



CADERNOS DE ESTUDOS CULTURAIS

Cadernos de estudos culturais	Campo Grande, MS	v. 1	n. 2	p. 1 - 197	jul./dez. 2009
-------------------------------	------------------	------	------	------------	----------------

Reitora
Célia Maria da Silva Oliveira

Vice-Reitor
João Ricardo Filgueiras Tognini

CADERNOS DE ESTUDOS CULTURAIS
Programa de Pós-Graduação
Mestrado em Estudos de Linguagens – Literatura Comparada

Câmara Editorial

Edgar César Nolasco – UFMS – Presidente

André Luis Gomes – **UnB**
Biagio D'Angelo – **PUC – São Paulo**
Claire Varin – **Universidade de Montreal, CA**
Claire Williams – **University of Oxford, UK**
Denilson Lopes Silva – **UFRJ**
Eneida Leal Cunha – **UFBA/PUC - Rio**
Eneida Maria de Souza – **UFMG**
Fernanda Coutinho - **UFC**

Florencia Garramuño - **UBA**
Ivete Walty – **UFMG**
Jaime Ginzburg – **USP**
Luiz Carlos Santos Simon – **UEL**
Maria Adélia Menegazzo – **UFMS**
Maria Antonieta Pereira – **UFMG**
Maria Zilda Ferreira Cury - **UFMG**
Paulo Sérgio Nolasco dos Santos – **UFGD**

Rachel Esteves Lima – **UFBA**
Renato Cordeiro Gomes – **PUC - Rio**
Rosani Ketzer Umbach - **UFMS**
Sílvia Maria Azevedo – **UNESP – Assis**
Silviano Santiago – **UFF**
Vânia Maria Lescano Guerra – **UFMS**
Vera Lúcia Lenz Vianna - **UFSM**
Vera Moraes - **UFC**

Edgar César Nolasco
Editor e Presidente da Comissão Organizadora

Marcos Antônio Bessa-Oliveira e José Francisco Ferrari
Editores Assistentes

Comissão Organizadora

Edgar César Nolasco, Marcos Antônio Bessa-Oliveira, Flávio Adriano Nantes Nunes, Marta Francisco Oliveira, Rony Márcio Cardoso Ferreira, Arnaldo Pinheiro Mont'Alvão Júnior, Alice Signorini Feldens, Eusvaldo Rocha Neto, Priscila de Cássia Pinheiro Castilho, Vânia Correia Cafeo, Carlos Vinicius da Silva Figueiredo, Valéria Aparecida Rodrigues, Joana D'Arc Mendes Gothchalk, Daniel Rossi, Quelciane Ferreira Marucci, Giselda Paula Tedesco, José Francisco Ferrari, Leilane Hardoim Simões, Rafael Cardoso-Ferreira, Gabriela Gusman Barros da Silva, Natália Aparecida Tiezzi Martins dos Santos.

Revisão
Edgar César Nolasco, Marcos Antônio Bessa-Oliveira

Planejamento Gráfico, Diagramação e capa
Marcos Antônio Bessa-Oliveira

Sobre a imagem da Capa
Fotografia da folha da Mandioca - *Manihot esculenta* – manipulada digitalmente.

Produção Gráfica e Design
Lennon Godoi e Marcelo Brown

A reprodução parcial ou total desta obra, por qualquer meio, somente será permitida com a autorização por escrito do autor. (Lei 9.610, de 19.2.1998).

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO-NA-FONTE

SNEL – Sindicato Nacional de editores de livros

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Coordenação de Biblioteca Central – UFMS, Campo Grande, MS. Brasil)

Cadernos de estudos culturais. – v. 1, n. 2 (2009) - . Campo Grande,
MS. Ed. UFMS, 2009-
v. ;XXcm.

Semestral
ISSN 1984-7785

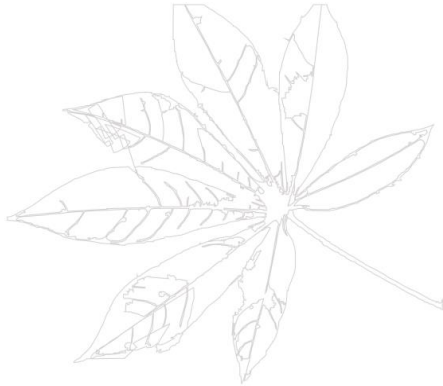
1 Literatura. – Periódicos. 2. Literatura Comparada – Periódicos.
|. Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.



CADERNOS DE ESTUDOS CULTURAIS

Esta é uma publicação que faz parte de um Projeto maior intitulado Culturas locais que, por sua vez, está preso ao NECC – Núcleo de Estudos Culturais Comparados – UFMS.

Apoio: PREAE/UFMS



Este segundo número dos Cadernos de Estudos Culturais visa a cumprir os objetivos que fazem parte de seu projeto editorial, entre os quais destaco os mais significativos: 1) dar continuidade às discussões realizadas no espaço da disciplina obrigatória *Literatura Comparada*: fundamentos, do Programa de Pós-graduação – Mestrado em Estudos de Linguagens – UFMS; 2) criar um espaço para o debate crítico, tendo por base os ensaios críticos dos intelectuais convidados para participar dos Cadernos; 3) oportunizar os mestrandos, que desenvolvem projetos sobre a cultura local, ou cultura latino-americana, que tornem públicas suas pesquisas acadêmicas; 4) discutir com mais propriedade intelectual a cultura local fronteiriça do Estado de Mato Grosso do Sul (Brasil, Paraguai, Bolívia); 5) incentivar o intercâmbio cultural entre os Estado de Mato Grosso do Sul (Brasil) e seus dois países lindeiros (Paraguai e Bolívia); 6) repensar em conjunto as divergências e convergências instauradas em torno da diversidade cultural que diferencia a cultural local Sul-mato-grossense, assim como em um pseudo-conceito de cultura que quase sempre o Estado quer fazer prevalecer. Para melhor atender aos objetivos que originaram a ideia de os Cadernos, os mesmos são de natureza temática. O primeiro número levou a rubrica de Estudos Culturais, justificando, inclusive, o título dos Cadernos. Este segundo número, intitulado *Literatura Comparada Hoje*, reforça a proposta cultural e comparatista que ampara todos os projetos vinculados ao Núcleo de Estudos Culturais Comprados (NECC). O leitor deste caderno terá a oportunidade de estabelecer redes comparativas e interpretativas entre os ensaios (seguidos de uma Resenha Crítica) que, ao final, lhe proporão mais lucidez crítica sobre o pensamento contemporâneo. Por fim, e o mais importante, agradeço a todos os amigos, professores, críticos, orientandos,

intelectuais, que contribuíram para que o Projeto dos Cadernos se tornasse possível.

Edgar César Nolasco

SUMÁRIO

L'AMÉRIQUE LATINE ET LA LITTÉRATURE COMPARÉE: espaces de comparaisons

Biagio D'Angelo 9 - 24

UNE passion brésilienne

Claire Varin 25 - 29

SENHORAS DOS SEUS DESTINOS: The Women Writing "The New Brazilian Literature"

Claire Williams..... 31 - 50

LITERTURA COMPARADA HOJE: *estudar literatura brasileira é estudar literatura comparada?*

Edgar Cézar Nolasco..... 51 - 77

A EMERGÊNCIA DA CULTURA e da crítica cultural

Eneida Leal Cunha 79 - 89

INUTILIA NON TRUNCAT ou dos rituais de intimidade com os objetos

Fernanda Coutinho & Vera Moraes 91 - 100

LA LITERATURA EN UN CAMPO EXPANSIVO: y la indisciplina del comparatismo

Florencia Garramuño 101 - 111

A LITERATURA COMPARADA em países periféricos

Ivete Walty 113 - 124

O CÂNONE, o giz e muitas cabeças

Luiz Carlos Santos Simon..... 125 - 136

ESCRITORES LATINO-AMERICANOS E A TRADIÇÃO: Machado de Assis, Borges e Ricardo Piglia

Maria Zilda Ferreira Cury 137 - 147

PARA ALÉM DA DISCIPLINA: prática e pesquisa em Literatura Comparada hoje

Paulo Sérgio Nolasco dos Santos 149 - 161

LITERATURA COMPARADA: uma estética humanística

Rosani Ketzer Umbach & Vera Lúcia Lenz Vianna 163 - 176

MACHADO DE ASSIS sob o prisma da intertextualidade

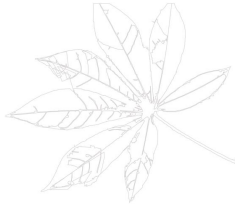
Sílvia Maria Azevedo 177 - 186

***O SÉCULO DE BORGES* - ENTRE A MEMÓRIA E A FICÇÃO: uma escrita alegórica aos olhos do leitor**

Vânia Correia Cafeo 187 - 196

SOBRE A PRÓXIMA EDIÇÃO

Editor, Editores Assistentes & Comissão Organizadora..... 197



L'Amérique Latine et la littérature comparée: espaces de comparaisons

Biagio D'Angelo¹

«Bendita terra que possui tais efebos! Pátria, latejo em ti! (Sorrisos e palmas)».

(Oswald de Andrade, *Memórias sentimentais de João Miramar*, p. 159).

«A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos».

(*Manifesto da Poesia Pau Brasil*)

«La Pensée du Tremblement surgit de partout, musiques et formes suggérées par les peuples. Musiques douces et lentes, lourdes et battantes. Beautés à cri ouvert. Elle nous préserve des pensées de système et des systèmes de pensée. Elle ne suppose pas la peur ou l'irrésolu, elle s'étend infiniment comme un oiseau innumérable, les ailes semées du sel noir de la terre. Elle nous réassemble dans l'absolue diversité, en un tourbillon de rencontres. Utopie qui jamais ne se fixe et qui ouvre demain, comme un soleil et un fruit partagés».

(Edouard Glissant, *La cohée du Lamentin*)

En abordant le sujet *L'Amérique Latine et la littérature comparée*, je choisis comme point de départ mon expérience de comparatiste travaillant depuis presque dix ans en Amérique Latine et venant d'un horizon culturel différent, plus précisément européen et, en particulier, méditerranéen. Tout comme la Méditerranée, région considérée «dépendante» du continent par les lectures comparatistes anciennes, l'Amérique Latine représente, aujourd'hui, un espace régional qui est indispensable d'étudier à partir de sa production esthétique et

¹ Biagio D'Angelo é professor da PUC-SP.

philosophique. Les thèmes relatifs à la régionalisation n'excluent pas le devoir du comparatiste, qui est celui que Gracq appelle «un perceur de frontières». Et les frontières culturelles, tout comme économiques, sont, en Amérique Latine, lieu de disputes et de guerres, espaces brisés par l'absence de dialogue entre une conscience identitaire et une conscience traditionnelle.

Je me permets d'évoquer ici le travail d'une remarquable comparatiste canadienne et québécoise, Eva LeGrand qui a exploré les mythes du bonheur et des utopies traversant tout le continent américain. Elle a inclus dans sa lecture la région septentrionale des Amériques (ce qui, par son amplitude, ne fera pas partie de notre discours, mais qui lui est proche). A partir d'une lecture critique de l'œuvre de l'écrivain québécois Noël Audet, *Frontières ou tableaux d'Amérique*, Eva LeGrand parle de la nature de l'identité continentale, nécessairement dialogique et impure, ce qu'on peut appliquer au sud des Amériques (nous reprendrons plus tard la réflexion sur les axes verticaux des Amériques):

Sans doute peut on risquer (...) la définition suivante de cette nouvelle «identité américaine. Identité multiple traversée de *frontières* qui, aussi imperceptibles qu'elles puissent être, n'en constituent pas moins notre mémoire. En somme, ce que le roman de Noël Audet, *Frontières ou tableaux d'Amérique* suggère, à travers son narrateur-promeneur-romancier, c'est que pour assurer son identité québécoise, pour devenir «souvenir» au sens esthétique comme existentiel du terme, il doit partager son *américaineté* en l'inscrivant dans l'hétérogénéité du continent tout entier. Autrement dit, il doit assumer son identité impure et vivre enfin la «différence» comme un phénomène dialogique dans une nouvelle façon de rêver l'Amérique (LeGrand, *apud* Bernd org., 2003, p. 7).

Tout comme le Québec et l'Amérique du Nord, le continent latino-américain manifeste les mêmes complexités et structures analogiques.

Les travaux du Comité d'Études latino-américaines de l'Association Internationale de Littérature Comparée, inaugurés par Tania Carvalhal, il y a quelques années, ont largement démontré la vivacité et l'importance des études comparés sur le continent latino-américain. Les problèmes et les questionnements qui ont émergés depuis quelques décades, en marquant la nécessité de surpasser les obstacles géographiques et historiques du continent, soulignent, aujourd'hui, une actualité négative de dispersion et d'une insuffisante connaissance réciproque, culturelle et littéraire. La littérature comparée peut contribuer à symboliser les difficultés et les distances, c'est-à-dire, à réunir et discuter l'énorme et complexe hétérogénéité latino-américaine, dont la mobilité de questionnement et discours

s'orientent, de plus en plus intensément, vers des pratiques transdisciplinaires multiples et critiques. C'est pour cette raison que je diviserai mon exposé en trois parties emblématiques: la première va fonctionner comme «réveil» du sommeil de la raison dans laquelle, souvent, se trouvent comparatistes, professeurs, maîtres à penser, chercheurs; la deuxième propose un regard équilibré face à des possibilités de lecture du continent latino-américain: l'observation des faits culturels dans la région astrale des Amériques dérive, quand même, de deux visions différentes, apparemment convergentes et congruentes, qui oscillent entre le cannibalisme (un terme déjà mythique et méta-mythique) et la curiosité alliée aux intérêts d'origine politique et économique (mais ceci n'est pas de la littérature comparée...); la dernière partie fonctionne comme un petit commentaire sur la définition de ce qui signifie le mot «tradition». D'ailleurs, je voudrais reprendre ici l'explication de Jean Pouillon qui constate: «Il ne s'agit pas de plaquer le présent sur le passé mais de trouver dans celui-ci l'esquisse de solutions que nous croyons justes aujourd'hui non parce qu'elles ont été pensées hier mais parce que nous les pensons maintenant» (Pouillon, 1975, p. 160).

