

SOBRE ALGUNS PROBLEMAS E POSSIBILIDADES DO USO DO ROMANCE NOS ESTUDOS HISTÓRICOS

Paulo Rodrigo Andrade Haiduke¹

Ficção e literatura, em que estas formas de produção cultural podem colaborar para o enriquecimento dos estudos históricos? Esta é a primeira e intermitente pergunta que se impõe àquele que busque empreender uma pesquisa dentro do campo historiográfico com bases no gênero romance. Este debate ganhou corpo dentro da historiografia entre as décadas de 1960-1980, quando algumas novas abordagens colocaram em dúvida a proeminência que a história social e econômica exercia.

Segundo Dominick LaCapra, esta hegemonia levou à desconfiança e desinteresse com relação às produções do passado como a literatura:

[...] desde o fim do século XIX, os historiadores estiveram atraídos por um modelo de pesquisa científica, às vezes até mesmo positivista. Este modelo frequentemente envolve empréstimos das ciências sociais. Os historiadores que enfatizam a importância das relações de trabalho estreitas com as ciências sociais, podem ver campos como a crítica literária e filosofia como algo inteiramente alheio. O próprio romance torna-se pouco mais do que uma evidência literária questionável, e um interesse pela literatura (ou filosofia) que ultrapasse os limites estreitamente documentais é um signo revelador de que não se está realmente fazendo história.²

Mas a historiografia sofreu novas orientações, principalmente a partir das décadas de 1960 e 1970, quando foram colocadas questões em relação à desqualificação das produções culturais. A questão aqui, conforme bem apontou Michel Foucault em 1969, advinha de uma contundente crítica do documento³. A nova problematização das dimensões culturais nos estudos históricos partia de uma consideração pela qual todas as supostas fontes e documentos, por mais objetivos e legítimos que fossem, não reconstituíam a realidade passada em si. Conforme LaCapra: “Com certeza haverá mesmo dificuldades no tratamento de qualquer documento tomado pura e simplesmente como fonte para fatos do passado, em vez de considerá-lo um texto que também suplementa ou reconstrói o que ele representa”⁴.

Esta crítica do documento criou, porém, um impasse na história das ideias, campo tradicional de estudo das produções culturais. Segundo Michel Foucault,

¹ Doutorando em História pela Universidade Federal do Paraná. Bolsista Capes. E-Mail: <paulohaiduke@yahoo.com.br>.

² LaCAPRA, Dominick. “História e romance”. *Revista de História*, Campinas, n. 2/3, 1991, p. 108.

³ Ver: FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Petrópolis: Vozes, 1971 (principalmente a introdução).

⁴ LaCAPRA, D. “História e Romance”, p. 115-116.

o problema surgia da incompatibilidade entre a noção de sujeito como princípio explicativo, caro à história das ideias, frente a determinações que escapariam à consciência deste mesmo sujeito. Foucault buscou responder ao problema deslocando a explicação dos documentos: sua arqueologia do saber suspende a noção de sujeito enquanto reduto privilegiado de significação do documento, e destaca o papel das regras discursivas na gênese das ideias, das ciências, da filosofia, do pensamento ou da literatura⁵.

Dominick LaCapra propõe, como ponto de partida para sua perspectiva de História Intelectual, que as estruturas de pensamento e significados simbólicos sejam consideradas como elementos formativos da realidade histórica. A crítica feita por LaCapra é análoga aqui às problemas que foram levantados por Hayden White: ambas criticam assim as tendências remanescentes dum posicionamento positivista da história do século XIX⁶.

Conforme destaca Lloyd Kramer, é a partir das críticas apresentadas acima que a nova abordagem da história cultural construiu seus problemas, se caracterizando assim pelo maior destaque dado à crítica literária num movimento de ampliação dos estudos históricos. Relevância maior

*[...] papel ativo da linguagem, dos textos e das estruturas narrativas na criação e descrição da realidade histórica. [...] Essa ênfase sobre a dimensão literária da experiência social e a estrutura literária da escrita histórica propicia uma nova abertura aos que desejam expandir a erudição histórica.*⁷

No fundo, porém, esta valorização da dimensão discursiva e cultural da realidade histórica inexoravelmente esbarra na antiga querela entre texto e contexto, pois não pode se imiscuir da indagação de qual realidade histórica é possível apreender por meio de uma fonte como o romance. Este é um problema vasto e delicado visto que é levantado tendo-se em conta que a literatura surge aqui justamente como produção ficcional. Surge disto a necessidade de buscar e analisar questões teóricas e metodológicas pertinentes na problematização e tratamento do romance como possível meio de conhecimento histórico, sem a qual corre-se o risco de abordá-lo sem a devida cautela.

Em um livro dedicado à literatura, Pierre Bourdieu visou compreender a *gênese e estrutura do campo literário* na França no século XIX, utilizando para tanto a história social. Próximo à apologia da análise histórica feita por Foucault como método para desmontar a metafísica da história das ideias, Bourdieu destaca que apenas a análise da constituição do campo literário fundará uma ciência legítima das obras. O que equivale dizer para ele que é na história social do espaço em que

⁵ FOUCAULT, *A arqueologia do saber...*

⁶ Cf. LaCAPRA, “História e Romance”. Sobre as proximidades e diferenças entre as perspectivas de LaCapra e White, ver: KRAMER, Lloyd S. “Literatura, crítica e imaginação histórica: o desafio literário de Hayden White e Dominick LaCapra”. In: HUNT, Lynn (org.). *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 131-173.

