralmente a durações breves, às vezes muito breves. O mesmo não ocorre com a literatura, as humanidades e a história, para as quais os passados recentes ou mais antigos são sempre, de alguma forma, presentes ainda vivos nos quais novas criações se inspiram ou dos quais se distanciam. Que romancista contemporâneo poderia ignorar *Dom Quixote*? Que historiador poderia ignorar Braudel, Bloch, Ranke ou Michelet?

Semelhante observação nos faz recordar que a especificidade da história é sua capacidade de articular as diferentes temporalidades que se encontram contemporâneas no cada momento histórico. E essa construção temporal que sustentava todo o edifício da história e, além dela, da ciência social na perspectiva de Braudel. Segundo ele, no seu artigo “História e sociologia”, publicado em 1958: “A história situa-se em patamares diferentes; diria de bom grado, em três patamares, mas isto é modo de falar, muito simplista. [...] Na superfície, uma história factual se inscreve no tempo curto: é uma micro-história. A meia encosta, uma história conjuntural segue um ritmo mais largo e mais lento. Foi estudada até aqui sobretudo no plano da vida material, dos ciclos ou interciclos econômicos [...] Para além desse ‘recitativo’ da conjuntura, a história estrutural ou de longa duração, coloca em jogo séculos inteiros; está no limite do móvel e do imóvel e, por seus valores fixos há muito tempo, faz figura invariante em face de outras histórias, mais vivas a se escoar e a se consumir correr e que, em suma, gravitam em torno dela” (BRAUDEL, 1958/1977, p. 189-190; 1978, p. 104-105).

Parece-me que hoje em dia três questões surgem quanto a esse poderoso modelo das durações sobrepostas e heterogêneas. Em primeiro lugar, serão elas tão irredutivelmente diferentes uma da outra? Não se deve considerar, como faz Ricœur em seu livro *Temps et récit (Tempo e narrativa)*, que “a própria noção de história de longa duração deriva do acontecimento dramático, no sentido aristotélico de acontecimentos-armado-na-intriga” e que, por esse fato, os três tempos braudelianos referem-se à esma matriz temporal? (RICŒUR, 1983-1995, t. 1, p. 287-304; 2004, t. I, p. 296-310). A longa duração do mar Mediterrâneo deveria ser entendida como construída segundo as fórmulas que relacionam a temporalidade dos relatos com o tempo subjetivo dos indivíduos. Na escrita do historiador, o tempo do mar e o tempo do rei estão construídos segundo as mesmas figuras narrativas.

Por outro lado, demos encerrar a noção de evento dentro de sua definição tradicional; que a vincula à duração breve, às decisões conscientes, os fatos políticos? Num ensaio dedicado a Nietzsche, *Nietzsche, a genealogia e a história*, Foucault estabelece uma estreita ligação entre uma crítica devastadora à noção de origem, que supõe a existência do acontecimento antes de seu advento, e a reformulação do conceito de evento. Para ele, a brutalidade do acontecimento dever ser situada não nos acidentes do curso da história ou as escolhas dos indivíduos, e sim dentro do que aparece para os historiadores como o mais oposto ao tempo curto da superfície da história: as transformações das relações de

dominação: “Por evento, se deve entender não uma decisão, um tratado, um reinado ou uma batalha, mas a inversão de uma relação de forças, a confiscação dum poder, um vocabulário que torna contra aqueles que o usaram, uma dominação que se debilita, se relaxa, envenena a si mesma, à medida que cresce outra, mascarada. As forças que operam na história não obedecem nem ao destino nem à uma mecânica, mas aos azares da luta. Não aparecem como as formas sucessivas de uma intenção primordial; tampouco adoptam a forma de um resultado necessário. Sempre estas forças aparecem nas circunstâncias singulares do evento” (FOUCAULT, 1971/1994, p. 148; 1979, p. 28).⁷ Se o evento, nessa leitura nietzschiana, permanece aleatório, violento, inesperado, não designa mais a espuma dos fatos. Faz surgir as rupturas e descontinuidades mais fundamentais.