Les bouleversements de ces années – les études culturelles et la postmodernité refusant une réflexion sur le passé (quand il n'est pas parodié ou recyclé) – ont encouragés un grave éloignement de la signification et des répercussions de l'histoire dans le développement des vies des cultures. Dans une de ses dernières publications, *Humanism and democratic criticism* (2004), Edward Said a dénoncé la carence du rappel à l'histoire et au sens de la philologie – dont le maître reconnu et, en même temps, méconnu, est Erich Auerbach. L'intuition de Said est que l'abstraction et l'élimination occultent les forces comme l'histoire et la philologie ce qui mène à la réduction ou la perte de la personnalité de l'intellectuel. Il faut être éduqué – dit Said – pour «agrandir les cercles de la conscience» (Said, 2007, p. 100). C'est de cette position qui ressurgie l'humaniste-philologue-intellectuel, dont la figure doit être marquante dans la conscience latino-américaine. Said a toujours souligné l'irréductibilité extraterritoriale de l'intellectuel en lutte contre les langages du pouvoir et de l'identité. L'intellectuel humaniste contemporain doit, selon l'auteur d'*Orientalisme*:

cultive(r) cette perception de mondes multiples et traditions complexes qui interagissent les unes avec les autres, cette inévitable combinaison (...) de participation et distance, réception et résistance. Le devoir de l'humaniste n'est pas simplement occuper une position ou un lieu, ni appartenir à un local spécifique, mais plutôt, être à la fois à

l'intérieur et à l'extérieur des idées et valeurs en circulation, qui se débattent dans notre société, dans la société de n'importe quelle personne, ou dans la société de l'autre (Said: 2007, p. 101).

L'ignorance pour le goût du passé, en tant que lettre vivante et communiquant une expérience humaine, s'accompagne chez Said de la perception de la responsabilité du comparatiste, comme le philologue qui détecte les espaces divergents des cultures et propose un nouvel humanisme. Les comparatistes effectivement ont négligé l'influence de la tradition. Souvent les institutions de savoir ont identifié l'étude de la tradition avec la rencontre avec un pure produit du passé, une expérience d'un autre âge que les contemporains accueilleraient sans critères, passivement. Pouillon identifie dans la tradition un «point de vue» que les hommes du présent développent sur ce qui les a précédés, dans le sens d'un phénomène qu'on pourrait appeler une «herméneutique de l'archéologie», cultivée à partir de paramètres rigoureusement contemporains. On est aussi conscient que les pages sur les espaces de comparaisons qui règlent l'imaginaire latino-américain sont abondantes. Notre discours se transforme, donc, dans une ultérieure réflexion qui compose le *work in progress* du dialogue pluriel avec l'homme producteur de cultures et textes.

12

1. AUX lettres, citoyens.

Dans son discours ironique sur les armes et les lettres, Cervantès présente un Don Quichotte extraordinairement proche de la vie intellectuelle de certaines zones du monde, où les armes – un euphémisme baroque pour désigner «le pouvoir», «les pouvoirs» – ont une valeur d'agglomération, production et créativité (fréquemment sanguinaire et mortelle) beaucoup plus heureux que les lettres, signes outragés, stériles et alarmantes de la situation décadente et torve dans laquelle certaines personnes parmi nous vivent. Il suffit, alors, d'écouter le cri de vengeance que le véhément Alonso Quijano exprime comme une rageuse et parodique déclaration de guerre aux études littéraires: «Quítenseme de delante los que dijeren que las letras hacen ventaja a las armas; que les diré, y sean quien se fueren, que no saben lo que dicen». La rage, même si elle n'est pas vraiment une rage, mais plutôt un ensemble de sentiments, frustrés de ses propres vertus, résulte partagée, comme les idéaux de la chevalerie comparatiste qui nous meuvent par ces landes du monde.

L'avenir de la littérature comparée en Amérique Latine, et spécialement, dans la région andine, oscille entre deux pôles que, synthétiquement, pourraient se dire comme entre l'espérance et la désillusion. Le Brésil a offert, et continue à le proposer, un modèle (ou un contre-modèle) qui a su balancer la vocation européenne avec la «quête d'un centre intérieur encore à construire ou découvrir», comme l'écrit Pierre Rivas, au point que, par sa tendance centripète, «le système littéraire brésilien est séminal dans l'émergence de littérature luso-africaines» (Rivas, 2005, p. 169). Ainsi, le contraste entre l'Océan et le Sertão, promulgué par Tristão de Athayde, et l'insistance sur la formation d'une littérature nationale, ouverte aux expériences internes (régionalisme) et externes (système littéraire), encouragée par Antonio Candido, s'ouvre au monde, possède un nouvel axe qui fait de la latinité américaine le grand propulseur de questions sur l'identité culturelle et littéraire. Et les armes, de mémoire cervantine, entrent en action, sans doute. On peut utiliser tous les idéaux et rêves du monde, les exposer comme les corps nus d'un Rubens ou d'un Titien, mais si les armes – en majorité, actuellement, comme toujours, par ailleurs, comme les étaient aux temps d'Arioste – ne collaborent pas à soutenir l'univers des lettres, ces dernières seraient reléguées à des objets de contemplation distante et mystérieuse.

Le projet comparatiste procède de l'interaction de contextes, textes et réflexions théoriques que prétendent élever au milieu national étroit, condensé à un espace global, qui puisse lui donner une voix, en respectant sa territorialité indigène, son âme ou couleur locale, pour utiliser des termes ultra romantiques.

Mais, pourquoi contextualiser? Principalement à cause de la perte, en ces temps d'idées générales et termes interchangeables, du sens de l'histoire. Dans la perspective historique, diverses sont les possibilités de résolution de problèmes de peuples et nations, et la littérature comparée ne peut plus rester au dehors du débat culturel. Toutefois, l'histoire, «mère de la vérité», «idée stupéfiante», pas simplement comme «une recherche de la réalité mais comme son origine» (suggestions de Pierre Ménard, qui renvoie à Borges et Cervantès, à nouveau), permet de répondre aux rappels temporels avec gravité et fermeté intellectuelles au présent.

2. ANTHROPOPHAGES et curieux.

On pourrait chanter, en ce moment, une mélodie parodique sur les mots de Wladimir Krysinski: «le roman est une structure polymorphe»: l'Amérique Latine possède la même polymorphie, le même «espace de réseaux énonciatifs polymodélisants car la vision ou les visions du réel ne sont jamais parfaitement homogènes ou unificatrices» (Krysinski, 2003, p. 261). «Hablador», «compilador» ou bien «ironizador», la modalité de fonctionnement de la littérature latino-américaine mélange le binarisme écriture vs. oralité, mais surtout refuse l'axe contradictoire nation vs. monde.

Aujourd'hui l'histoire nous propose, par la bipolarisation du conflit national / universel, l'un des aspects qui le plus concerne actuellement la théorie de la littérature comparée. En fait, dans la perspective du nationalisme, le "monde" est, pour ainsi dire, «de l'autre côté», intéresse assez peu, dérange, jusqu'au désagréable; alors que, l'universalisme, un pêché d'orgueil de la contemporanéité, que Dante aurait placé dans des «nouveaux» cercles infernaux, ignore les différences entre les cultures et démontre, dans ses songes, enfantin et ingénu, et surtout, pas adéquat à la complexité de l'actualité. Si on prend, comme sagesse ancienne, l'affirmation des ancêtres latins, «in media stat virtus», nous croyons dans une réponse «vertueuse» qui consisterait dans ce que certains théoriciens, sociologues, historiens, économistes, anthropologues, «culturologues» (tous comparatistes de cette nouvelle génération, qui «évite» la prédominance de la philologie ou de la littérature *strictu sensu*): le «cosmopolitisme», selon l'indication de Ulrich Beck (2005), à partir de sa riche étymologie, (*cosmos*, ordre et nature; *polis*, lieu, ville, avec ses propres spécificités), nous pousse à voir le monde par un regard ouvert et enrichissant, car il n'oublie pas les différences, ses lieux divers et spécifiques.

Cependant, le cosmopolitisme n'est pas une nouveauté absolue dans le cadre latino-américain. La méthode «anthropophagique» brésilienne, projetée par Oswald de Andrade, comme essence du caractère nouveau de la littérature brésilienne authentique, représente un premier pas vers un «nationalisme universaliste», selon la définition de Mário de Andrade. En fait, dans le manifeste *Pau-Brasil* (1925), que présente les idées esthétiques de Oswald, se peuvent lire quelques lignes qui, au delà de la polémique, avec laquelle contribuaient à la rénovation des lettres latino-américaines, symbolisent une fructueuse opération intellectuelle cannibale: «Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. [...] Tupi or not tupi that is the question» (Andrade, 1928).

Il vaut la peine de repasser, ici, rapidement, d'autres détails de la carrière intellectuel d'Oswald de Andrade: Oswald radicalise le mouvement «nativiste», en proposant dans plusieurs de ses écrits «anthropophagiques» que le Brésil «dévore» la culture et la tradition étrangères et arrive à créer, de cette manière, une culture révolutionnaire singulière, personnelle. Ses romans «expérimentaux», *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924) et *Serafim Ponte Grande* (1933), représentent des oeuvres innovatrices et très modernes pour le style (l'usage constant de néologismes, des effets syntactiques osés et bouleversants, uni à un langage cinématographique) et dans le caractère de violente rupture du genre romanesque traditionnel. Tout cela fera affirmer à Haroldo de Campos que la production oswaldienne «rend caduque le concept de roman, de nouvelle ou de récit, en face d'une nouvelle idée de *texte*» (Campos, 2004, p. 60). Entre les textes oswaldiens on trouve les deux manifestes, le déjà mentionné *Pau-Brasil* et le célèbre *Manifesto Antropófago*; on rappelle, aussi, la réponse polémique d'Oswald à Tristão de Athayde, qui avait refusé, avec mépris, la tentative de rénovation littéraire des modernistes: c'est dans ce pamphlet qu'Oswald défend le dépassement de la tradition occidentale par une méthode et une pensée locales, en brisant la rigidité des instruments culturels vétustes, qui ne répondaient plus aux nouveaux temps; il n'est pas un hasard que la thèse de concours pour le poste de Professeur au Département de Philosophie, Sciences et Lettres de l'Université de São Paulo, de 1950, intitulée «La crise de la philosophie messianique», n'est pas trop loin d'être considéré comme un travail épistémologique, deconstructionniste *ante litteram*.

Si on continue sur le versant de l'anthropophagie, si utile à notre situation locale, globale, cosmopolite, avec un exemple apparemment *démodé*, on peut recouvrer de l'oubli, le célèbre et actuel essai sur les cannibales de Michel de Montaigne où l'auteur raconte une histoire curieuse:

J'ay eu long temps avec moy un homme qui avoit demeuré dix ou douze ans en cet autre monde, qui a esté descouvert en nostre siecle, en l'endroit ou Vilegaignon print terre, qu'il surnomma la France Antartique. Cette decouverte d'un país infiny, semble de grande consideration. Je ne sçay si je me puis respondre, qu'il ne s'en face à l'advenir quelqu'autre, tant de personnages plus grands que nous ayans esté trompez en cette-cy. J'ay peur que nous ayons les yeux plus grands que le ventre, et plus de curiosité, que

nous n'avons de capacité: Nous embrassons tout, mais nous n'estreignons que du vent²
(Montaigne, 1962, p. 203).

L'explication de Montaigne continue a propos des problèmes d'interprétations et d'altérations d'événements, de commentaires inutiles qui modifient la vérité historique, et la nécessité de soucieux topographes. Montaigne est convaincu du fait «qu'il n'y a rien de barbare et de sauvage en cette nation [...] sinon que chacun appelle barbarie, ce qui n'est pas de son usage»³. Il n'est pas difficile prévoir, donc, pourquoi on a utilisé cet essai sur les cannibales dans notre lecture: Montaigne fait allusion, naturellement, aux derniers voyages colonisateurs du XVIème siècle. Toutefois, le scepticisme de l'homme sur sa capacité d'entendre sincèrement la nature de phénomènes, découvertes, individualités, se manifeste, selon Montaigne, toujours de manière mineure à la colossale curiosité humaine de rejoindre et connaître l'impossible. D'un côté, les cannibales; de l'autre, les curieux....