⁷ KRAMER, “Literatura, crítica...”, p. 132.

se constitui o campo literário que se encontra o fundamento de sua análise, e não no gênio do autor ou na casualidade⁸.

Michel Foucault, em *A arqueologia do saber*, já havia denunciado a mística metafísica que sustentava um sujeito transcendental enquanto *episteme* da história das ideias. Termos como consciência, liberdade e gênio, tão caros aos praticantes da história das ideias, eram, se não solapados, no mínimo destacados naquilo que tinham de suspeito enquanto instâncias explicativas dos discursos. A evocação aqui de Foucault vem como afirmação de um passo inicial, mas crucial, que é necessário dar na análise de uma fonte como a literatura: a suspensão de uma possível onipotência e onisciência do gênio-autor. Disto deriva a crítica da liberdade incontestável do autor e do controle consciente de sua obra⁹.

Esta necessidade de observar o *autor* enredado em relações que por sua vez pressupõem regras, em oposição à noção de gênio livre criador, vem de par com o próprio questionamento da possível transcendência metafísica da obra de arte. Neste sentido, Bourdieu evoca a urgência de uma análise científica das condições sociais da produção e da recepção da obra de arte. Antes de desvalorizar o trabalho do autor, esta historicização de sua experiência destaca o trabalho feito por ele, enquanto um agente mobilizador de capital cultural, na afirmação ou construção de uma determinada posição dentro do campo literário, ao contrário da crença no puro e inato *dom* do artista, que encobre no fundo uma ideologia da predestinação e impede qualquer possibilidade de pesquisa e análise das condições, possibilidades e limites pelas quais os autores construíram seus projetos literários¹⁰.

Ao aplicar a noção de campo à literatura francesa em específico, Bourdieu precisou analisar a gênese e a estrutura do mesmo, para assim reinserir, num espaço construído historicamente, a experiência do escritor. Desta forma, uma grande parcela de *As regras da arte* é dedicada à pesquisa histórica da configuração do campo literário na França, o qual teria se *autonomizado* em meados do século XIX.

Para Bourdieu, o campo literário assim constituído enquanto *autônomo* estabeleceu-se como uma realidade que a partir de então não poderia ser negligenciada por qualquer um que aspirasse ser escritor literário. Ou seja, a instauração deste campo literário autônomo impôs a todo sujeito com pretensões literárias, suas discussões, regras, posições, etc. Aqui surge uma possibilidade de

⁸ BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

⁹ Conforme destaca Karvat, a abordagem biográfico-psicológica, um dos modelos da história da literatura do século XIX, valorizava a personalidade do autor, na crença de que o seu gênio era a instância máxima de explicação da obra literária. Cf. KARVAT, E. "História & Literatura: reflexões sobre História da História a partir de notas de História da Literatura". In: GRUNER, Clóvis & DENIPOTI, Cláudio (orgs.). *Nas tramas da ficção: história, literatura e leitura*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008, p. 22.

¹⁰ BOURDIEU, *As regras da arte...*, p. 124: "Assim, longe de aniquilar o criador pela reconstrução do universo das determinações sociais que se exercem sobre ele e de reduzir a obra ao puro produto de um meio em vez de ver aí o sinal de que seu autor soube libertar-se dele, [...] a análise sociológica permite descrever e compreender o trabalho específico que o escritor precisou realizar, a um só tempo contra essas determinações e graças a elas, para produzir-se como criador, isto é, como sujeito de sua própria criação".

compreender o contexto de produção da obra através dela mesma, pois qualquer romance estaria em referência a todo campo em que ele surgiu, visto ser seu local de afirmação: “cada ato artístico que marca época ao introduzir uma posição nova no campo desloca a série inteira dos atos artísticos anteriores”¹¹.

É interessante notar que justamente estas perspectivas que destacam a importância de uma análise da estrutura, lógica e conteúdo da obra, o que se chama vulgarmente de análise interna, partem do pressuposto de que o texto não deve ser visto como algo isolado. A obra estaria assim imbricada em uma intertextualidade maior: noção de romance enquanto uma rede de resistências e vozes dissonantes.

É importante reter esta noção de campo literário enquanto realidade, pois ela cria um possível acesso ao espaço social mais amplo no qual todos os campos, embora autônomos, encontram-se relacionados. Bourdieu mesmo dá um exemplo de uma célula deste espaço social mais amplo, no qual campos se encontram, quando analisa os salões de meados do século XIX e sua relação com a literatura (mais precisamente com o romancista Gustave Flaubert). Para Bourdieu:

*[...] esses salões não são apenas locais onde os escritores e os artistas podem reunir-se por afinidades e encontrar os poderosos [...]. Eles são também, através das trocas que ali se operam, verdadeiras articulações entre os campos: os detentores do poder político visam impor sua visão aos artistas e apropriar-se do poder de consagração e de legitimação que eles detêm [...]; por seu lado, os escritores e os artistas, agindo como solicitadores e como intercessores ou mesmo, às vezes, como verdadeiros grupos de pressão, esforçam-se em assegurar para si um controle mediato das diferentes gratificações materiais ou simbólicas distribuídas pelo Estado.*¹²

Se é possível abordar o campo literário através de uma análise histórica de seu surgimento, a pergunta que se coloca, então, é em que medida a abordagem da literatura nestes termos cria um caminho para a compreensão do espaço social em que o campo surgiu e tem existência? Quais são seus limites explicativos?