Finalmente, podemos tomar o tempo ou as diferentes temporalidades como sendo “exterior aos homens” ou como “como medida geral de todos os fenômenos”, segundo as expressões de Braudel? Pierre Bourdieu, em seu livro *Meditações pascalianas*, enfatiza que a relação com o tempo é uma das propriedades sociais mais desigualmente distribuídas: “De fato, para romper verdadeiramente com a ilusão universalista da análise de essência, seria preciso descrever as diferentes maneiras de se temporalizar, referindo-as às suas condições econômicas e sociais de possibilidade”. Bourdieu menciona algumas dessas modalidades de temporalizar-se: ser dono do seu próprio tempo, controlar o tempo dos outros (“o todopoderoso é aquele que não espera ao contrário, faz os esperar”), não ter domínio do tempo como no caso dos “homens sem futuro”, que “para escapar ao não-tempo de uma vida onde não acontece nada e da qual não se pode esperar nada, e para se sentir existir, recorrem a atividades as quais, como as apostos no jôquei, a loteria esportiva, o jogo de bicho e os demais jogos de azar em todos os bairros miseráveis e favelas do mundo, permitem desguiar do tempo anulado de uma vida sem justificativa, e, sobretudo, sem investimento possível” – uma vida na qual não existe qualquer relação racional entre oportunidade e expectativas, entre possibilidades e esperanças. Essas são várias modalidades incorporadas da relação com o tempo que expressam o poder dos dominadores e a impotência dos dominados (BOURDIEU, 1997, p. 262-276; 2001, p. 270-286).

⁷ Michel Foucault, “Nietzsche, la généalogie, l’histoire”, (1971), in Foucault *Dits et écrits*, II 1970-1975, Edition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald, Paris, Gallimard, 1994, p. 136-156, p. 148. Michel Foucault, “Nietzsche, a genealogia, a história”, in Foucault, *Microfísica do poder*, Rio de Janeiro, Graal, 1979, p. 15-38, p. 28.

As variadas temporalidades não devem ser consideradas como durações nas quais se localizam diferentes fenómenos históricos. São formas de “temporalizar-se” que asseguram e mostram o poder de alguns (sobre o presente e o futuro, sobre si mesmo ou sobre os outros) e que levam outros ao desespero. E por essas várias razões (o tempo como categoria social incorporada, a redefinição do evento, as semelhanças entre longa duração e tempo curto) que devemos repensar a poderosa arquitetura braudeliana das temporalidades sedimentadas.

Lugares de memória e formas do esquecimento

Semelhante discordância dos tempos pode nos conduzir numa reflexão sobre as relações entre memória, história e esquecimento, ou, numa formulação mais paradoxal, o esquecimento como condição da memória tal como se encontra no conceito de “esquecimento de reserva”, “*oubli de réserve*” que é um tema maior do livro de Paul Ricœur. Segundo ele, existe uma polaridade entre duas grandes figuras do esquecimento: o esquecimento “profundo”, que é perda, desaparecimento, destruição dos traços, tanto documentais como psíquicas, e o esquecimento que é preservação, latência e recurso pela memória. Escreve Ricœur numa conferência pronunciada em Budapest em 2003: “O esquecimento tem igualmente um polo ativo ligado ao processo de rememoração, essa busca para reencontrar as memórias perdidas, que, embora tornadas indisponíveis, não estão realente desaparecidas”. O “trabalho” da rememoração tem várias modalidades: a cura da psicanálise, a reapropriação do passado histórico, ou as políticas da memória que permitem amnistia sem amnésia (RICŒUR, 2006, p. 20-29).⁸

O conceito de “esquecimento de reserva” tem várias expressões. Em primeiro lugar, uma expressão filosófica com Heidegger em *Ser e tempo*: “Assim como a expectativa só é possível na base de um esperar, também a lembrança [*Erinnerung*] só é possível na base de um esquecer, e não o contrário” (HEIDEGGER, 2012, p. 437), e isso, porque o passado não uma ausência radical, senão um “ser sido” preservado. Ricœur comenta: “Ninguém pode fazer com que o que não é mais não tenha sido. E ao passado como tendo sido que se vincula esse esquecimento que, como diz Heidegger, condiciona a lembrança. Compreende-se o paradoxo

⁸ Paul Ricœur, “Mémoire, histoire, oubli”, *Esprit*, 2006, n° 3, mars-avril, p. 20-29. Paul Ricœur, *Memória, história, esquecimento*, Disponível em: <http://www.uc.pt/fluc/uidief/textos_ricoeur/memoria_historia>. Acesso em: 19 nov. 2019.

aparente se por esquecimento se entende o imemorial recurso e não a inexorável destruição” (RICŒUR, 2000, p. 573-574; 2007, p. 450-451).