Par le nom de France Antarctique, on le rappelle, Montaigne indique, justement, le Brésil, où le protestant Villegagnon avait débarqué en 1557. La relation entre France et Brésil, commencé par cette dénomination, est un territoire de recherche extrêmement intéressant, capable de «composer une vision de l'histoire des relations culturelles entre Brésil et France, consubstantialisée dans l'analyse et interprétation d'oeuvres, traductions, mouvements, revues et voyages d'écrivains représentatifs de divers moments de l'histoire de ces relations culturelles» (Nitrini, 2000, p. 11). Cette modalité de rencontre interculturelle démontre un ample résultat⁴, mais le thème, dans notre cas, supère l'objectif de ces pages. Cependant, nous intéresse beaucoup plus, comme comparatistes, cannibales et curieux, la méthode utilisée par la perspective des relations entre cultures et production d'imaginaire. Nous intéresse en Amérique Latine, par exemple, voir comment un pays considère son prochain limitrophe, son prochain

16

² Montaigne, Michel de. *Essais*. Introd. et notes de Maurice Rat. Paris : Garnier, 1962. I, 30, p. 203. **Chapitre XXX sur les cannibales (I partie des *Essais*)**,

³ *Ibidem*, p. 203.

⁴ Dans l'Université de São Paulo, le Centre de Recherche Brésil-France (NUPEBRA), de l'Institut d'Études Supérieures, avec ses responsables, Leyla Perrone-Moisés et, actuellement, Sandra Nitrini, publie plusieurs textes de grand intéresse et soutient beaucoup d'événements au Brésil et a l'extérieur.

«le plus proche», quelles zones de contact s'établissent, quels points ou espaces restent au dehors du regard territorial et de la localisation épistémologique.

De cette manière, de la même manière qu'avec la France, les relations culturelles entre les pays que composent le continent latino-américain, complexes, ramifiées, multiples, sous plusieurs aspects, nous permettent de réfléchir, un peu à *la manière de Montaigne*, sur ce que nous savons du Brésil, par exemple, ce qui est un *cliché*, ou un lieu commun, un lieu de stéréotypes, même si dans le cas spécifique du Brésil parler de «lieux communs» ne présente pas, à notre avis, une connotation exclusivement négative. Ainsi, si l'on essaye de nous rapprocher de l'auteur le plus populaire du Brésil du XX^{ème} siècle, Jorge Amado, et de ses créations imaginaires narratives, on découvrira, en hommage à l'auteur de Bahia, qu'il considérait Lima, la capitale du Pérou, comme l'une des villes les plus précieuses de l'Amérique du Sud et, surtout, la plus proche du labyrinthe mélange idéologico-culturel de sa patrie, Salvador. Dans les pages pleines d'affection de son excentrique carnet de voyages *A ronda das Américas*, publié, entre 1937 et 1939, sur des journaux brésiliens, Lima devient un exemple d'une "transculturisation" victorieuse aux yeux d'un voyageur attentif, curieux et à la recherche de places et lieux qui parlent d'un passé glorieux et commun:

Já imaginaste, amiga, uma cidade onde todas as casas têm balcões que parecem construídos propositalmente para favorecer a raptos de senhoritas por galãs que tocam violões? Coisas assim só nos romances românticos, dirás. Romances bem diferentes dos que eu escrevo e que lês. Pois eu te afirmo que existe uma cidade assim: a cidade de Lima, cidade dos doze mil balcões, cidade onde o gênio mais deixou sua marca em Sul-América. É como uma visão de delírio essa cidade. Delírio de um poeta de versos de amor. Desde que o automóvel atravessa as primeiras ruas que a cidade nos domina com seu feitiço. Não é aquele misterioso feitiço da Bahia, nem aquela claridade que faz tudo róseo em Guadalajara. É um tom romântico que as coisas todas tomam em Lima. Os balcões das casas podem estar vazios, mas os olhos encantados do viajante hão de ver figuras de véu que fogem destes balcões após marcarem entrevistas com os namorados. E se te demorares nas ruas silenciosas na noite silenciosa de Lima, ó minha amiga, verás que elas fogem dos balcões floridos em rápidos cavalos negros pela noite enlutarada. (Amado, 2001:148)

Dans ces lignes, qui présentent une passionnée et sincère description d'une Lima fabuleuse, légendaire, amoureuse, il n'y a rien qui souligne les habituels «lieux communs». Les lieux communs de Lima, dans l'actualité, se réduisent à bien d'autres choses: la triste neige de juillet qui afflige la ville et le ciel défini poétiquement par Melville comme «estomac d'âne», pour nous tenir seul dans les plus approximatives symboliques. Jorge Amado, plutôt, observe Lima grâce à la

palette de ces lieux communs qui ont popularisé la même image nationale du Brésil, ceux de la joie de vivre, des couleurs vives. Emerge de cette forme, une image de Lima méconnue, parfumée, renouvelée grâce à un regard extérieur intelligent. Si nous nous fixons sur la figure de Jorge Amado, il suffirait, maintenant, associer les autres «donas Flores», «Gabrielas» e «Terasas Batistas cansadas de guerra» pour compléter la perception d'un produit culturel, commun et universel en même temps. En synthèse, on pourrait bien affirmer qu'il s'agit, donc, de lieux communs qui constituent un ensemble et régénèrent des formes culturelles locales et les destinent à l'universalité.

Toutefois, le lieu commun procède comme une arme à double tranchant et on peut le considérer comme une topique polémique de la littérature comparée actuelle, thématique, nécessaire, peut-être, à l'ouverture de frontières et à la dynamique de la connaissance culturelle. Si, d'un côté, le «lieu commun» se réduit à globaliser des matériaux nationaux, de l'autre, il fonctionne comme une machine systémique de différence et d'originalité: l'exemple qu'on vient de donner du Brésil se justifie suffisamment; au Pérou, entre *ceviche* et *inca cola* (une dénomination assez explicative), *pisco sour* et Vargas Llosa, *huacas* et *marineras*, le lieu commun sauvegarde, donc, le patrimoine national.

18

Les nations latino-américaines (ou il serait mieux délimiter cet adjectif à la multitude hispano-américaine) devraient faire référence à l'exemple brésilien, fréquemment méconnu ou boudé dans le moyen culturel continental.

Pour cette raison aussi, il serait nécessaire reconsidérer les études interaméricaines, récemment suscités par Sophia McClennen. McClennen se propose de récupérer la tradition théorique (et relativement jeune) d'Amérique Latine à travers de ses pionniers et surtout des lectures que définissent la situation de choc culturel dans le continent latino-américain, en questionnant, particulièrement, «la position superdéterminée des Etats Unis à l'intérieur de la culture américaine, dans l'aspiration de donner à l'*Amérique* un signifié beaucoup plus vaste» (Mc Clennen, 2004, p. 259).

Les études interaméricaines constituent un instrument important du champ de travail de la comparaison actuelle (spécialement, si on pense que nous sommes en train de nous prononcer sur cet hémisphère). En fait, «elles partent du fait que les cultures américaines partagent une série d'expériences historiques et en reconnaissant les dialogues et échanges qui ont marqué ces cultures», exaltent les liens entre le Nord et le Sur, et aussi, révèlent l'Amérique Latine comme un

centre créateur de nouvelle esthétique, discours et réflexion théorique. Avec raison, Lisa Block de Behar et Tania Carvalhal ont souligné la nécessité de la littérature comparée pour le contexte culturel de ce continent, défini comme un «paysage fertile», qui peut franchir limites utopiques et aspérités idéologiques. Si en Amérique Latine «proposer la comparaison des comparatismes, c'est en effet reconnaître que la littérature comparée est aujourd'hui plurielle» (Carvalhal, 1997, p. 11). Il faut admettre que ce sont les pratiques esthétiques et littéraires différentes qui valident l'utilité et la nécessité de penser le continent latino-américain comme un espace privilégié de comparaison, un espace continental et régionaliste, en même temps, qui se lance à la compréhension et observation universelles. Lisa Block de Behar a raison en soulignant que l'absence des pratiques comparatistes compromet la connaissance de l'autre, justement, «dans des lieux moins parcourus par les démarches épistémologiques d'une discipline qui s'est surtout tenue, comme cela arrive souvent, aux centres où elle a trouvé ses origines et ses racines» (Block de Behar, 2000, p. VII).

Le premier congrès de littérature comparée, organisé par l'Association Péruvienne de Littérature Comparée (ASPLIC) a voulu marquer justement l'axe interdisciplinaire et intersémiotique, de grande importance aujourd'hui dans les pays andins, comme le Pérou, en justifiant, ainsi, trois directrices: a) réduire l'étude des sources et influences, pour être identifiable avec une saison déjà passée de la discipline comparative; b) franchir le périmètre national, en partant, cependant, du national; et finalement, c) chercher des solutions et des exemples relatifs à une pensée qui surgisse de propositions continentales, surtout, à partir des contributions des jeunes chercheurs, intéressés au développement de cette discipline beaucoup plus que certains *maîtres à penser* locaux de vaste trajectoire, qui, en tant que *maîtres* et *penseurs* ne perçoivent pas le passage du temps et les évolutions de la critique et qui se demandent, encore, qu'est-ce que signifie comparer la littérature.

Il est évident que la comparaison des littératures aujourd'hui, dans un espace de plus en plus globalisé, ou tendant à l'universalisation, s'associe à la problématique culturelle des nations et des identités, car les cultures nécessitent, pour se soutenir, une reconnaissance endogène et, sans doute, une découverte externe du statut d'existence et d'originalité. Penser la littérature dans une perspective spécifique, comparative, signifie, donc, savoir revenir aux questions liées à l'identité nationales sans oublier que l'identité de n'importe quelle culture, état, nation se réalise (se construit) à partir d'un jeu d'altérités, d'autres éléments

qui composent la représentation singulière (et pourtant multiple) d'un espace littéraire. C'est justement l'observation proposée par Jean Bessière dans le fragment suivant:

La coexistence des identités culturelles est, en conséquence, soit une question anthropologique, soit une question de rapports des formations sociales auxquelles correspondent ces identités (...) Ainsi venir à la question de l'identité culturelle équivaut donc à retrouver le paradoxe de la théorie littéraire, sous une forme spécifique: il peut y avoir un discours critique transnational de la question de l'identité culturelle; ce discours n'est, de fait, que le discours d'une manière d'universalité qui ne peut faire droit à la limite des identités et à ce qu'elles ont de local – local veut ici dire à la fois lieu et formation sociale (Bessière, 2001, p. 40).

Le continent latino-américain doit être reconnu comme un espace symbolique qui appelle à une mémoire faite d'histoires, mythes, expériences individuelles et collectives, qui ne peuvent plus représenter la mémoire comme un souvenir romantique et synthétiquement convergeant. La mémoire se lie, dans ce cas, à deux aspects apparemment contradictoires: la tradition et le pouvoir. Il n'y a pas de mémoire sans l'intervention de ces deux pôles. Amaryll Chanady a insisté sur le rôle déterminant du pouvoir établi comme un facteur créateur de mémoires inventées et, en même temps, forcées: «la mémoire culturelle n'est pas seulement la somme de l'héritage, des traditions et des rites d'une collectivité donnée, elle est souvent aussi le résultat d'une intervention consciente dans l'imaginaire social effectuée par les secteurs dominants de la société» (Chanady, 1999, p. 55). Dans ces dernières pages, on voudrait souligner la valeur de l'apport de la tradition comme une question anthropologique et, d'une certaine manière, consubstantielle au sujet, indépendamment du pouvoir.

20

3. LA tradition mobile.

Il est probable que les armes, pour revenir à la métaphore cervantine, conquièrent aujourd'hui une position significative, à l'égard des lettres, au point que les lettres les nécessitent, avec fréquence, pour survivre: la production du marché éditorial mondial parle, comme on dirait en Amérique Latine, (qu'il nous soit permis le calembours), «com claras letras».

Toutefois, la perspective anthropologique se révèle comme la plus propice et, d'un point de vue comparatiste, la plus productive: il faut apprendre un pays comme le Brésil, à partir d'une perspective critique, la tradition, comme Oswald

de Andrade proclamait dans ses manifestes. On pourrait dire que l'avenir de la littérature comparée en Amérique Latine se situe dans une «tradition mobile». La première étape de cette «tradition» consiste dans la reconnaissance d'un passé solide, qui a eu dans le modernisme de la «Semana da Arte Moderna» de 1922 les orientations de base pour systématiser une culture nationale en faveur d'un «nationalisme universaliste» (selon les mots toujours actuels de Mário de Andrade). Si la connaissance de la culture nationale coïncide avec la conscience de la tradition, c'est pourquoi il faut commencer, concrètement, d'un lieu spécifique, réel, de «ce travail de 'brésilisation' du Brésil» (Andrade, 1982, p. 15). Et il ajoute: «Nous serons civilisés par rapport aux civilisations le jour que créerons l'idéal, l'orientation brésilienne. Alors, nous passerons de la phase du mimétisme à la phase de la création. Et alors nous serons universaux parce que nationaux» (Andrade, 1982, p. 16). Il y a une façon d'être national – paraît affirmer l'auteur de *Macounaïma* – qui est tout le contraire du nationalisme fasciste et séparatiste. Pour consolider la littérature, Mário de Andrade brise les régionalismes pas encore reconnus comme une partie de la culture nationale systématisée. Il ne pensait ni à une assimilation, ni à une pure insertion, mais à valoriser les segments régionaux pour un contexte international. C'est le même processus de l'insertion des thèmes folkloriques de la Transylvanie ou d'Hongrie, dans le contexte de l'Europe Centrale promu et pratiqué par le grand compositeur hongrois Bela Bartók. Les motifs régionaux de la Roumanie transylvaine ne servaient pas à fortifier les frontières nationales, mais ils étaient plutôt le tremplin d'une décentralisation qui se voulait base commune, même si méprisée et inconnue, de l'unité et la diversité de la tradition européenne. Si on revient à l'Amérique Latine et au génial auteur de *Macounaïma*, ce fragment de Tania Carvalhal synthétise bien l'importance de la tradition nationale et la fertilité des études régionalistes qui se déplacent vers les horizons internationaux: «Mário de Andrade avait compris ce que Alencar avait pressenti: que l'entité nationale n'existerait pas sans l'insertion des ses parties. C'est pour ça que Mário de Andrade a cherché la 'dé-géographisation', entendue comme un processus grâce auquel il serait possible découvrir, au delà des différences régionales, une unité sous-jacente relative à son identité» (Carvalhal, 2003, p. 146).