O caminho parece advir da própria obra ou conjunto de obras que se aspira analisar. Para Bourdieu, o esclarecimento do *espaço social do romance* possibilita desmascarar a estrutura latente a este, que se encontra velada pela tradução sensível do texto. O que isto indica é que, justamente porque o autor está inserido dentro de um campo literário, dentro de uma realidade social, ele cria com aquilo

¹¹ BOURDIEU, *As regras da arte...*, p. 185. Sobre a relação entre texto e seus possíveis contextos, ver LaCAPRA, “História e romance”, p. 118: “Penso que um movimento em uma direção desejável se dá quando os textos são compreendidos enquanto usos variáveis da linguagem que chegam a um acordo com ou – “registram” – contextos de várias maneiras – maneiras que comprometem o interprete como historiador e crítico em uma troca com o passado através de uma leitura dos textos”. No parágrafo seguinte: “Os contextos de interpretação são ao menos três: os da escrita, da recepção e da leitura crítica”.

¹² BOURDIEU, *As regras da arte...*, p. 67.

que dispõe¹³.

Por maior que seja a ambição do escritor de se separar do mundo, de estar acima dele, para contemplá-lo e jogar com ele, não pode deixar de ser um integrante da realidade social e cultural na qual se passa a duração de sua vivência. Assim, se a literatura fala velando, é porque o trabalho de escrita opera uma *tradução sensível que dissimula a estrutura*¹⁴. Através destas considerações, Bourdieu aponta para um caminho que possibilita a conciliação entre texto e contexto, indicando que o próprio texto traz em si a estrutura de seu contexto:

*A forma na qual se enuncia a objetivação literária é sem dúvida o que permite a emergência do real mais profundo, mais oculto [...], porque ela é o véu que permite ao autor e ao leitor dissimulá-lo e dissimulá-lo para eles próprios.*¹⁵

A análise das fórmulas geradoras da obra é assim um método essencial: possibilita compreender o trabalho de escrita objetiva da obra, que constrói e distribui os personagens e os espaços sociais internos ao romance. Mas principalmente porque deflagra as formas pelas quais o romance constrói uma imagem da realidade e interpreta o processo histórico, visto que busca de alguma maneira reconstruir o passado que representa. Segundo LaCapra:

*Se o romance é lido em sua totalidade em história é porque ele pode ser empregado tipicamente como fonte que nos conta algo factual sobre o passado. Seu valor está na sua função referencial – na maneira em que ele funciona como uma vitrine da vida ou das transformações no passado. O enfoque do historiador se concentra, deste modo, sobre o conteúdo do romance – sua representação da vida social, seus personagens, seus temas e assim por diante.*¹⁶

Portanto, escavar e encontrar as bases de uma obra literária significa trazer à tona a *illusio*, aquilo que Bourdieu diz ser o fundamento do efeito de real que a obra literária funda, e que sustenta também o acordo entre escritor e leitor:

A expressão literária, como a expressão científica, baseia-se em códigos convencionais, em pressupostos socialmente fundados, em esquemas classificatórios historicamente constituídos, como a oposição entre a arte e o dinheiro, que

¹³ Embora seja necessário destacar que a criação literária permite ao escritor abolir: “as determinações, as sujeições e os limites que são constitutivos da existência social”. BOURDIEU, *As regras da arte...*, p. 42.

¹⁴ BOURDIEU, *As regras da arte...*, p. 48. Segundo L. Kramer, “White e LaCapra compartilham a crença de que as estruturas narrativas e os pressupostos ontológicos não examinados prefiguram todas as obras históricas, bem como nossa compreensão da realidade, fora do âmbito dos livros”. KRAMER, “Literatura, crítica...”, p. 146.

¹⁵ BOURDIEU, *As regras da arte...*, p. 49. LaCapra chama atenção para o cuidado que o historiador deve ter com a sobre-contextualização. Segundo ele, é comum atualmente o uso do contexto para explicar o texto. LaCAPRA, “História e Romance”, p. 122.

¹⁶ LaCAPRA, “História e Romance”, p. 116.

organiza toda a composição de *A educação sentimental* e a leitura dessa obra. Mas ela não revela essas estruturas e as questões que levanta a seu respeito [...] senão em histórias concretas, exemplificações singulares, que são, para falar como Nelson Goodman, como amostras do mundo real: essas amostras representativas e representacionais, que exemplificam muito concretamente, como o pedaço do tecido a peça inteira, a realidade evocada, apresentam-se por esse motivo com todas as aparências do mundo do senso comum, que são também habitadas por estruturas, mas dissimuladas sob os aspectos de aventuras contingentes, de acidentes anedóticos, de acontecimentos particulares. Essa forma sugestiva, alusiva, elíptica, é que faz com que, como o real, o texto revele a estrutura, mas velando-a e furtando-a ao olhar. Por oposição, a ciência tenta dizer as coisas como elas são, sem eufemismos, e exige ser levada a sério, mesmo quando analisa os fundamentos dessa forma inteiramente singular de *illusio* que é a *illusio* científica.¹⁷

Problematizar as formas da ilusão literária como objeto de análise, mas também como passo metodológico crucial, equivale a buscar os caminhos pelos quais ela se efetiva. Aqui surge a importância da compreensão das mediações entre escritor e leitor, para Bourdieu sintetizadas na comunhão do *habitus*: “o *habitus* é o princípio da estruturação social da existência temporal, de todas as antecipações e pressuposições através das quais construímos praticamente o sentido do mundo, isto é, sua significação”¹⁸.