Uma expressão metafórica do mesmo paradoxo se encontra na ficção de Borges, “Funes o memorioso” que mostra o perigo, o espectro ou o fantasma duma memória integral, absoluta, que esquece nada. No seu conto, Borges entrelaça dois motivos: o esquecimento como condição do pensamento, enquanto pensar é um processo de abstração e de generalização (“Funes, não o podemos esquecer, era quase era quase incapaz de ideias gerais, platônicas”) e o esquecimento como condição do sono (“Para ele, dormir era muito difícil. Dormir é distrair-se do mundo”). A opressão da memória impede tanto o sono quanto o pensamento que supõem, tanto um como o outro, a capacidade de esquecer. “Eu, sozinho, tenho, mais lembranças que terão tido todos os homens desde que o mundo é mundo” declara Funes. Mas lembrar-se de tudo não é pensar, pois “pensar é esquecer diferenças e generalizar, abstrair. No mundo entulhado de Funes, não havia senão detalhes quase imediatos” (BORGES, 1944/1997, p. 123-136; 2007, p. 99-108). Borges comenta numa entrevista: “Funes morre muito jovem, esmagado por aquela memória que um deus poderia tolerar, mas não um homem” (BORGES, 1993, v. 1, p. 1584-1585).

Uma terceira expressão do esquecimento como condição da memória é historiográfica. E o esquecimento que, segundo Pierre Nora, fundamenta tanto a produção de lugares de memória nas sociedades contemporâneas quanto a legitimidade ou necessidade de seu estudo histórico. Apresenta assim a série dos sete tomos dos *Lugares da memória*: “Fala-se tanto de memória porque ela não existe mais. A curiosidade pelos lugares onde a memória se cristaliza e se refugia está ligada a este momento particular de nossa história. Momento de articulação onde a consciência da ruptura com o passado se confunde com o sentimento de uma memória esfacelada, mas onde o esfacelamento desperta ainda memória suficiente para que se possa colocar o problema de sua encarnação” (NORA, 1993, p. 7-28).

No trabalho dos historiadores, esta tensão tomou a forma duma trajetória cronológica que leva das técnicas da memória medievais, que constituíam bibliotecas mentais donde os trechos de discursos memorizados se localizavam nos lugares das arquiteturas da memória, até as próteses escritas da memória: arquivos, livros, bibliotecas e, hoje, as memórias dos computadores. Mas perdurou também o desejo do apagamento, da inscrição efêmera, da escrita sem traços. E o que procuravam nos séculos XVI e XVII as *writing tables*

em Inglaterra e os *librillos de memória* na Espanha, assim definidos pelo *Dicionário da Real Academia* em 1734:” Pequeno livro que temos o hábito de levar no bolso, cujas folhas são cobertas com um revestimento e são brancas. No livrete se incluiu uma pena de metal na ponta da qual se insere um fino grafite de lápis com o qual se anota tudo o que não se quer confiar a fragilidade da memória, e que se apaga em seguida, para que as folhas possam servir novamente”. As folhas recobertas com uma fina película feita de gesso, cola e verniz permitiam escrever, apagar e reescrever (CHARTIER, 2007, p. 70-80).

E também o que que permitia o “*Wunderblock*” ou “bloco mágico” na Viena do século XIX sobre o qual a escrita, traçada com um estilete, podia ser apagada, deixando o bloco disponível para uma nova escrita. Mas, como observou Freud, se expusermos o bloco a uma luz apropriada, tornava-se possível decifrar os traços deixados pela escrita, embora ela tenha sido apagada. O “*Wunderblock*” constituía, assim, para Freud, uma analogia material da própria estrutura do aparelho psíquico: como a lousa, o sistema percepção-consciência tem uma capacidade ilimitada de receber excitações, porém sem inscrição durável; como o “bloco mágico”, o sistema mnésico conserva traços duradouros, recuperáveis, mas situados no inconsciente (FREUD, “Nota sobre o ‘Bloco magico’”, In FREUD, 2011, v. 16, p. 267-274).

Semelhante tensão entre a proliferação dos discursos e os procedimentos encargados de assegurar sua “rarefação” se encontram no princípio da aula inaugural no Collège de France de Michel Foucault, *A ordem do discurso* : “Suponho que em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade” (FOUCAULT, 1971, p. 10-11; 1996, p. 8-9).