A la tradition anthropophagique on peut ajouter le discours sur la créolisation du monde envisagé par Edouard Glissant, fondé sur la notion d'«identité multiple». C'est l'union utopique, impossible d'un «espace (qui) est simultanément exploré et constitué, retrouvé par sa métamorphose en lieu d'une

recherche», selon la belle expression de Jean-Marc Moura, dans le contexte caribéen, proche, pour beaucoup de raisons dont celle latino-américaine. (Moura, 2007, p. 195). «*Je peux changer, en échangeant avec l'Autre, sans me perdre pourtant ni me dénaturer*» (Glissant, 2005, p. 25), déclare Glissant. Face au binarisme des discours de et sur la négritude et l'assimilation, Glissant identifie une troisième voie qui s'ouvre à une tradition «diverse», si l'on peut appeler de cette manière, inaccomplie, en discussion continuelle, approximative, «où les ethnies et les cultures coexistent sans vraiment s'interpénétrer» (Glissant, 2005, p. 50). On peut dire, en suivant Glissant, que l'Amérique Latine doit se créoliser, c'est-à-dire, «trembler» sans tremblements de terre, se multiplier sans multiplications de guerre. La culture proposée par Glissant semble la relation de la tradition comme crise. Il s'agit, en effet, d'une crise *permanente* qui, loin d'empêcher le processus de formation de connaissance, permet de percevoir le phénomène littéraire comme une dynamique vivante et significative. Si la culture et la tradition sont en crise permanente, cette crise est fructueuse.

Le Monde tremble, se créolise, c'est-à-dire se multiplie, mêlant ses forêts et ses mers, ses déserts et ses banquises, tous menacés, changeant et échangeant ses coutumes et ses cultures et ce qu'hier encore il appelait ses identités, pour une grande part massacrées. La pensée archipélique tremble de ce tremblement, bouleversée de ces crises géologiques, traversée de ces séismes humains, elle repose pourtant auprès des rivières qui enfin s'apaisent et des lunes qui languides s'attardent. Mais elle n'est pas, cette pensée, un seul emportement indistinct, ni une plongée sourde aux profondeurs, elle chemine selon des réseaux qui s'attirent et qui n'abandonnent aucun donné du monde loin du monde. Elle ouvre sur ce que Montaigne appelait «la forme entière de l'humaine condition», la *forme*, non pas l'Un, ni une essence, mais une Relation dans une Totalité. Le tremblement est la qualité même de ce qui s'oppose à la brutale univoque raide pensée du *moi hormis l'autre*. Aurons-nous la hardiesse de rapprocher ces limailles, sans trop attendre de la compassion, ni de la loi, qui n'y suffisent pas? la compassion n'est souveraine que quand elle exige résolument et continûment la justice, la loi n'est juste que quand elle s'inspire sans limites de la pensée du Tout.

Nous entendons cette tempête continue, qui trame pour nous la Relation. Il reste à rappeler, ce que nous n'avons pas encore soutenu, que la créolisation dans la Caraïbe, comme au Brésil, a été accélérée par la déportation des peuples africains, qui ont sans aucun doute contribué à radicaliser ici les oppositions et par conséquent les symbioses entre tant d'éléments, de vies et de mort, d'ignorances et de savoir, de musiques et de silence, de souffrances et de joie, convoqués dans cette région du monde. Des peuples déportés puis semés ainsi sur une si énorme étendue retrouvent à douleur les traces de leurs cultures abandonnées, en même temps qu'ils se disposent plus volontiers aux autres...: Ils créent de l'inattendu. La musique de jazz est un tremblement, elle a d'abord

rayonné, dans le Sud des Etats-Unis, en musique archipélique, avant de se continentaliser.

Dans la Caraïbe, les oiseaux Zémi ont rencontré à la fin les oiseaux d'Afrique. Le koribibi, survivant à la Conquête, et inspiré du Serpent à plumes, partage la nuit des cases avec l'oiseau Sénoufo, invisible évadé du bateau négrier. (Glissant, 2005, pp. 75-77).

La tradition est le résultat d'un parcours qui est à la base d'une unité entre le passé et le présent et, au contraire d'une lecture superficielle, elle ne se présente jamais comme un instrument de connaissance rigide ou extrêmement fixe, mais plutôt, à cause de son étymologie, *trahit*, c'est-à-dire, «transmit», transfère, consigne à la postérité ce que l'histoire a gardé dedans de ses canaux. Même si elle peut, comme, évidemment, tout procès humain de périodisation, s'égarer ou se méprendre, la tradition ne romps pas, ne fragmente pas, ne s'exonère pas des nouveautés, mais plutôt, en les filtrant, opère un jugement puissant car tout ce qu'elle rencontre dans son flux mobil enrichit la transmission de la culture. Au contraire, exalter la singularité ou la partialité d'un acte culturel équivaut à détruire la capacité de construction dans un contexte plus ample.

La littérature comparée se veut «une et multiple», comme bien le souligne Claudio Guillén. La «tradition mobile», à laquelle nous avons fait allusion, répond à ces critères d'unité et multiplicité, en s'unifiant et en se multipliant dans d'autres traditions mobiles que suivent les soucis de la recherche des lettres, et non pas des armes.

23

BIBLIOGRAPHIE

AMADO, Jorge. *A Ronda das Américas*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 2001.

ANDRADE, Mário de. *A lição de amigo. Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

ANDRADE, Oswald de. *Revista de Antropofagia*, Ano 1, No. 1, maio de 1928.

BECK, Ulrich. *Lo sguardo cosmopolita*, Roma: Carocci, 2005.

BERND, Zilá. (org.). *Americanidade e transferências culturais*. Porto Alegre: Movimento, 2003.

BESSIÈRE, Jean. «Théorie et critique littéraires contemporaines». In: Coutinho, Eduardo (org.) *Fronteiras imaginadas*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001, pp. 13-47.

BLOCK DE BEHAR, Lisa. “Préface”. In: Block de Behar, L. (org.) *Comparative Literature. Issues and Methods/ La littérature comparée. Questions et méthodes*. Montevideo: AILC, 2000, pp. VII-XIII.

CAMPOS, Haroldo de. “Miramar na mira”. In: Oswald de Andrade, *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Globo, 2004, pp. 19-60.

CARVALHAL, Tania Franco. *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

CARVALHAL, Tania Franco. “La littérature comparée dans le monde. Questions et méthodes”, In: Tania Franco Carvalhal (org.), *Comparative Literature Worldwide: Issues and Methods/ La littérature comparée dans le monde. Questions et méthodes*, Porto Alegre : AILC, 1997, pp. 9-14.

CHANADY, Amaryll, *Entre inclusion et exclusion. La symbolisation de l'autre dans les Amériques*. Paris : Honoré Champion, 1999.

GLISSANT, Edouard. *La cohée du Lamentin*. Paris: Gallimard, 2005.

KRYSINSKI, Wladimir. *Il romanzo e la modernità*. Roma: Armando, 2003.

MCCLENNEN, Sophia. “La cultura latinoamericana y los estudios interamericanos: proposiciones, peligros, posibilidades”. In: D'Angelo, Biagio (org.) *Espacios y discursos compartidos en la literatura de América Latina*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Católica Sedes Sapientiae, 2004, pp. 259-272.

MONTAIGNE, Michel de. *Essais*. Introd. et notes de Maurice Rat. Paris: Garnier, 1962.

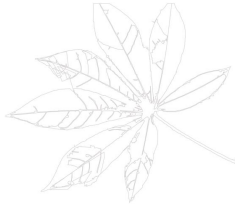
MOURA, Jean-Marc. «Des discours caribéens». In: D'hulst, Lieven et al. *Caribbean Interfaces*. Amsterdam-New York: Rodopi, 2007, pp. 185-202.

NITRINI, Sandra (org.). *Aquém e além mar. Relações culturais : Brasil e França*. São Paulo: Hucitec, 2000.

POUILLON JEAN, «Tradition : transmission ou reconstruction», In: J. Pouillon, *Fétiches sans fétichisme*. Paris: Maspero, 1975, pp. 155-173.

RIVAS, Pierre. «Latinité et francophonie dans un monde globalisé». In: José Luis Jobim et al. (org.) *Sentido dos lugares*. Rio de Janeiro: Abralic, 2005, pp. 166-172.

SAID, Edward. *Humanismo e crítica democrática*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.



UNE passion brésilienne

Claire Varin¹

Vous vous hâtez dans les corridors de l'université, vous ne les hantez surtout pas. Vous vous étonnez de tenir dans ce lieu éclairé aux néons, aux fenêtres scellées, dépourvu de plantes et d'animaux. Inscrite au baccalauréat spécialisé en études françaises (autrement dit en littérature...), vous faites vos devoirs et lisez, lisez... Jamais pour le seul plaisir. Rien de gratuit. Tout pour le programme. Vous cherchez plus ou moins confusément des modèles, des miroirs, une lumière, des nourritures célestes, une sensibilité qui s'approcherait de la vôtre. Parmi la multitude de narrateurs masculins depuis des siècles et des siècles amen, une femme peut-être vous redonnerait à vous-même? Gabrielle Roy vous remue un peu et Anne Hébert pas vraiment (trop classiques pour vous d'une espèce plutôt baroque mais vous l'ignorez encore); les textes de Marie-Claire Blais ne vous rejoignent pas au point de vouloir vous vautrer des années durant dans son œuvre; quant à l'extraterrestre Euguélionne de Louky Bersianik, vous ne l'avez pas encore croisée, mais ça viendrait un jour. Vous ne savez où donner de la tête.

Votre quête en lambeaux, vous entamez un deuxième cycle universitaire. Vous conservez encore un faible pour Beauvoir et Sartre que vous avez dévorés à l'adolescence, leurs livres pas leur image, car leurs corps vous apparaîtront, dans un documentaire des années 1960, coupés de leur tête surdimensionnée, ce qui vous rendront ceux-ci disharmonieux et vous déliera de votre attachement à l'endroit du Castor et du Kobra. Dans un séminaire de maîtrise, vous découvrez Victor-Lévy Beaulieu dont vous appréciez le souffle épique et l'ardeur. Mais quelque chose vous gêne. Son rgerad de mâle sur les femmes peut-être. Vous vous détournez de lui. Vous assistez aux conférences des théoriciens français de

¹ Ph. D. pela Universidade de Montreal, Quebec, Canada.

passage. Vous jugez sévèrement Robbe-Grillet: sa conférence ressemble à un mauvais cours de littérature 101; chez Derrida, vous admirez surtout la tranquille assurance. Seriez-vous trop exigeante? Vous pensez à une thèse sur le cheval dans les oeuvres romanesques, c'est tout dire de votre égarement. À la suggestion de Monique Bosco, professeur qui vous semble le plus imperméable aux grilles théoriques, vous en venez à rédiger un mémoire sur le cas de l'hystérique Dora, tel que raconté par Freud, et mis en fiction et en scène par Hélène Cixous (amie de votre prof).² Votre cerveau gauche en action, vous analysez les détournements opérés par Cixous dans les rapports ambigus de Freud avec Dora, la «terrible vivante», qui décontenance le patriarce. Après avoir enfilé le collier de perles de Dora, vous songez: doctorat, doctorat pas? Où donner du cœur?

Survient alors à Montréal Hélène Cixous en personne pour discourir de «poésie et (ou) politique», et de l'art d' «être contemporaines d'une rose et des camps de concentration», de leçon de lenteur, de tortue et de regard, des «déplacements» (de l'angle de vision) qui «raniment», et de Rilke et d'une Brésilienne nommée Clarice Lispector (1920-1977), dont la découverte de l'oeuvre a changé la vie. Activant le mythe, H. C. croit qu'après avoir publié une vingtaine de livres, le monstre sacré des lettres brésiliennes est mort, «grosse et seule», à Rio de Janeiro. Quoi qu'il en soit, votre curiosité est piquée par les propos de la savante Cixous sur *La passion selon G.H.*, à lire sans faute. Vous la croyez sur parole. Vous courez à la recherche du roman de la Brésilienne, son cinquième, dont l'intitulé annonce la passion. Vous le commandez, car il est introuvable en librairie. Vous protégez votre achat comme un œuf jusqu'à la maison, puis vous en brisez la coquille. L'avertissement mis en exergue vous saisit : «Ce livre est un livre comme les autres. Mais je serais contente qu'il soit lu seulement par des personnes à l'âme déjà formée. Celles qui savent que l'approche de quoi que ce soit s'effectue progressivement et péniblement, et qu'elle passe même par le contraire de ce dont on veut s'approcher. (...)»³

² Cf. *Cinq psychanalyses*, Presses universitaires de France, Paris, 1979 (1954 pour la traduction française), *Portrait du soleil*, roman paru chez Denoël, en 1973, et *Portrait de Dora*, théâtre, chez Des femmes en 1976.

³ *La passion selon G. H.*, Éd. Des Femmes, Paris, 1978.