Eis aqui mais um ponto de contato possível entre o campo artístico e a experiência histórica num determinado espaço social, na medida em que para a *illusio* não ser vista como tal, o escritor necessita apelar para pressupostos que façam sentido aos possíveis receptores. Isto significa que o pacto entre escritor e leitor é um ponto extremamente fértil, pois traz consigo estruturas pertinentes às relações travadas dentro deste espaço social como, por exemplo, as estruturas cognitivas de significação partilhadas que fundam a própria visão e apreensão da realidade. Como Bourdieu destaca, as noções mais básicas de espaço e tempo, e que fundam todas as demais experiências sociais, existem e se efetivam na relação entre distintos *habitus*¹⁹.

¹⁷ BOURDIEU, *As regras da arte...*, p. 367-368.

¹⁸ BOURDIEU, *As regras da arte...*, p. 364. Richard Sennett chama atenção para algo análogo analisando Balzac: “Sem no enredarmos na questão de saber se um escritor de gênio é representativo – hoje em dia é tão mais fácil crer que apenas a arte medíocre é representativa de uma época –, convém nos perguntarmos sobre as bases que eram compartilhadas pelos contemporâneos de Balzac, pelo menos enquanto expectativa daquilo em que se pode crer: a visão de mundo de Balzac”. SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 203 (ver também p. 211).

¹⁹ BOURDIEU, *As regras da arte...*, p. 363. Ver também p. 128-129, onde Bourdieu afirma que estas estruturas encontram-se muitas vezes em estado de linguagem inoperante, de forma inconsciente.

Desta forma, Bourdieu propõe uma sociologia histórica da literatura enquanto uma rede de relações objetivas entre posições, sendo que o *habitus* surge como uma espécie de ação pela qual o sujeito se “adapta” a determinada posição, um acordo entre disposição do indivíduo e posição do campo. Aqui novamente há relação entre a posição artística e as possíveis posições em outros campos, pois uma tomada de posição não é redutível apenas ao campo em que o autor está, mas têm suas ressonâncias no espaço social como um todo²⁰.

Assim, o caminho indicado por Bourdieu segue na direção de compreender o campo e a posição que determinado autor assume nele, e só a partir disto derivar as tomadas de posição do autor, tanto dentro do campo quanto fora dele: “É nos interesses específicos associados às diferentes posições no campo literário que é preciso buscar o princípio das tomadas de posições literárias (etc.), ou mesmo das tomadas de posição políticas no exterior do campo”²¹. O que uma obra literária pode ter de elucidativo assim advém dela mesma, mas quando ela é inserida como um posicionamento dentro de um todo maior constituído historicamente; a obra funda e reafirma a posição do autor, e é nela que podemos inferir tanto posicionamentos do autor no espaço social mais amplo, quanto fatores externos ao campo: “as determinações econômicas ou morfológicas exercem-se apenas através da estrutura específica do campo”²².

As noções de *habitus* e *campo* surgem assim como imprescindíveis para Bourdieu como ferramentas conceituais que possibilitam a análise de um objeto:

*[...] uma instituição, que, enquanto tal, existe de alguma maneira duas vezes, nas coisas e nos cérebros. Nas coisas, sob a forma de um campo artístico, universo social relativamente autônomo que é o produto de um lento processo de emergência, nos cérebros, sob a forma de disposições que se inventaram no próprio movimento pelo qual se inventava o campo a que estão ajustadas.*²³

Mas porque é parte de um todo maior que é o espaço social em que surgiu por meio de um processo histórico, o campo literário e os *habitus* correlatos não trazem informações apenas deste microcosmo, mas sim da própria realidade que o circunda e na qual o campo tem significado. Em suma, parece ser na relação que determinados agentes de campos autônomos mantêm com outros campos e

²⁰ BOURDIEU, *As regras da arte...*, p. 261-262: “Às diferentes posições (que, em um universo tão pouco institucionalizado quanto o campo literário ou artístico, não se deixam apreender senão através das propriedades de seus ocupantes) correspondem tomadas de posição homólogas, obras literárias ou artísticas evidentemente, mas também atos e discursos políticos, manifestos ou polémicas, etc. – o que obriga a recusar a alternativa entre leitura interna da obra e a explicação pelas condições sociais de sua produção ou de seu consumo.” Sobre a sociologia histórica, ver: CHARTIER, Roger. “Por uma sociologia histórica das práticas culturais”. In: _____. *A história cultural entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.

²¹ BOURDIEU, *As regras da arte...*, p. 262. Conforme LaCapra, “um texto influencia reciprocamente outros textos de formas complexas, e uma questão para interpretação é exatamente como um texto chega a um acordo com seu suposto contexto”. LACAPRA, “História e Romance”, p. 118-119.

²² BOURDIEU, *As regras da arte...*, p. 262.