Para ele, os três tipos de procedimentos assegurando esta rarefação dos discursos são, em primeiro lugar, os sistemas de exclusão que definem as palavras proibidas, que separam loucura e razão e que afirmam a vontade de verdade de certos discursos; em seguida, os princípios de classificação, de ordenação e de distribuição dos discursos (assim, as noções de autor ou de disciplina); e, finalmente, as formas de apropriação ou confiscação dos discursos que não permitem “que todo mundo tenha acesso a eles” (FOUCAULT, 1971, p. 38; 1996, p. 37). O programa de análise genealógico e crítico dos procedimentos, assegurando a rarefação dos discursos expressava de maneira contundente dois temores contraditórios que

obcecaram a Europa moderna e que, todavia, atormenta-nos nos dias de hoje: por um lado, o medo ante a proliferação indomável dos escritos, a multiplicação dos textos inúteis, a desordem do discurso e, por outro, o medo da perda, da falta, do esquecimento.

As reivindicações da memória, individual ou coletiva, levaram ao questionamento das pretensões do saber histórico, considerado frio e inerte diante da relação viva que leva à apreensão do passado no imediatismo de sua reminiscência. Como demonstrou Paul Ricœur, a história enfrenta um profundo desafio quando a memória se encarrega da representação do passado e opõe a força e a autoridade da lembrança ao “desconforto na historiografia”, segundo uma expressão de Yosef Yerushalmi. E a razão pela qual a história deve reafirmar a especificidade do regime de conhecimento que lhe é próprio. Ele implica o exercício da crítica, a confrontação entre as razões dos atores e as determinações que eles ignoram e a produção de um saber cujas operações e resultados estão submetidos ao critério de prova aceitado por uma comunidade científica. Ao reafirmar sua diferença em relação a discursos potentes, ficcionais ou memoriais, a história consegue assumir a responsabilidade que lhe compete: tornar inteligíveis as heranças e as discontinuidades que nos tornaram o que somos. Deve permitir, segundo Ricœur, de estabelecer uma “memória equitativa” – “equitativa” porque obriga as memórias particulares a confrontar-se com uma representação do passado situada na ordem dum saber controlável e universal.

Experiências do tempo e escrita da história

Mas, como se sabe, se tal distinção se acha teoricamente fundada, não pode e talvez não deva desfazer os laços entre história e memória. Por um lado, devemos pensar, com Reinhart Koselleck que existem fortes dependências entre a experiência e o conhecimento, entre as percepções do tempo e as modalidades da escrita da história. Às três categorias da experiência, que são a percepção do que não se repete, a consciência da repetição e o saber das transformações que escapam à experiência imediata, correspondem três maneiras de escrever a história: a história que registra o acontecimento único – a crônica –, a história que desenvolve comparações, analogias e paralelismos – como na historiografia do século das Luzes –, e a história entendida como reescrita, ou seja, como fundada nos métodos e técnicas que permitem um conhecimento crítico que contribui para “um progresso cognitivo acumulado” – que a história como ciência histórica, tal como se fundamentou a partir do século XIX (KOSELLECK, 1998, p. 13-61; 2014, p. 27-72).

Por outro lado, a história não pode ignorar as violências que se esforçaram por fazer desaparecerem, não só as vítimas, mas também a possibilidade de que suas existências sejam recordadas. Nesse sentido, a história nunca pode esquecer os direitos de uma memória que é uma insurreição contra a falsificação, o esquecimento ou a negação do que foi. A história deve compreender e aceitar tal pedido e, com sua exigência de verdade, suas próprias operações, identificar o passado borrado nos arquivos mas presentes nas memórias. Só assim seria, talvez possível apaziguar as infinitas feridas que deixou em nosso presente um passado que foi amiúde injusto e cruel.

As mutações políticas que aconteceram em ambos os lados do Atlântico, ou no norte e no sul das Américas, obrigam a refletir com urgência e ansiedade sobre a relação entre memória, ficção e verdade. Essas mutações mostram os perigos que ameaçam tanto a memória como a história. A memória, porque impõem representações de uma realidade que nunca foi. A história, porque opõem ao saber crítico as falsificações e manipulações dos fatos. Em ambos os casos, é a noção de verdade que se encontra desafiada, desprezada, descartada. Assim se desfaz o vínculo antigo entre verdade e democracia, entre o uso da razão e a deliberação política. Tal ruptura constitui um perigo mortal para as instituições democráticas e os conhecimentos verdadeiros. Sua defesa é nossa responsabilidade fundamental.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUB, Max. *Jusep Torres Campalans* (1958). Barcelona: Ediciones Destino, 1999.

AUB, Max. *Vida y obra de Luis Álvarez Petreña* (1934). Barcelona: Salvat Editores, 1971.