Dès le seuil du long monologue de G. H., vous êtes happée: «Je cherche, je cherche, j'essaie de comprendre. J'essaie de donner à quelqu'un ce que j'ai vécu et j'ignore à qui, mais je ne veux pas rester avec ce que j'ai vécu. J'ignore quoi en faire, j'ai peur de cette désorganisation profonde.» Quoi! Ce n'est pas vous qui avez écrit ce texte! Que vous arrive-t-il? Vous vibrez avec la narratrice et accomplissez tout ceci: vous vous dirigez d'abord vers un corridor obscur, puis vous pénétrez dans la chambre récemment désertée par la domestique, là, votre cœur blanchit comme une chevelure: vos yeux ont aperçu la grosse blatte qui se meut dans la garde-robe. Vous écrasez l'insecte contre la porte de l'armoire. Vous touchez au néant moite et grouillant. Vous pénétrez dans la vie pré-humaine brûlante. Vous goûtez à la matière blanche du cafard. Vous brûlez de dire ce qui ne se dit pas. Vous voulez le raconter. Vous le racontez avant de renoncer au langage. Vous ne comprenez pas ce que vous dites. Vous adorez le silence du présent vivant.

Vous déposez un projet de recherche de doctorat, de votre point de vue inattaquable, pour séduire les instances académiques: «Comment les textes de Clarice Lispector et leur traduction remettent-ils en question le principe de l'Identité sur lequel repose la philosophie occidentale depuis Platon?» Votre sujet «Clarice Lispector, la logique de l'Identité et la traduction»: une couverture pour des recherches sur le terrain, de l'ordre de l'organique, sur les pas de Clarice Lispector, car, dans son esprit, vous avez déjà l'impression d'y être. Quant au cœur... votre étoile vous indique le chemin du Brésil. Vous contenez apparemment votre élan vital en proposant ce projet pour lequel vous convoquez des théoriciens tout en sachant que, le temps venu, vous les renverrez à eux-mêmes.

La passion gronde pourtant. Vous préparez un voyage au Brésil. Vous vous inscrivez à des cours de portugais. Fervente, vous vous enfermez pendant des heures dans le laboratoire de langues afin que votre corps absorbe le rythme nouveau, que votre bouche module les accents toniques, libérant harmonieusement les antépénultièmes et les pénultièmes. Vous pressentez l'urgence de vous forger une connaissance de la langue brésilienne qui couvrira telle une armure la *gringa* en terre étrangère.

La passion: partir sans billet de retour, tout laisser derrière soi, accepter d'être à nouveau manifestement fragile et démunie, comme dans l'enfance, en apprentissage d'une langue-esprit qui vous atteint de son souffle chaud, vous

ouvre les pores et les poumons, vous sort de votre bas de laine devenu étouffant bien que le Québec, vous l'aimiez quand même.... Vous rompez le cordon ombilical de vos propres mains. Vous débarquez à Rio de Janeiro à l'aube d'un jour de janvier, et votre hiver fondu laisse une flaque sur le sol de l'aéroport Tom-Jobim. Vous vous livrez à la chaleur réversible: il fait aussi chaud à l'intérieur de vous qu'à l'extérieur. C'est l'enfer et le paradis en même temps. C'est un utérus.

Vous traduisez en simultané pour survivre seule sous les tropiques. Vous oscillez entre la mise en veilleuse d'un moi initial et votre nouvelle individualité, celle d'un être naissant dans une autre langue et bercé par un rythme différent. Vous êtes à l'origine dans l'été de Rio, et vous lisez en portugais l'œuvre entière de Clarice Lispector, romans, nouvelles, textes courts, contes pour enfant. Vous apprenez ses dernières phrases: «Manque d'air subit... Moi, moi, si j'ai bonne mémoire, je mourrai. C'est que tu ne sais pas combien pèse une personne qui n'a pas de force. Donne-moi ta main pour que rien ne fasse si mal.»

Vous mourez avec elle. Mais ça ne dure pas... Vous vivez en syntonie avec son œuvre bruisante de visions nées de sa faculté de voir les objets et les êtres avec un regard toujours neuf, mais aussi de son don de capter la lumière de la matière: «Je suis en télépathie avec la chose. Nos auras s'entrecroisent. (...) L'esprit de la chose est l'aura qui entoure les formes de son corps. C'est un halo. Une haleine. Un respirer, une manifestation. Le mouvement libéré de la chose.»⁴

Vous parcourez les lettres qu'elle envoie à ses sœurs durant la quinzaine d'années qu'elle passe à l'étranger. Vous compatissez à sa *saudade* d'exilée volontaire en tant que femme de diplomate. «Vous n'avez jamais fait l'expérience de recevoir des lettres à l'étranger, surtout à l'étranger comme moi, entièrement à l'étranger: on se demande sans espoir mais remplie d'espoir et de quasi-certitude: il y a des lettres pour moi? Et on vous répond: celle-ci est arrivée — alors je suis saisie de surprise et de reconnaissance.»⁵ De votre exil au Brésil, vous attendez aussi des lettres en provenance de votre terre natale, seul corps solide dans

⁴ *Un Souffle de vie (Um Sopro de Vida (Pulsações))*, 1978), Des Femmes, Paris, 1998.

⁵ Extrait de *Clarice Lispector. Esboço para um possível retrato* d'Olga Borelli. Traduction française avec variantes, p.112 dans *Clarice Lispector. D'une vie à l'œuvre* (Éd. Eulina Carvalho, Paris, 2003).

l'instabilité de l'errance prolongée. Vous ressentez le danger de pousser trop avant l'identification avec Clarice. Vous pressentez l'enjeu: ne vous tenir ni trop près ni trop loin d'elle. Doucement exiger d'entrer chez elle comme si c'était chez vous, mais cette maison n'est pas la vôtre.

Vous réveillez un fantôme en parlant avec ses ami(e)s et les membres de sa famille. Vous vivez à deux pas de son dernier appartement, dans le quartier Leme contigu à Copacabana. Vous regardez à travers ses yeux: de votre fenêtre, vous voyez l'Atlantique qu'elle contemplait. Vous avancez dans l'océan à l'aube, l'heure de l'immense solitude de la mer. Vous déambulez dans l'allée des palmiers royaux du Jardin botanique, visitez une cartomancienne, participez à une séance de macumba, rencontrez dans une chambre un cafard aux yeux noirs, achetez une pâtisserie à un enfant de la rue. Comme ses personnages féminins, Lori, Ana, Macabéa, Gloria.

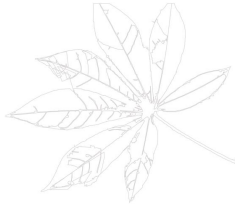
Vous embrassez le pays à tout rompre, vous devenez Brésilienne. Cependant, les circonstances vous forcent à revenir au Québec après un an et quatre mois bien comptés d'une vie qui s'inventait chaque jour.

Vous retournez à plusieurs reprises dans votre pays de prédilection; vous emmagasinez de la matière pour plusieurs romans. Vous en écrivez deux, ainsi que des nouvelles mais pas avant d'avoir publié deux livres sur votre Brésilienne préférée⁶. Vous buvez à une source intarissable.

29

Êtes-vous une passionnée?

⁶ *Profession : Indien* (Trois, 1996), *Clair-obscur à Rio* (Trois, 1998), *Le carnaval des fêtes* (Trois, 2003); *Rencontres brésiliennes* aux Éditions Triptyque (entretiens et documents, nouvelle édition, 2007; Trois, 1987 pour la 1^{ère} éd.), *Langues de feu* (essais, Trois, Laval, 1990).



SENHORAS DOS SEUS DESTINOS: The Women Writing “The New Brazilian Literature”

Claire Williams¹

Dizem por aí que a persistência vence sempre. E... as mulheres possuem muito combustível...

Claribalte Passos, ‘A posição da mulher na literatura moderna’, *Vanguarda*, Fev. 1947, np.

In 1994, in response to the publication of Harold Bloom’s *The Western Canon*, the Brazilian magazine *Veja* conducted a survey of (male) Brazilian intellectuals to discover which gems constituted the Brazilian literary canon.² 150 titles were mentioned in the article but only four of them were by women writers and two of them by the same woman: Clarice Lispector. Regina Dalcastagnè’s research project at the University of Brasília confirmed that between 1990 and 2004, women made up 30% of the writers published by major Brazilian publishing companies, and that 40% of the characters were female; their occupations ranging between “dona de casa” (the most frequent, at 25%) and “escritora” (the least frequent, at 3.2%).³

31

¹ University of Oxford, UK.

² Darlene Sadlier, ‘Theory and Pedagogy in the Brazilian Northeast’, in *Brazilian Feminisms*, eds. Solange Ribeiro de Oliveira and Judith Still, *The University of Nottingham Monographs in the Humanities* XII, 1999, pp. 163-72.

³ The results of this fascinating survey can be found in Regina Dalcastagnè, ‘A personagem do romance brasileiro contemporâneo (1990-2004)’, *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea* 26 (2005), pp. 13-71, and also online at <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/vf/dalcastagne.pdf> (accessed 1 June 2009).

In an interview in 1979, Nélida Piñon showed her disappointment and awareness of the situation: “A mulher ganha credibilidade com mais dificuldades que o homem, seu texto precisa ser mais sério. Isto porque a sociedade literária divide o poder em quotas e as destinadas à mulher são bem mais reduzidas”.⁴ Women’s writing seems to have to fit within certain stereotypes because supposedly it appeals to a niche market and even by categorising it as “women’s writing” a kind of ghettoisation occurs.⁵

An example of the packaging of women’s writing in acceptable and manageable chunks is the publication of anthologies of short stories with no other organising theme than that of the authors’ gender. By selecting highlights from several writers’ works, a publisher can tempt readers to try larger portions, maybe a whole novel... The positive outcome of this sampling is precisely the delight of discovering a talented writer for the first time, enjoying other works, and supporting the writer’s career so that they produce more material.

Anthologies of new writing by women are a way to test the market, showcasing the skills of a variety of authors, but also to prove that there *are* female authors even if they have not managed to publish before. In 2004, São Paulo novelist Luiz Ruffato, indignant at the Brazilian press for making sweeping statements about a phenomenon they designated “a nova literatura brasileira” and which, like the canon established by *Veja* ten years beforehand, ignored women writers to a large extent.⁶ The fact that it was a man who selected the authors and

⁴ Quoted by M. Carmen Villarino Pardo, ‘Entre a via-crucis e o prazer: Representação da mulher transgressora na prosa brasileira recente (de autoria feminina)’, in *Mulheres Más: Percepções da Mulher Transgressora no Mundo Luso-Hispânico*, vol. I orgs. Ana María da Costa Toscano, Shelley Godsland (Porto: Universidade Fernando Pessoa, 2004), pp. 283-98.

⁵ The founder of Virago, Carmen Callil commented in 1998, in relation to the British publishing industry, that the majority of work published is by men; the boards of major publishing houses are almost entirely male-dominated; although many editors in the business are women (who “nurture” authors); that most literary editors on national newspapers are men; and that women tend to review female authors and men tend to review male authors, ‘Women, publishing and power: Judy Simons interviews Carmen Callil’, in *Writing: a woman’s business: Women, writing and the marketplace*, ed. Judy Simons and Kate Fullbrook (Manchester: Manchester University Press, 1998), pp. 183-92.

⁶ ‘A idéia original da antologia (da primeira) partiu de uma indignação. Todas as matérias de jornal que faziam referência à “nova literatura brasileira” incluíam, de cada dez nomes, nove homens e

framed the volume with a preface, will be discussed later in this essay. The publication of *25 Mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*⁷ and, a year later + *30 Mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*⁸ provoked debates in the Brazilian press about the nature of women's writing and boosted the careers of the writers involved. It also raises questions about the composition and marketing of anthologies of Brazilian women's writing, the aims of such collections and whether or not they are counterproductive in securing publishing contracts and respect for female authors.

In historical terms, women writers were practically invisible (or unacknowledged) in Brazilian history unless their works and ideas were allied with political or social themes. Only then did they achieve fame and became part of the canon. The best-known are Nísia Floresta (1810-1885) who published works on domestic management and women's rights; Maria Firmina dos Reis (1825-1917), whose *Úrsula* (1859), was a harsh indictment of slavery; Carmen Dolores (1852-1911), a passionate campaigner for equal rights for women, educational reform and the legalisation of divorce; and Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), the first woman to gain a national reputation as a literary figure in Brazil. She was the only woman to be included in the first anthology of Brazilian short stories, along with 35 men (edited by Alberto V. Oliveira and Jorge Jobim) in 1922.⁹ In 1929, author Adalzir Bittencourt (1904-1976) published the novel *Sua Excelência* about a woman becoming President of Brazil in the year 2500.¹⁰ She also founded a Biblioteca Pública Feminina Brasileira in 1943, in 1946 organised an exhibition do Livro Feminino Brasileira, and set up an Academia

uma mulher. Eu [...] sabia que essa relação, uma para dez, era incorreta e deturpadora da realidade.' Personal correspondence with the author by email, 11/12/2005.

⁷ Luiz Ruffato (ed.), *25 Mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira* (Rio de Janeiro: Record, 2004).

⁸ Luiz Ruffato (ed.), + *30 Mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira* (Rio de Janeiro: Record, 2005).

⁹ *Dicionário crítico de escritoras brasileiras* (São Paulo: Escrituras, 2002), pp. 517.

¹⁰ On the novel *Sua Excelência*, see Debora R.S. Ferreira's *Pilares Narrativos: A Construção do Eu na Prosa Contemporânea de Oito Romancistas Brasileiras* (Florianópolis: Mulheres, 2004), pp. 51-63.