²³ BOURDIEU, *As regras da arte...*, p. 323.

com o espaço social mais amplo (a figura do intelectual surgida no Caso Dreyfus e no Caso Zola é uma destas figuras) que se encontra outra rica possibilidade de análise. Assim, ao contrário da hermenêutica ou aquela história das ideias acusada por Foucault pela sua linearidade naturalizada e sua figura do criador inciado, a ciência das obras proposta por Bourdieu se empenha em compreender o próprio processo histórico que deu emergência ao autor-intelectual.

A figura do gênio livre criador e intermediário transcendental metafísico deve ser então no mínimo suspensa, e a noção de *habitus* aparece como ferramenta para compreender como o artista se criou e foi criado:

*Pareceu-me que o conceito de habitus, há muito tempo tornado herança vacante, a despeito de inúmeros empregos ocasionais, era o mais adequado para significar essa vontade de sair da filosofia da consciência sem anular o agente em sua verdade de operador prático de construções do real.*²⁴

Talvez seja interessante reter esta noção do escritor enquanto operador prático de construções do real, para entender como a literatura pode esclarecer aspectos da história. Para Bourdieu, como já visto, o artista surge no seio de regras já dadas, as quais ele precisa incorporar e reelaborar, para fazer parte do jogo literário. Se ele pode ser agente criador do real, ele o faz a partir daquilo que possui, ou seja, de realidade já dada de sua experiência individual, que possui nela mesma uma gama de possibilidades. Assim como o criador não é *inciado*, a obra de arte romanesca também não surgiu exclusivamente da imaculada consciência do gênio, como num ato de criação divina. Se o romance tem realidade, se ele é uma parte destas construções do real operadas pelo escritor, é porque ele foi construído com a realidade à disposição do escritor, a própria realidade social que é também condição da literatura e do autor.

Se a regra principal do jogo artístico é a *illusio*, essa espécie de acordo tácito entre produtor e receptor imprescindível para a significação do romance, não é menos verdade que há uma *illusio* que também funda o que podemos denominar de jogo social:

*Para compreender esse efeito da crença, distinguindo-o do que é produzido também pelo texto científico, é preciso [...] observar que se baseia no acordo entre os pressupostos ou, mais precisamente, os esquemas de construção que o narrador e o leitor [...] empregam na produção e na recepção da obra e que, porque possuídos em comum, servem para construir o mundo do senso comum (sendo o acordo mais ou menos universal sobre essas estruturas, espaciais e temporais especialmente, o fundamento da illusio fundamental, da crença na realidade do mundo).*²⁵

²⁴ BOURDIEU, *As regras da arte...*, p. 205-206.

²⁵ BOURDIEU, *As regras da arte...*, p. 366.

Para exemplificar isto de maneira mais clara, basta evocar a discussão de Bourdieu sobre o valor estético de determinado artefato cultural. Em si mesma nenhuma produção pode ser concebida naturalmente como obra de arte, a não ser após ser assim instituída enquanto tal num processo histórico. Se há obra de arte, é porque existe a produção social do lugar, da utilidade e do valor que determina as escalas subjetivas de valor das produções culturais:

As disposições subjetivas que estão no princípio do valor têm, enquanto produtos de um processo histórico de instituição, a objetividade do que está fundado em uma ordem coletiva transcendente às consciências e às vontades individuais: a particularidade da lógica do social é ser capaz de instituir sob a forma de campos e de habitus uma libido propriamente social que varia como os universos sociais em que se engendra e que ela mantém.²⁶

A importância desta relação entre campo e espaço advém do que Bourdieu, em outro texto, denomina de objetivação de capital social através da institucionalização:

É, então, no grau de objetivação do capital social acumulado que reside o fundamento de todas as diferenças pertinentes entre os modos de dominação: isto é, bem esquematicamente, entre os universos sociais – em que as relações de dominação se fazem, se desfazem e se refazem na e pela interação entre as pessoas – e as formações sociais em que, mediatizadas por mecanismos objetivos e institucionalizados, tais como aqueles que produzem e garantem a distribuição de diplomas – nobiliárquicos, monetários ou escolares – têm a opacidade e a permanência das coisas e escapam à influência da consciência e do poder individuais.²⁷

O importante aqui é reter esta noção de que as posições dentro de formações sociais como o campo literário podem ser transmitidas, e isto significa que uma determinada posição possa ser destruída, mas também herdada e reformulada.

No caso do campo literário entendido enquanto uma formação social transmissível, objetivada e autônoma, é preciso lembrar a aparente contradição no seio de sua própria história de *institucionalização*, pois funciona como um campo pouco institucionalizado²⁸. Isto se dá pela forma como a economia dos bens simbólicos funciona: “às avessas, fundada, em sua lógica específica, na natureza mesma dos bens simbólicos, realidades de dupla face, mercadorias e significações, cujo valor propriamente simbólico e o valor mercantil permanecem relativamente

²⁶ BOURDIEU, *As regras da arte...*, p. 199.

²⁷ BOURDIEU, Pierre. “Modos de dominação”. In: _____. *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. São Paulo: Zouk, 2004, p. 193.

²⁸ BOURDIEU, *As regras da arte...*, p. 207.

independentes”²⁹.

Há assim uma lógica própria de legitimação do campo literário tal como este se institucionalizou na França em meados do século XIX, que não se baseia numa ordem objetivamente institucionalizada de cargos e diplomas. Exatamente por isso que o campo reconverte esta *desinstitucionalização* institucionalizada em forma de capital cultural: a competência aqui, para a vanguarda que quer ser reconhecida enquanto tal entre os seus, é justamente fazer a arte pela arte, não produzir como jornalista, publicitário ou acadêmico. Pois a autonomização do campo literário exige um engajamento para a busca daquilo que é próprio da literatura, e não permite determinações externas tais como políticas e econômicas.