BALZAC, Honoré de. Illusions perdues. In: *Etudes de mœurs au XIXe siècle*. Scènes de la vie de province. Quatrième volume. Paris: Werdet, 1837.

BALZAC, Honoré de. *Ilusões perdidas*. São Paulo: Penguin / Companhia das Letras, 2011.

BARTHES, Roland. L'effet de reel en *Communications*, 1968. In: BARTHES, Roland. *Le Bruissement de la langue. Essais critiques, IV*. Paris: Éditions du Seuil, 1984, p. 153-174.

BARTHES, Roland. O efeito de real. In: BARTHES, Roland. *Literatura e realidade: que é o realismo?* Lisboa: Dom Quixote, 1984, p. 87-97.

BLAYNEY, Peter. *The First Folio of Shakespeare*. Washington: The Folger Shakespeare Library, 1991.

BORGES, Jorge Luis. Marcel Schwob. *Vidas imaginarias*. In: BORGES. *Biblioteca personal* (prólogos) (1985). Madrid: Alianza Editorial, 1988.

BORGES, Jorge Luis. Marcel Schwob : *Vidas imaginárias*. In: BORGES. *Biblioteca pessoal*. Lisboa: Quetzal Editores, 2014.

- BORGES, Jorge Luis. Funes el memorioso (1944). In: BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. Madrid: Alianza Editorial, 1997, p. 123-136.
- BORGES, Jorge Luis. Funes, o memorioso. In: BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 99-108.
- BORGES, Jorge Luis. *Œuvres complètes*. Edition de Jean Pierre Bernès. v. I. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1993.
- BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil, 1992.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: genese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. *Méditations pascaliennes*. Paris : Editions du Seuil, 1997.
- BOURDIEU, Pierre. *Meditações pascalianas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- BRAUDEL, Fernand. *Leçon inaugurale*. (1950). Paris: Collège de France, 1951. "Les responsabilités de l'histoire". In: BRAUDEL, Fernand I. *Les Ambitions de l'histoire*, II. Paris: Editions de Fallois, 1997, p. 97-115.
- BRAUDEL, Fernand. Posições da História em 1950. In : BRAUDEL, Fernand. *Escritos sobre a história*. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 17-38, p. 26.
- BRAUDEL, Fernand. Histoire et sociologie. (1958). In: BRAUDEL, Fernand. *Les Ambitions de l'histoire*, II. Paris: Editions de Fallois, 1997, p. 179-196, p. 189-190.
- BRAUDEL, Fernand. História e sociologia. In: BRAUDEL, Fernand. *Escritos sobre a história*. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 91-114.
- CARO BAROJA, Julio. *Las falsificaciones de la Historia (en relación con la de España)*. Barcelona: Seix Barral, 1992.
- CERTEAU, Michel de. *L'écriture de l'histoire*. Paris: Gallimard, 1975.
- CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
- CHARTIER, Roger. Jack Cade, the Skin of a Dead Lamb, and the Hatred for Writing. *Shakespeare Studies*, v. 34, 2006, p. 77-89.
- CHARTIER, Roger. *Inscrever e apagar. Cultura escrita e literatura (séculos XI-XVIII)*. São Paulo: Editora UNESP, 2007.
- FEBVRE, Lucien. *De 1892 à 1933. Examen de conscience d'une histoire et d'un historien*, (1933). *Revue de synthèse*, Tome VII, n. 2, juin 1934, p. 93-106. In : FEBVRE, Lucien. *Combats pour l'histoire*. Paris: Armand Colin, 1965, p. 3-17.
- FOUCAULT, Michel. La vie des hommes infames. (1977). In: FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits*, III 1976-1979, Edition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald. Paris: Gallimard, 1994, p. 237-253.
- FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In: FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, v. 4, 2006, p. 203-222.

FOUCAULT, Michel. *L'Ordre du discours*. Paris: Gallimard, 1971.

FOUCAULT, Michel. *A Ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

FOUCAULT, Michel. Nietzsche, la généalogie, l'histoire. (1971). In: FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits*, II, 1970-1975. Edition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald. Paris: Gallimard, 1994, p. 136-156.

FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a genealogia, a história. In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979, p. 15-38.

FREUD, Sigmund. Nota sobre o 'Bloco mágico'. In: FREUD, Sigmund. *O eu e o id. 'Autobiografias' e outros textos (1923-1925)*. Obras completas. v. 16, 2011, p. 267-274.

GINZBURG, Carlo. *Il Filo e le Traccie. Verro Falso Finto*. Milano: Feltrinelli, 2006.