Feminina de Letras in Rio.¹¹ To achieve visibility and a place in the canon, women had to prove themselves through a long and consistently successful volume of work, often spreading into different genres (journalism, writing for children, drama, translation, teaching, script-writing) as well as through fiction or poetry. Although maybe not identifying themselves as feminist, writers like Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles and Rachel de Queiroz have left a permanent mark on the literary scene. Brazilian academics and literary critics have also become more and more interested in the works of women writers, particularly the recovery of lost or neglected works. The Editora Mulheres, based in Florianópolis, has published new editions of forgotten writers, rescuing their work from obscurity for twenty-first critics to discover and appraise. And there is critical recognition (monographs, university courses, conferences) that women *are* writing literature.¹²

The fortunes (or, more aptly, misfortunes) of women writers in Brazil have run parallel to those of other female authors around the world since publishing became an important industry. In an overview of gender studies in Latin American literature, Catherine Davies identified the tasks necessary for critics in relation to women's writing: re-righting criticism, rereading texts, redressing selection, rethinking traditions.¹³ Another renowned critic of Latin American women's literature, Susan Bassnett, commented on the "exhilaration of opening doors" achieved by female authors from that region whose work, particularly witness/testimonial literature, political/protest literature and experiences of exile, has proved extremely important for the rest of the world to understand their

¹¹ Luiz Ruffato, 'Mulheres: Contribuição para a história literária', in *25 Mulheres que Estão Fazendo a Nova Literatura Brasileira*, org. Luiz Ruffato (Rio de Janeiro: Record, 2004), pp. 7-17, p. 12.

¹² Heloísa Buarque de Hollanda suggests that the lack of critical interest in women's writing in the twentieth as opposed to the nineteenth century has to do with the silencing of women's voices by the Modernists: 'Parking in a Tow-Away Zone: Women's Literary Studies in Brazil', *Brasil/Brazil*, 6:4 (1991), pp. 5-19. In the recent volume of critical essays *Alguma Prosa: ensaios sobre literatura brasileira contemporânea*, ed. Giovanna Dealtry, Masé Lemos and Stefania Chiarelli (Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007), six out of sixteen essays deal with women writers.

¹³ Catherine Davies, 'Gender Studies', *The Cambridge Companion to the Latin American Novel*, ed. Efraín Kristal (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), pp. 183-99.

society.¹⁴ Indeed, it is often the case that Latin American authors receive far more critical attention outside the continent.

With regard to Brazil, Nelly Novaes Coelho identifies the start of the serious critical appreciation of writing by Brazilian women as the 1970s. This may have been due to the translation of feminist theory and women's writing from abroad, to the fact that 1975 was International Women's Year, to the historical and political circumstances (the gradual easing of the military dictatorship), to a general shift away from patriarchal attitudes towards the recognition and appreciation women's skills and abilities; or to a mixture of all of these. Certainly, in the political and literary climate of the 1970s and 80s, publishing short stories in magazines and anthologies was one of the least difficult ways for young writers (women in particular) to start putting their work on the market.¹⁵ Novaes Coelho considers that the newfound respectability of women's writing ran parallel to a boom in writing for children and the publication of works by Afro-Brazilians and "racial others".¹⁶ She went so far as to claim (in 1993) that it was women who "vêm construindo [...] a nova literatura brasileira", heralding the proposal made in the title of Ruffato's twenty-first century anthologies.

Another Brazilian critic, Lucia Helena, characterised women's writing in the 1980s as following two clear strains: "O primeiro [...] nos apresenta um perfil de mulher possível de ser condensado na metáfora do exílio. São mulheres que obsessivamente acorrentadas à imagem recorrente de uma culpa cristã e quase atávica, que as conduz à obediência e cumprimento de um destino prévio, traçado à sua revelia. Seu universo jamais é a rua, mas o confinamento do lar vivido como exílio numa situação-limite, sempre ameaçada pelo eterno retorno à mesmice de sua condição reclusa, que se repete. [...] O segundo [...] trata de uma nova mulher, urbana, livre, protéica e contraditória, vincada pela solidão, que todavia

35

¹⁴ Susan Bassnett, 'Introduction', in *Knives and Angels: Women Writers in Latin America*, ed. Susan Bassnett (London: Zed Books, 1990).

¹⁵ Villarino Pardo, 'Entre a via-crucis e o prazer', p. 286.

¹⁶ Nelly Novaes Coelho, *A Literatura Feminina no Brasil Contemporâneo*, (São Paulo: Siciliano, 1993), pp. 11-12.

assume, e cujas raízes indaga”.¹⁷ She notices a tendency towards focusing on one character’s personal life, related almost autobiographically, and another that emphasises the multiplicity of women’s experiences: “um mosaico, de inúmeras faces”.¹⁸ These definitions show the transition towards literal (as well as literary) independence as women become more confident about their writing and move away from passivity and victimhood.

Cristina Ferreira Pinto has identified a progressive and specifically “counterideological discourse” that Brazilian women writers have developed”: “a feminist critique of the Brazilian ‘master narrative,’ particularly as it concerns the representation of the female body, sexuality and desire”.¹⁹ According to Ferreira Pinto, their strategies include portraying the female body, representing female sexuality and eroticism, and discussing social and cultural issues that, in one way or another, relate to a woman’s sense of her own body and sexuality, through various discourses: the erotic, gothic, fantastic, grotesque and lesbian. Among the issues they deal with most commonly are: the characterization of women based on racial features and class hierarchy, marriage, motherhood and ageing.²⁰ These often ‘shock’ tactics are, of course, common to women’s writing from other countries and communities. Ferreira Pinto, like Novaes Coelho ten years earlier, makes claims for a “new female discourse in Brazil”, written by and for the “New Woman” of the twenty-first century.²¹ But does this new discourse exist?

Many anthologies of Brazilian women’s writing have been published since the beginning of the twentieth century (although not as many as anthologies of men’s writing or thematic collections including a majority of male writers). The changing market, or the perceived readership and subsequent targeted marketing, reflects the publisher’s attitudes towards women’s writing and towards women in general. The choice of writers and each one’s representative text is also important,

¹⁷ Lucia Helena, ‘Perfis de Mulher na Ficção Brasileira dos Anos 80’, *O Estado de São Paulo* (Suplemento Cultura), 18 July 1987, pp. 1-2, p. 2.

¹⁸ Helena, ‘Perfis’, p. 2.

¹⁹ Cristina Ferreira Pinto, *Gender, Discourse and Desire in Twentieth-Century Brazilian Women’s Literature*, PSRL no. 29 (West Lafayette, Indiana: Purdue University Press, 2004), p. 3.

²⁰ Ferreira Pinto, *Gender, Discourse and Desire*, p. 4.

²¹ Ferreira Pinto, *Gender, Discourse and Desire*, p. 7.

as are the cover artwork, the paratextual elements (introduction, preface, postface, *orelhas*, back cover blurb), the organisation of the anthology (chronological, alphabetical) and the inclusion of biographical information. This essay will now proceed to analyse briefly the presentation of some anthologies of short stories by Brazilian women writers published between 1959 and 2005, and end up by focusing on Ruffato's anthologies. All in all, the collections include 163 writers, the majority of whom only appear once. The most commonly anthologised are, unsurprisingly, Nélide Piñon and Lygia Fagundes Telles, who have had long and prolific careers that are still flourishing, and who have achieved national and international recognition.²²

The earliest I have had access to is *O Conto Feminino*, edited in 1959 by distinguished journalist and critic R. Magalhães Júnior, which comes tenth in a series called 'Panorama do Conto Brasileiro' which also includes stories from different regions and cities of Brazil, as well as other thematic groupings ('O Conto Trágico' and 'O Conto da Vida Burocrática', for example). The front cover of the first edition shows a classic stereotypical symbol of femininity, the distaff and spinning wheel, although the readers of the book would probably not have had to spin their own wool. The volume collects together 32 texts by both established and new writers, including three members of the Lopes de Almeida family. In the introduction the editor explains that the writers appear in alphabetical order (the Brazilian way, by first name) "o que é uma forma de ser metódico sem chegar a ser indiscreto...".²³ His presentations of each writer are, likewise, very discreet, only giving the dates of birth of those who have already died and listing previous publications and birthplaces. He seems very interested in young talent and singles out Lygia Fagundes Telles for her literary vocation.

Edla van Steen's *O Conto da Mulher Brasileira* of 1978 begins with a brief note to the reader identifying the idea behind the collection: to testify to the growing presence and "fecundidade" of women writers in Brazil, though she

²² Piñon is currently President of the Academia Brasileira de Letras and in 2005 was awarded the prestigious Spanish 'Príncipe de Astúrias' prize for literature. Fagundes Telles has also won numerous literary prizes, including Portugal's greatest literary accolade, the Camões prize, in 2005.

²³ R. Magalhães Júnior, *O Conto Feminino*, ed. R. Magalhães Júnior (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira), p. 3.

makes it clear she thinks artists have no sex when they write.²⁴ Her sense of purpose is clear from her final words: “Missão cumprida. Aos leitores o julgamento”. A drawing (by Ricardo van Steen) extends across the front and back covers: a desk with a typewriter (on the front page) and on the back a stapler, lamp, sheets of paper, books, a cup and saucer and a vase with a sprig of dried flowers – the only element of this illustration that could be considered feminine.

Also from 1978, Rachel Jardim’s “excepcional” edited collection *Mulheres & Mulheres* alternates stories about women by men and women. She identifies various characteristics of women’s writing (“A delicada força feminina, sua intuição, seu cristal, seu *oriente*, são elementos de um mundo todo particular”) and puts a dramatic case for reading such fiction: “a mulher é um ser em ascensão. Suas potencialidades mal emergem do marasmo a que foi condenada durante séculos, sentenciada a ser o ventre do mundo, a parideira de homens que dominariam o mundo. As mulheres que escaparam a esse destino receberam a condenação do seu próprio sexo, acusadas de estarem ingressando no universo masculino, de quererem se comportar como homens...”.²⁵ She continues with special attention to the question of self-image and the visibility of women writers: “Vamos ver se falando cada vez mais nas mulheres elas encontram com maior rapidez a sua própria imagem [...] nem a da Rainha-Madrasta [...] nem a da própria Branca de Neve.” This issue of perspective – who is constructing the female characters, how and why – is echoed by the cover illustration: a reproduction of Magritte’s ‘La Grande Guerre’ in which the face of an elegant lady, with large brimmed hat, long dress, gloves and parasol, is obscured by a bunch of violets. This seems to indicate the same point as that the editor suggests the stories convey: that a portrait of a lady (by a man) may capture her appearance but not her essence.

In the 1980s, Márcia Denser published two collections of erotic literature by women, *Muito Prazer* and *O Prazer é Todo Meu*, that she felt provoked to write

²⁴ Edla Van Steen, editor’s prefatory note to *O Conto da Mulher Brasileira* (Rio de Janeiro: Vertente, 1978), p. 5.

²⁵ Rachel Jardim, editor’s notes on the *orelhas* of *Mulheres & Mulheres* (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978).

because she felt that “o tema sexo parecia exclusividade masculina”.²⁶ The titles cheekily play on codes of polite address expected from well-brought-up ladies and the sexual innuendo that arises when the phrases are taken literally. Denser recognises biological differences between the sexes that are also expressed differently by men and women, quoting “certa autora americana” on *Lady Chatterley’s Lover*: “os orgasmos de Lady Chatterley [sic] *devem ser* de D.H. Lawrence, porque *eu* não sinto assim” (author’s emphasis).²⁷ The collection is intended to introduce a new phase in Brazilian letters, one that surpasses feminism: “agora é a vez do indivíduo”. The cover is a stylised, multicoloured portrait of a naked woman with hair made of flowers.

The second volume, *O Prazer é todo meu*, which has a similar ‘psychedelic’ design of a woman’s body on the cover, was organised as a response to the success of the first. Denser’s preface reiterates the triumph of the creative individual over the restrictions of sexual categorisation with some powerful metaphors: women’s eroticism as a powerful underground stream; men and women like fish in the same aquarium but unable to communicate because they were separated by the patriarchal system; the wall between the sexes being demolished. Most memorable is her final surreal metaphor emphasising the acknowledgement that people have to be brave and daring: “é um bocado perigoso. O mesmo que gritar a três metros de um *iceberg* fantasma: em seguida, a imensa montanha de gelo se pulveriza, porquanto toneladas de massa líquida se precipitem sobre nós, tumultuando e confundindo os marés”.²⁸ Bearing in mind the wider scope of the Brazilian political situation from the mid 1980s and the gradual easing of repressive measures, one can also identify here the voice of the rebellious intellectual taking a stand against a restrictive regime.

Darlene Sadlier’s collection of Brazilian texts translated into English, *One Hundred Years After Tomorrow* (1992), is an extremely useful reference work that celebrates a century of women writers, with particular emphasis on little known

²⁶ Márcia Denser, ‘Apresentação’ to *Muito Prazer: Contos Eróticos Femininos* (Rio de Janeiro: Record, 1982), p. 5. Interestingly enough, it was the same publishing house, Record, that was to publish Ruffato’s anthologies in 2004 and 2005.

²⁷ Denser, *Muito Prazer*, p. 5.

²⁸ Márcia Denser, ‘Apresentação’ to *O Prazer é todo meu* (Rio de Janeiro: Record, 1985), p. 5.

authors.²⁹ Sadlier organises the texts in chronological order, to encourage the reader to notice the thematic and stylistic changes that have taken place as literature developed in parallel with social and historical transformations. The cartoon-like cover was designed especially for the book and shows a woman with long flowing hair at a window, embracing herself and looking, presumably, into the future. She is surrounded by images of rural Brazil: birds, flowers and white colonial churches.