Foi, portanto, este lugar da literatura na cultura e sociedade francesas do século XIX que criou crescentemente a busca pela carreira artística como um ideal almejado por muitos. É interessante notar também que no século XIX, surgiu um novo espaço aberto aos artistas pelo advento de um mercado que se impôs, em paralelo ao declínio do patronato e mecenato de dependência direta, do Antigo Regime. Segundo Seigel, disto derivou a expansão da produção de bens culturais no final do século XIX e a crescente confiança de artistas na possibilidade de ascensão social através da arte³⁰.

A negação vanguardista de uma academia que ditasse as regras, os postos, os cargos e os diplomas se inscreve como o próprio modo de dominação que um campo como o literário pode pretender³¹. Eis aí deflagrada a lógica do desinteresse que Bourdieu chama tanto a atenção, e que foi elemento estratégico no processo de autonomização da literatura enquanto campo, como mecanismo de afirmação de uma *arte pela arte* que se opunha: de um lado à arte boêmia e comercial, e de outro à arte burguesa, acadêmica e conformista³². Lógica que, por ter desempenhado um papel central na consolidação do poder do campo literário, é justamente a base reconhecível do que Bourdieu denomina de ciclos de consagração, pois esta negação do interesse têm por função: “transmutar simbolicamente a troca interesseira ou a simples relação de força em uma relação efetuada por pura formalidade, e conforme as regras estabelecidas, isto é, por

²⁹ BOURDIEU, *As regras da arte...*, p.162. Para Watt, a não institucionalização de enredos, tradições ou convenções no romance se dá pela fidelidade deste gênero para com a experiência individual, antes de qualquer outra regra. “A pobreza de suas convenções formais seria o preço de seu realismo”. WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 15.

³⁰ Jerrold Seigel destaca o prestígio que a arte e a carreira artística tinham na segunda metade do século XIX em Paris como busca de reconhecimento e prestígio social. SEIGEL, Jerrold. *Paris boêmia: cultura, política e os limites da vida burguesa – 1830-1930*. Porto Alegre: L&PM, 1992.

³¹ BOURDIEU, *As regras da arte...*, p. 181: “Não é suficiente dizer que a história do campo é a história da luta pelo monopólio da imposição das categorias de percepção e de apreciação legítimas; é a própria luta que faz a história do campo; é pela luta que ele se temporaliza. [...] Marcar época é, inseparavelmente, fazer existir uma nova posição para além das posições estabelecidas, na dianteira dessas posições, na vanguarda, e, introduzindo a diferença, produzir o tempo”.

³² Só para exemplo, notar a citação que Bourdieu faz de Flaubert (agente de destaque dentro do processo histórico de autonomização do campo literário na França): “Artistas. Todos farsantes. Gabar seu desinteresse”. Em seguida, em outro trecho: “É preciso amar a Arte pela própria Arte; de outro modo, a menor profissão é preferível”. FLAUBERT *apud* BOURDIEU, *As regras da arte...*, p. 61.

respeito puro e desinteressado dos usos e convenções reconhecidos pelo grupo”³³.

Como não retornar agora àquele culto do gênio *incriado*, acusado no princípio como naturalização de um objeto na verdade constituído historicamente. Segundo Pierre Bourdieu, esta sacralização dos artistas esta ligada à própria premissa da arte pela arte e sua sustentação metafísica:

*A denegação da economia e do interesse econômico que, nas sociedades pré-capitalistas, se exercia, em primeiro lugar, no terreno do qual foi preciso excluí-la para constituir como tal a economia, encontra assim, seu refúgio de predileção no domínio da arte e da cultura, lugar do puro consumo, de dinheiro, é claro, mas também de tempo não conversível em dinheiro. Reduto do sagrado que se opõe de maneira sistemática e ostensiva ao universo profano e cotidiano da produção, refúgio da gratuidade e do desinteresse em um universo dominado pelo dinheiro e pelo interesse, o mundo da arte propõe – como, em outros tempos, a teologia – uma antropologia imaginária obtida pela denegação de todas as negações, operada realmente pela economia.*³⁴

Em oposição à onisciência do gênio, Bourdieu aponta assim para a compreensão do que teria sido ponto de vista do autor em relação ao campo literário no qual se inseriu. E, como vimos até, isso significa compreender de maneira pontual a própria forma como o autor apreender, interpretou e representou a realidade. Isto através do seu projeto criador:

*Na falta de dispor das respostas sinceras e ingênuas a um questionário metódico sobre o conjunto dos pontos de referência, faróis ou contrastes, com relação aos quais se definiu o projeto criador, não se pode senão se apoiar em declarações espontâneas, e, portanto, freqüentemente parciais e imprecisas, ou em indícios indiretos, para tentar reconstituir a um só tempo a parte consciente e a parte inconsciente do que orientou as escolhas do escritor.*³⁵

A obra aparece então enquanto um ponto, em uma rede de discussões e posicionamentos dentro do campo literário. Neste projeto criador, há todo trabalho

³³ BOURDIEU, “Modos de dominação”, p. 210.