GINZBURG, Carlo. *O Fio e o Rastros. Verdadeiro Falso Fictício*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GRAFTON, Anthony. *Forgers and Critic: Creativity and Duplicity in Western Scholarship*. Princeton: Princeton University Press, 1990.

GREENBLATT, Stephen. *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1988, p. 1-20.

GREENBLATT, Stephen. Murdering Peasants: Status, Genre, and The Representation of Rebellion. *Representations*, 1, February 1983, p. 1-29.

HANSEN, João Adolfo. Barroco, Neobarroco e Outras Ruínas. *Teresa – Revista de Literatura Brasileira*, n. 2, 2001, p. 10-66.

HANSEN, João Adolfo. Notas sobre el 'Barroco'. *Revista de Filología de la Universidad de la Laguna*, n. 22, 2004, p. 111-132.

HANSEN, João Adolfo. *Agudezas Seiscentistas e Outros Ensaíos*. São Paulo: Edusp, 2019.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Campinas: Unicamp ; Petrópolis: Vozes, 2012.

KOSELLECK, Reinhart. Erfahrungswandel und Methodewechsel. Eine historische historischanthropologische Skizze. In: *Historische Methode*. Editado por C. Meier y J. Rüsen. Munique, 1998, p. 13-61.

KOSELLECK, Reinhart. Mudança de experiência e mudança de método. Um esboço histórico-antropológico. In: KOSELLECK, Reinhart. *Estratos do tempo. Estudos sobre história*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora / Editora PUC-Rio, 2014, p. 27-72.

MANZONI, Alessandro. *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione* (1845), citado por GINZBURG, Carlo. *Il Filo e le Traccie. Verro Falso Finto*. Milano: Feltrinelli, 2006.

MICHON, Pierre. *Vies minuscules*. Paris: Gallimard, 1984.

MICHON, Pierre. *Vidas minúsculas*. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

NORA, Pierre. Entre memória e história. A problemática dos lugares. *Revista Projeto História*. São Paulo, 10, 1993, p. 7-28.

PATTERSON, Annabel. *Shakespeare and the Popular Voice*. Oxford: Basil Blackwell, 1989.

POMIAN, Krzysztof. De l'histoire, partie de la mémoire, objet d'histoire. In: POMIAN, Krzysztof. *Sur l'histoire*. Paris: Gallimard, 1999, p. 263-342.

RACKIN, Phyllis. *Stages of History: Shakespeare's English Chronicles*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1990.

RICO, Francisco. Prólogo. In: Miguel de Cervantes Saavedra. *Don Quijote de la Mancha*. Nova edição de Silvia Iriso e Gonzalo Pontón. Barcelona, Galáxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 1998.

RICŒUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Éditions du Seuil, 2000.

RICŒUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

RICŒUR, Paul. *Temps et récit*, t. 1. *L'intrigue et le récit historique*; t.2, *La configuration dans le récit et la fiction*; t. 3, *Le temps raconté*. Paris: Éditions du Seuil, 1983-1985.

RICŒUR, Paul. *Tempo e narrativa*. 3 v. Campinas: Papirus, 1994.

RICŒUR, Paul. Mémoire, histoire, oubli. *Esprit*, 2006, n. 3, mars-avril, p. 20-29.

RICŒUR, Paul. *Memória, história, esquecimento*. Disponível em: <http://www.uc.pt/fluc/uidief/textos_ricoeur/memoria_historia>. Acesso em: 19 nov. 2019.

SHAKESPEARE, William. The First Part of the Contention of the Famous Houses of York and Lancaster (The Second Part of Henry VI). In: *The Norton Shakespeare*, Based on the Oxford Edition. Stephen Greenblatt, General Editor, New York and London: W. W. Norton & Company, 1997, p. 203-290.

(SHAKESPEARES). Mr William Shakespeares. *Comedies, Histories, & Tragedies*. London, 1623. Facsimile: *The First Folio of Shakespeare*, 1623, New York and London: Applause Books, 1994.

SCHWOB, Marcel. *Vies imaginaires*. (1896). Paris: GF Flammarion, 2004.

SCHWOB, Marcel. *A Cruzada das Crianças / Vidas Imaginárias*. São Paulo: Hedra, 2011.

YERUSHALMI, Yosef. *Zakhor. Jewish History and Jewish Memory*. Washington: University of Washington Press, 1982.

YERUSHALMI, Yosef. *Zakhor. História judaica e memória judaica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.