Lúcia Helena Vianna and Márcia Lígia Guidin's anthology of 32 women writers, *Contos de escritoras brasileiras* (2003), begins with the declaration that their intentions are threefold: to support initiatives to recover forgotten texts, to divulge women's literary production and to select works that reflect women's experience over the last century or so. Echoing Rachel Jardim's point about perspective and agenda, they quote Lygia Fagundes Telles's defence of women's right to express themselves: "Antes eram os homens que diziam como nós éramos. Agora somos nós que vamos dizer o que somos."³⁰ Their collection of stories includes some interesting choices of the new generation (Marilene Felinto, Ivana Arruda Leite, Heloisa Seixas) as well as the already established names (Clarice Lispector, Rachel de Queiroz, Néida Piñon). Interestingly, this is the first collection to include Patrícia Galvão (aka Pagu), one of the few women writers involved in the Brazilian Modernist movement.

Ficções: Feminino, a collection of specially commissioned stories that appeared in *Revista E*, a magazine published by the SESC association, includes a list of well-known women writers who describe a world that is increasingly dark and violent. The debates around women's rights and the changing society in these pieces are distinctly postfeminist: Márcia Denser refers to her generation of

²⁹ Another collection of interviews with women writers and translations of excerpts from their works into English is *Fourteen Female Voices from Brazil*, interviews & works sel. & ed. by Elzbieta Szoka, intro. by Jean Franco (Austin, TX: Host, 2002). I have not included it in my analysis because many of the women interviewed are poets rather than authors of fiction.

³⁰ *Contos de Escritoras Brasileiras* (anthology), sel. & org. Lúcia Helena Vianna and Márcia Lígia Guidin (São Paulo: Martins Fonte, 2003).

women writers as having got lost, “Deram-nos a chave, mas esqueceram de construir a porta” (cited by Nelly Novães Coelho in the Introduction).³¹

Finally I would like to look at the two anthologies organised by Luiz Ruffato in 2004 and 2005 which claim that women are now writing “a nova literatura brasileira”. After a survey of women’s literary history, he explains in his introduction to *25 Mulheres que Estão Fazendo a Nova Literatura Brasileira* that his mission was to redress the balance, to show readers that as many women as men are writing fiction in Brazil.³² It was a political act intended to draw attention to “women’s writing”. However, feminist critics were suspicious that the anthologies were organised by an established (male) writer who was already part of the industry and Tânia Ramos suggests that they may be “mais uma estratégia mercadológica”, “respostas editoriais” to collections of mainly male authors published by rival publishing houses.³³

Well aware of the market forces involved in Ruffato’s venture, Virgínia Leal makes an interesting comparison between the implicit attempt to establish a “contra-cânone” of new Brazilian women writers and Antonio Candido’s classic essay on the formation of Brazilian literature: “Muitas foram as tentativas de criar uma literatura *essencialmente* brasileira, e nesse advérbio reside uma série de problemas que Candido ressaltava em sua obra. Como o indianismo ingênuo, a transfiguração hipertrofiada da realidade física e geográfica do país, a busca de temas ‘originais’, entre outros. Sempre, ao fundo, a questão da ‘tensão insolúvel’ entre o local e o universal, entre a busca da ruptura ao modelo europeu e a sua inevitável continuidade”.³⁴ She goes on to analyse some of the unavoidable contradictions that such a project involves: the lists of nineteenth-century and twentieth century writers “grandes” and “menores” that appear in the introduction

³¹ *Ficções: Feminino*, intr. Nelly Novaes Coelho (São Paulo: SESC; Lazuli, 2003; coleção e, no. 6), p. 3.

³² Luiz Ruffato, ‘Mulheres: Contribuição’, op.cit.

³³ Tânia Regina Oliveira Ramos, ‘Talentos e *formosuras*’, *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea* 26 (2005), pp. 97-105, p. 99.

³⁴ Leal, Virgínia Maria Vasconcelos, ‘25 Mulheres: contradições na formação de um contra-cânone’, *Anais do XI Seminário Nacional Mulher e Literatura/II Seminário Internacional Mulher e Literatura – ANPOLL*, cd rom, pp. 2470-80, pp. 2471-72.

highlight the exclusion of women from the canon but also separates and isolates them from the literary scene. The one writer Ruffato describes using but not qualifying the adjective “indiscutível” (twice) is Rachel de Queiroz, who considered her own writing “masculina” and whose election to the Brazilian Academy of letters caused controversy among feminists. Leal is surprised that more emphasis is not given to Clarice Lispector, although as Adriana Lisboa explains in her essay ‘Escrever no Brasil depois de Clarice Lispector: Armadilhas Ficcionalis’, the critics tend to treat that author as a benchmark and compare all other women writers to her, causing considerable anxiety of influence: “A ficção de autoria feminina no Brasil pós-anos 70 tem em Clarice Lispector sua referência mais importante e mais recorrente. Se as experimentações de linguagem cheiram a puro maneirismo após Guimarães Rosa, todo texto ficcional de autoria feminina que se caracterize por uma dicção introspectiva se vê, nas últimas décadas, imediatamente debitário de Clarice. Por isso, as tais ‘armadilhas ficcionais’ do título deste ensaio: as armadilhas do *pós*-Clarice, do *anti*-Clarice, ou do meramente *assim-como*-Clarice. Nesse cenário, a tessitura da escrita, o magnetismo da autora canônica e a necessidade de situar as novas vozes formam uma espécie de tríade a apontar quase que irresistivelmente à categorização ‘literatura feminina’.”³⁵

Ruffato’s volumes present such a varied selection of women writers that it becomes, in fact, difficult to situate them in relation to Clarice. Instead, the reader gains a new set of parameters and is drawn to make comparisons between the texts presented in the two anthologies. The organiser’s selection criteria were only that the authors had begun publishing in the 1990s or were making their literary début (as four of them were), and that as many as possible came from cities other than Rio de Janeiro and São Paulo – although these are still the cities of residence of the majority of the women. In the introduction to the second volume, +30 *Mulheres*, Ruffato concludes that there are more writers in the south east of the country because the educational facilities are better, although he does not consider

³⁵ Adriana Lisboa, ‘Escrever no Brasil depois de Clarice Lispector: armadilhas ficcionais’, *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 14: 2-3 (2008), pp. 141-45, p. 142. See also the comments of Fausto Cunha: “a vertente clariceana permitiu, sobretudo às escritoras, um novo caminho de assédio à criação. Foi Clarice Lispector quem pôs fim, de uma vez por todas, a essa pérfida instituição do ‘romance feminino’”, quoted by Villarino Pardo ‘Entre a via-crucis e o prazer’, p. 290.

alternatives: that women are writing but cannot get a publishing contract, or that they do not wish or need to publish.³⁶ The writers I contacted told me that Ruffato had contacted them in the first instance, rather than submitting their work to random review. Ruffato himself informed me that after the publication of the first volume, in which he had been unable to include all the writers he wanted, he was also approached by authors who wished to contribute stories.³⁷ Ramos comments that the majority of the women work in the humanities or the arts (ten journalists, eight teachers, four advertising executives, one shiatsu therapist, etc.) and notes that only ten of them profess to be writers, only one of these calling herself a “escritora profissional”.³⁸ Like Virginia Woolf before them, these women need to earn the money to pay for a room of their own and the luxury to be able to spend time writing. They do at least have the possibility of publicising themselves via the internet, Ramos adds, in contrast to the nineteenth century women writers who have been rescued from obscurity by contemporary researchers.

Ruffato’s choice of text professes to be truly politically correct: “Não houve limite de idade, tema, ideologia, estilo ou extensão do trabalho, apenas exigiu-se o ineditismo dos textos”.³⁹ Coupled with the alphabetical organisation, this avoids the creation of hierarchies and avoids any intentional grouping together of texts according to any point of contact. It also avoids reference to race, rejecting the need to include information in the short biographical blurb that introduces each writer and gives details of age, birthplace, residence and publications.

Clearly, variety is the order of the day and the texts range in quality and quantity, from streams of consciousness close to the colloquial indulgence of weblogs to impressionistic fragments, to carefully constructed mysteries or folktales. The longest text is 33 pages long, the shortest only two pages. The majority of the writers use a first person narrator, who is not, however, necessarily

³⁶ Luiz Ruffato, ‘Ainda Algumas Palavras’, in *+30 Mulheres que Estão Fazendo a Nova Literatura Brasileira*, org. Luiz Ruffato (Rio de Janeiro: Record, 2005), pp. 9-13.

³⁷ I am very grateful to Tatiana Salem Levy, Cláudia Lage and Daniela Versiani for their kindness in answering my questions and their prompt email replies.

³⁸ Ramos, ‘Talentos e formosuras’, p. 100.

³⁹ Luiz Ruffato, ‘Mulheres: Contribuição’, p. 15.

female but may be male, gay, bisexual or straight.⁴⁰ The setting is predominantly urban and contemporary and there is a tendency to refer (with slang) to elements of contemporary international popular culture such as John Travolta, Charlie Brown, Foucault or Portishead. The tone ranges from tragedy and trauma to the hyperreal, to the surreal, to the comic, to the banal. There are no inhibitions when it comes to describing sex, rape, torture, grief, fear, incest, betrayal and pain. Motherhood and daughterhood are popular themes, but so is fatherhood and sibling rivalry. In fact, there seem to be no unifying characteristics beyond Ruffato's criteria, other than the fact that the contributors are all female. One positive critical comment about the first volume is that some of the women included have managed to shed the adjective "feminina" and all the stereotypes it carries with it and have produced "apenas boa literatura".⁴¹

The first collection caused quite an impact when it was published, reigniting the debate about essentialism and whether women's writing is different from men's writing; the underlying implication being that it might, in fact, be *better*!⁴² The title of both collections, proclaiming that the authors of 'new Brazilian literature' are female, and using the gerund "estão fazendo" emphasises the actuality of the phenomenon (the women *are writing, now*), and deliberately provokes questions and reactions.⁴³ The psychedelic pop-art-style cover designs

44

⁴⁰ Marta Machado Rodrigues comments that male characters are few and far between in the first anthology, much more attention being paid to "o consciente e o inconsciente íntimo da mulher", 'Luiz Ruffato (org.): 25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira', *Terceira Margem: Revista do Centro de Estudos Brasileiras, Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, 5 (2004), pp. 75-77, p. 76.

⁴¹ Cláudia Nina, 'Escritoras de bom caldo: Ruffato reúne 25 mulheres da literatura brasileira contemporânea', *Jornal do Brasil*, 27 November 2004, np.

⁴² See the virtual dialogue between Júlio Daio Borges ('Literatura Feminina Brasileira Hoje') and Christiane Tassis ('Literatura Feminina: Esta Conversa Infinita') in the online magazine *Paralelos*: <http://www.paralelos.org/out03/000596.html> and <http://www.paralelos.org/out03/000597.html> respectively.

⁴³ In her book review of the first anthology, Virgínia Leal notes the conflation of gender and the present day that mark the work from the title onwards: "Ler o que as mulheres 'estão fazendo' é sempre mais desafiante que, mais uma vez, buscar os nomes das 'mulheres que fizeram' ou que 'tentaram fazer' literatura", 'Luiz Ruffato (org.): 25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira', *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, 24 (2004), pp. 176-81, pp. 176-77.

are eye-catching, colourful and emphatically modern. The first superimposes a large 25 and a list of the names of the authors on multicoloured horizontal stripes. The list includes the organiser's name in correct alphabetical order in the list, in a slightly larger font than the others. The suspended, surprisingly retro, platform-heeled sandal on the cover of the second anthology is rather threatening, as if the sole (the heel forms a 3 and the rest of the sole a 0) is going to crush the obstacles that have held women writers back and as if many '30's are going to be imprinted in their wake. The alphabetical list of contributors appears on the back cover.

The second collection was launched at the Feira do Livro book fair in Rio de Janeiro in 2005 at an event where some of the contributors read their stories to the audience and talked about their feelings at being included in the volume. Twenty were interviewed for *O Globo* newspaper, and when asked "O que significa participar desta coletânea" felt it to be an honour, a chance to meet other women writers, the gratification of hard work being recognised, a door opening, and use words like "panorama", "vitrine" and "mosaico" to describe the collection.⁴⁴ The writers I corresponded with were pleased to be part of a collective volume and felt that inclusion had been beneficial to their literary careers.

Several of the stories in the two anthologies deal metafictionally with the process of writing fiction or of artistic creation. In '25 Mulheres', the youngest contributor, Simone Campos (born 1983), begins her text with a reflection on the becoming an author and needing inspiration: "Sempre quis escrever alguma coisa. Não precisava ser livro, conto estava bom. Mas só escrevo em primeira pessoa. Não sei nada se eu imaginar um personagem; ele não me diz coisa alguma. Também preciso me inspirar em fatos reais. E nada de interessante jamais aconteceu comigo. [...] Por um bom tempo, tentei escrever para falar mal da minha mãe. Afinal, tínhamos problemas de sobra. Mas descobri que falar mal de alguém não era um motivo bom para escrever; nunca saía bom. [...] Mas aí aconteceram muitas coisas de uma vez. Eu arrisquei. De repente, estava de posse de uma matéria-prima. Comecei a escrever para organizar minha cabeça naquele

⁴⁴ Cristina Zarur, 'O que elas acham de estar em "+30 Mulheres que Estão Fazendo a Nova Literatura Brasileira"', *O Globo Online*, 16 May 2005, <http://oglobo.globo.com/especiais/bienal2005/mat/168331296.asp> (accessed 20 May 2005).

terremoto – e nunca algo esteve tão claro dentro dela”.⁴⁵ There is no reference to the fact that the author is a woman, but rather a focus on this particular author’s need to write about herself and real things that have happened to her and to use the process as a kind of therapy.