³⁴ BOURDIEU, *As regras da arte...*, p. 213. Sobre a denegação do interesse econômico pré-capitalista e sua mudança para a lógica capitalista. Cf. POLANY, Karl. *A grande transformação: as origens da nossa época*. Rio de Janeiro: Campus, 2000.

³⁵ BOURDIEU, *As regras da arte...*, p. 108. Mais adiante: “O espaço das tomadas de posição que a análise reconstitui não se apresenta como tal diante da consciência do escritor, o que obrigaria a interpretar estas escolhas como estratégias conscientes de distinção. Ele emerge de quando em quando, e por fragmentos, especialmente nos momentos de dúvida sobre a realidade da diferença que o criador pretende afirmar, em sua própria obra, e fora de qualquer busca expressa da originalidade”. BOURDIEU, *As regras da arte...*, p. 113.

do *habitus*, pelo qual ocorre a criação do criador. No caso de Flaubert analisado por Bourdieu, a tentativa de aplicar a arte pela arte, de escrever bem o medíocre: “de tudo transformar em obra de arte pela eficácia da escrita”³⁶.

A análise que se pretenda assim histórica, antes de naturalizar uma essência na busca intangível da origem, historiciza o campo em determinado momento, o que equivale a certa compreensão do campo como um todo, mas pontilhado, no qual cada ponto está em referência, positiva ou negativamente, à todos os outros do campo. O objeto em comum, a *arte literária*, é a própria busca pelo *efeito de real* apresentado em uma forma irresistível, a busca incessante da essência do gênero:

*Todas as vezes que se institui um desses universos relativamente autônomos, campo artístico, campo científico ou qualquer de suas especificações, o processo histórico que aí se instaura desempenha o mesmo papel de alquimista a extrair a quintessência. De maneira que a análise da história do campo é sem dúvida, em si mesma, a única forma legítima da análise de essência.*³⁷

Esta busca pela essência é um elemento crucial ao longo da história do romance, o que está ligado às imposições instauradas pela própria literatura. Pois toda obra que surja com grandes pretensões de legitimação artística, num campo autonomizado como a literatura francesa oitocentista apresentada por Bourdieu, precisa partir da concepção do espaço no qual está se inserindo. Os princípios da arte pela arte e do modernismo literário levaram à necessidade de reinventar incessantemente a literatura, e também o modo mesmo de criar o efeito de real:

*No campo artístico ou literário no estágio atual de sua história, todos os atos, todos os gestos, todas as manifestações são, como bem diz um pintor, uma espécie de olhadela no interior de um meio: essas olhadelas, referências silenciosas e ocultas a outros artistas, presentes ou passados, afirmam nos e pelos jogos da distinção uma cumplicidade que exclui o profano, sempre condenado a deixar escapar o essencial, ou seja, precisamente as inter-relações e as interações de que a obra não é mais que o rastro silencioso. Jamais a própria estrutura do campo esteve tão presente em cada ato de produção.*³⁸

Existência enquanto *habitus*, que surge ligado a um campo, o qual é constituído historicamente na luta travada por aqueles que ocupam, enquanto sujeitos, posições

³⁶ BOURDIEU, *As regras da arte...*, p. 126. Em sua análise sobre Flaubert, Bourdieu destaca que só é possível compreender o projeto criador através de uma perspectiva histórica: “A originalidade de sua empresa só se manifesta realmente se, em vez de fazer dela uma antecipação inspirada mas inacabada de tal ou qual posição do campo atual [...], reinserimo-la no espaço historicamente constituído no interior do qual se construiu”. BOURDIEU, *As regras da arte...*, p. 118.

³⁷ BOURDIEU, *As regras da arte...*, p. 160.

³⁸ BOURDIEU, *As regras da arte...*, p. 185.

dentro dele: daí que o indivíduo isolado, o escrito e sua obra, não explicam nada por si sós, mas apenas quando inscritos em histórias coletivas.

Disto segue que o momento histórico do romance tomado como fonte para os estudos históricos é indispensável para pensar, por exemplo, como o projeto criador de determinado artista se tornou, de possibilidade, em caso possível. Isto não quer dizer substancializar, naturalizar o autor e sua obra, reinscrevendo-os em determinada escola, colocando-os como precursores de tal ou qual grande gênio; quer dizer analisar as maneiras pelas quais determinadas escolhas literárias se consolidaram como projetores criadores de sucesso, em oposição e distintamente de outros escritores e projetos.

Um projeto criador não se funda pela liberdade do gênio criador quase metafísico, mas sim pela ação de um indivíduo, e se ele marca uma fissura, uma distinção no seio da história da literatura, é porque existe justamente como: “propriedade relacional que só existe em relação a outras propriedades”³⁹. A relação não é apenas interna, e negativa; se funda também pela homologia entre sistemas sociais e culturais distintos, muitas vezes totalmente autônomos entre si. O que deriva pensar que o campo literário, que foi instituído historicamente através de um processo histórico coletivo, é um local de acúmulo e distribuição de capital cultural e social, através de suas distintas posições internas.

Estas propostas de Pierre Bourdieu, como fundamentos metodológicos do que ele pretende uma ciência das obras culturais, apontam em certa medida a uma análise mais qualitativa que quantitativa. Entendido dentro do movimento do campo historiográfico, isto parece equivaler a atual abordagem da micro história. Segundo Jacques Revel: “a abordagem da micro-história deve permitir o enriquecimento da análise social, torná-la mais complexa, pois leva em conta aspectos diferentes, inesperados, multiplicados da experiência coletiva”⁴⁰.

Utilizando assim a proposta da Sociologia de Weber, de “uma ciência que pretende compreender interpretativamente a ação social”⁴¹, Bourdieu parece reinserir a noção de sujeito justamente através desta noção de *ação social*. Aqui se abre a possibilidade do entendimento do escritor enquanto agente operador de construções do real, mas que só constrói através das estruturas herdadas. Do que se conclui que, antes de negar e solapar as considerações estruturalistas, Bourdieu se apropria delas para *superá-las*, num posicionamento teórico e metodológico análogo ao proposto pela micro-história, frente à história social.

Vemos, porém, que como a história cultural defendida por Roger Chartier, o romance pode ser abordado através de algumas destas considerações de Bourdieu como um artefato cultural extremamente útil e fértil aos estudos históricos. Os aspectos da experiência social destacam-se como objetos do romance, logo como cabíveis de serem analisados em uma perspectiva histórica. Conforme destacou

³⁹ BOURDIEU, *As regras da arte...*, p. 18.

⁴⁰ REVEL, Jacques. “A história ao rés-do-chão”. In: LEVI, Giovanni. *A herança imaterial: trajetória de um exorcista no Piemonte do século XVII*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p. 18.

⁴¹ WEBER, Max. *Economia e sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva*. Brasília: Editora da UnB, 1991, p. 03.

o romancista Alfred Döblin em um artigo original de 1938, o romance coloca-se como possibilidade de uma análise mais profunda da experiência humana:

*Assim que hoje, o manuscrito ganha o rude e não é suficiente apenas que os olhos percebam realmente os fatos históricos, da história dos grandes feitos, se eu posso assim denominar, mas também a História em profundidade, que rodeia o indivíduo e suas condições sociais. [...] Temos uma nova, única e específica construção ante nós que produz também conhecimento da realidade. [...] Porque o conhecimento da verdade e especialmente a verdade social e individual é uma tarefa especial do romance.*⁴²

As considerações que foram levantadas aqui sobre a abordagem da literatura para os estudos históricos não devem ser consideradas como bases para um paradigma à ser seguido e aplicado acriticamente, mas sim como uma espécie de ponto de partida ao se abordar um artefato cultural do passado como o romance. Portanto, as problematizações consideradas aqui como pertinentes ao uso do romance nos estudos históricos podem servir como forma crítica de abordar a cultura, não como entidade sistemática, no sentido de uníssona e consensual, mas como resultado de processos históricos marcados por tensões, lutas, disputas e relações de poder. Não por acaso, as obras de Michel Foucault e Pierre Bourdieu foram fundamentais para as noções e defesas de novas abordagens da história cultural, para historiadores franceses que, como Roger Chartier, reconsideraram a cultura como elemento extremamente pertinente para a compreensão histórica.



⁴² DÖBLIN, Alfred. “O romance histórico e nós”. *História: questões e debates*, Curitiba, ano 23, n. 44, 2006, p. 27. Sobre Chartier e as novas perspectivas da história cultural desde as décadas de 1960-80, ver: CHARTIER, *A história cultural...*

RESUMO

O presente artigo encaminha uma discussão sobre algumas questões colocadas ao historiador pela abordagem do gênero romance como possibilidade de conhecimento histórico, ou seja, como uma suposta fonte ou documento. Entre os diversos problemas que esta abordagem suscita, destaca-se de imediato o estatuto literário e ficcional do gênero tratado, o que causa no princípio certo receio aos historiadores habituados, pelo menos desde o século XIX, pela busca do estabelecimento da fronteira entre os dados verídicos e os falsos existentes nos documentos. De fato, o romance é um gênero ficcional, mas isto não impede que ele seja também uma forma de reflexão sobre as culturas e sociedades nas quais ele foi escrito, publicado e lido. Há pelo menos três ou quatro décadas a história, principalmente sua nova perspectiva cultural, vem atentando mais para estas problemáticas. Pretendo aqui, portanto, discutir algumas das primeiras e principais questões teóricas acerca da abordagem do romance pela perspectiva historiográfica, utilizando para isto as discussões de alguns autores, com destaque Michel Foucault e Pierre Bourdieu, dos quais as obras foram extremamente influentes nesta nova guinada da história cultural.

Palavras Chave: Romance; Campo Literário; História Cultural.

Artigo recebido em 09 fev. 2013.

Aprovado em 15 dez. 2013.

ABSTRACT

This paper addresses a discussion of some issues raised by the approach of the romance genre as a possibility of historical knowledge, other words, as a supposed source or document. Among the many issues that this approach raises, stands out immediately the fictional and literary status of this genre, which causes some trepidation at historians to accustomed at least since the 19th century, by search of the establishment of the boundary between data true and false in documents. In fact, the novel is a fictional genre, but it is also a way of reflection on the cultures and societies in which it was written, published and read. There are at least three or four decades the history, especially its new cultural perspective, has been attending more to these issues. I intend here, therefore, to discuss some of the first and main theoretical questions about the novel approach by historiographical perspective, using for this purpose the discussions of some authors, notably Michel Foucault and Pierre Bourdieu, of which the works were extremely influential in this new turn of cultural history.

Keywords: Novel; Literary Field; Cultural History.