‘A oitava onda’, by Rosângela Vieira Rocha, from + *30 Mulheres*, is one of the shortest texts of all, but it seems to sum up the importance of both volumes: the proof that in spite of the obstacles that beset them, women do sometimes manage to get their work published.⁴⁶ The story describes a woman’s disappointment at the hands of an editor “enorme, gordo, cachimbo na boca e suspensórios”⁴⁷ who had promised to publish her novel but changes his mind and dismisses her unceremoniously and without explanation. Juliana spends two hours on her appearance in preparation for a meeting she arranged a month beforehand and had to fly to the city to make. The preparation entails sacrifice, discomfort and stress: “Lutando contra o nervosismo, inspira e expira lentamente, repetidas vezes.”⁴⁸ The build up to the meeting is described in detail, including the difficulty she had in actually confirming a time and date, and her masochism and self-deprecation become more and more distinct: “Uma escritora que ninguém conhece, especialmente sendo jovem, deve ser capaz de agüentar ouvir quantas negativas sejam necessárias. Ofício estranho este, em que é preciso ter duas qualidades opostas, na mesma proporção: uma sensibilidade refinada e um couro muito grosso, a fim de se proteger dos golpes que se recebe. Dotada de grande persistência, é dessas que não dão o braço a torcer. Ao final, sente-se

46

⁴⁵ Simone Campos, ‘Bondade’, in *25 Mulheres*, pp. 29-51, p. 29. The previous story ‘Psycho’, by Clarah Averbuck, begins in a very similar way, in search of subject matter: “Eu era uma escritora bêbada, perdida em uma cidade enorme e sem nenhum lugar decente. [...] Um livro publicado, nenhum dinheiro no bolso. [...] Sem amor e com poucos amigos, me restaram as minhas droguinhas [...]. Então me apaixonei”, *25 Mulheres*, pp. 23-26, p. 23.

⁴⁶ Rosângela Vieira Rocha, ‘A Oitava Onda’, in + *30 Mulheres*, pp. 225-29. A recent novel that portrays a woman writer’s relationship with the publishing industry (literary prizes, travel grants) and the media (photoshoots), is Adriana Lisboa’s *Um Beijo de Columbina* (Rio de Janeiro: Rocco, 2003).

⁴⁷ Rosângela Vieira Rocha, ‘A Oitava Onda’, p. 227.

⁴⁸ Rosângela Vieira Rocha, ‘A Oitava Onda’, p. 225.

recompensada por seu estoicismo, pois conseguira marcar a reunião”.⁴⁹ Her novel rejected, Juliana flees the office, to be swamped by a rainstorm. She is in shock, “uma espécie de anestesia toma conta de seus pensamentos, e raciocinar, nessas condições, é-lhe quase impossível”.⁵⁰ The experience is so traumatic that she needs to go through a cleansing ritual in the sea, letting seven waves wash over her. The eighth wave of the title will bring her “transformações e recomeços” but the reader is not sure whether this means success or another long and painful process. Hopefully, the very fact that we are reading the story, in a book full of stories by women, confirms a positive outcome.

This particular text narrates the fate of unlucky women writers at the mercy of publishers who are subject to market forces and cannot invest in risky propositions. It is ironically included in this anthology which aims to give new writers a chance, even if the writers do not see themselves as ‘woman’ writers or feminists. Ruffato’s anthologies, like the others I have described, each have their own agendas but all of them bring woman’s writing to the attention of the reading public, giving them a little more power over their careers and their writing destiny.⁵¹

WORKS CITED

BASSNETT, Susan (ed.), *Knives and Angels: Women Writers in Latin America* (London: Zed Books, 1990).

BORGES, Júlio Daio: ‘Literatura Feminina Brasileira Hoje’, *Paralelos*, <http://www.paralelos.org/out03/000596.html>.

⁴⁹ Rosângela Vieira Rocha, ‘A Oitava Onda’, p. 226.

⁵⁰ Rosângela Vieira Rocha, ‘A Oitava Onda’, p. 229.

⁵¹ The title of my article is an adaptation of the title of soap opera ‘Senhora do seu Destino’, about assertive women in a man’s world, for which Suzana Vieira won the “Prêmio Extra de Televisão” in 2004, the year when Ruffato’s first anthology of “mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira” was published.

BROOKSBANK Jones, Anny and Catherine Davies (eds.), *Latin American Women's Writing: Feminist Readings in Theory and Crisis* (Oxford: Oxford University Press, 1996)

COELHO, Nelly Novaes, *A Literatura Feminina no Brasil Contemporâneo*, (São Paulo: Siciliano, 1993).

_____. (org.) *Dicionário crítico de escritoras brasileiras* (São Paulo: Escrituras, 2002).

DALCASTAGNÈ, Regina, 'A personagem do romance brasileiro contemporâneo (1990-2004)', *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea* 26 (2005), pp. 13-71.

_____. 'A construção do feminino no romance brasileiro contemporâneo' (2007) <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/vf/dalcastagne.pdf>

DAVIES, Catherine, 'Gender Studies', in *The Cambridge Companion to the Latin American Novel*, ed. Efraín Kristal (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), pp. 183-99.

DEALTRY, Giovanna, Masé Lemos and Stefania Chiarelli, eds., *Alguma Prosa: ensaios sobre literatura brasileira contemporânea* (Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007).

DENSER, Márcia (org.) *Muito Prazer: Contos Eróticos Femininos* (Rio de Janeiro: Record, 1982).

_____. *O Prazer é Todo Meu: Contos Eróticos Femininos* (Rio de Janeiro: Record, 1984).

FERREIRA, Debora R.S., *Pilares Narrativos: A Construção do Eu na Prosa Contemporânea de Oito Romancistas Brasileiras* (Florianópolis: Mulheres, 2004).

FERREIRA PINTO, Cristina, *Gender, Discourse and Desire in Twentieth-Century Brazilian Women's Literature*, PSRL no. 29 (West Lafayette, Indiana: Purdue University Press, 2004).

FICÇÕES: Feminino, intr. Nelly Novaes Coelho (São Paulo: SESC; Lazuli, 2003; coleção e, no. 6).

HELENA, Lucia 'Perfis de Mulher na Ficção Brasileira dos Anos 80', *O Estado de São Paulo* (Suplemento Cultura), 18 July 1987, pp. 1-2.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de: 'Parking in a Tow-Away Zone: Women's Literary Studies in Brazil', *Brasil/Brazil*, 6:4 (1991), pp. 5-19.

JARDIM, Rachel (ed.), *Mulheres & Mulheres* (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978).

LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos, 'Luiz Ruffato (org.): 25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira', *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, 24 (2004), pp. 176-81.

_____. '25 Mulheres: contradições na formação de um contra-cânone', *Anais do XI Seminário Nacional Mulher e Literatura/II Seminário Internacional Mulher e Literatura – UERJ, Rio de Janeiro, 2-5 agosto 2005*, CD-ROM, pp. 2470-80.

LISBOA, Adriana: *Um Beijo de Columbina* (Rio de Janeiro: Rocco, 2003).

_____. 'Escrever no Brasil depois de Clarice Lispector: armadilhas ficcionais', *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 14: 2-3 (2008), pp. 141-45.

MAGALHÃES Júnior, R. (ed.): *O Conto Feminino* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1959).

NINA, Cláudia, 'Escritoras de bom caldo: Ruffato reúne 25 mulheres da literatura brasileira contemporânea', *Jornal do Brasil*, 27 November 2004, np.

PASSOS, Claribalte, 'A posição da mulher na literatura moderna', *Vanguarda*, Fev. 1947, np.

RAMOS, Tânia Regina Oliveira, 'Talentos e formosuras', *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, 26 (2005), pp 97-105.

RODRIGUES, Marta Machado, 'Luiz Ruffato (org.): 25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira', *Terceira Margem: Revista do Centro de Estudos Brasileiros, Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, 5 (2004), pp. 75-77.

RUFFATO, Luiz (ed.) *25 Mulheres que Estão Fazendo a Nova Literatura Brasileira* (Rio de Janeiro: Record, 2004).

RUFFATO, Luiz (ed.) *+30 Mulheres que Estão Fazendo a Nova Literatura Brasileira* (Rio de Janeiro: Record, 2005).

SADLIER, Darlene (ed. and trans.), *One Hundred Years After Tomorrow: Brazilian Women's Fiction in the 20th Century* (Bloomington: Indiana University Press, 1992).

_____. 'Theory and Pedagogy in the Brazilian Northeast', in *Brazilian Feminisms*, eds. Solange Ribeiro de Oliveira and Judith Still, *The University of Nottingham Monographs in the Humanities* XII, 1999, pp. 163-72.

SIMONS, Judy and Kate Fullbrook (eds.), *Writing: a woman's business: Women, writing and the marketplace* (Manchester: Manchester University Press, 1998).

SZOKA, Elzbieta (ed.): *Fourteen Female Voices from Brazil*, intro. Jean Franco (Austin, TX: Host, 2002)

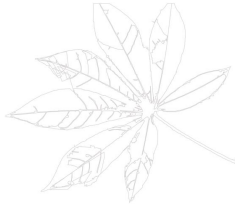
TASSIS, Christiane: 'Literatura Feminina: Esta Conversa Infinita', *Paralelos*, <http://www.paralelos.org/out03/000597.html>.

VAN STEEN, Edla (ed.) *O Conto da Mulher Brasileira* (São Paulo: Vertente, 1978).

VIANNA, Lúcia Helena and Márcia Lígia Guidin (orgs.) *Contos de Escritoras Brasileiras* (São Paulo: Martins Fonte, 2003).

VILLARINO Pardo, M. Carmen, 'Entre a via-crucis e o prazer: Representação da mulher transgressora na prosa brasileira recente (de autoria feminina)', in *Mulheres Más: Percepções da Mulher Transgressora no Mundo Luso-Hispânico*, vol. I orgs. Ana María da Costa Toscano, Shelley Godsland (Porto: Universidade Fernando Pessoa, 2004), pp. 283-98.

ZARUR, Cristina, 'O que elas acham de estar em '+30 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira', *O Globo Online*, <http://oglobo.globo.com/especiais/bienal2005/mat/168331296.asp> (accessed 20 May 2005).



LITERTURA COMPARADA HOJE: estudar literatura brasileira é estudar literatura comparada?

Edgar Cézar Nolasco¹

Tanto a literatura comparada quanto os estudos culturais — e mais especificamente a crítica cultural — não se definem mais como campos disciplinares definidos e estáveis. *Teorias sin disciplina* [...] poderia ser uma das saídas para a complexa discussão sobre o campo disciplinar contemporâneo.

Eneida Maria de Souza. *Tempo de pós-crítica*, p. 151.

Se a assertiva do mestre Antonio Candido procede, e quanto a isso parece haver um consenso crítico, então podemos dizer, por conseguinte, que a questão da dependência cultural foi e continua sendo, pelo menos em parte, uma pedra no meio do caminho da crítica brasileira.

Como a literatura comparada sempre esteve atrelada a uma inter-relação entre literaturas e culturas, interessa-nos indagar de que forma ela contribuiu para a resolução da problemática da dependência no Brasil e, ao mesmo tempo, sinalizar o papel e importância da disciplina no século XXI, no contexto da crítica brasileira.

Para tanto, talvez convenha-nos começar por lembrar de uma conceituação do que se entendeu por literatura comparada no século XX. Ficamos com a definição proposta por Pichois e Rousseau, no livro *A literatura comparada* (1967), que, de acordo com Leyla Perrone-Moisés, “funciona como uma síntese de muitas outras anteriores”:

¹ Edgar Cézar Nolasco é professor da UFMS.

A literatura comparada é a arte metódica, pela busca de ligações de analogia, de parentesco e de influência, de aproximar a literatura dos outros domínios da expressão ou do conhecimento, ou então os fatos e os textos literários entre eles, distantes ou não no tempo e no espaço, contanto que eles pertençam a várias línguas ou várias culturas participando de uma mesma tradição, a fim de melhor descrevê-los, compreendê-los e apreciá-los.²

Com base na passagem acima, mas pensando objetivamente na prática da literatura comparada no Brasil, podemos dizer que os estudos comparados contribuíram, a seu modo, para a questão da dependência cultural, uma vez que esta é “considerada como derivação do atraso e da falta de desenvolvimento econômico.”³ Tornam-se ainda mais próximos os estudos comparados e os da dependência cultural quando se constata que ambos partem da discussão em torno da *influência*, palavra esta que está na origem da própria literatura comparada. Antonio Candido, no ensaio “Literatura e subdesenvolvimento”, onde discute com propriedade sobre a problemática da dependência cultural no Brasil e na América Latina, já advertia: “um problema que vem rondando este ensaio e lucra em ser discutido à luz da dependência causada pelo atraso cultural é o das influências de vários tipos, boas e más, inevitáveis e desnecessárias”.⁴

Convém abriremos um parêntese aqui para reiterar que questões como *dependência cultural* e *influência*(origem), por exemplo, podem estar mesmo completamente resolvidas tanto no plano da cultura quanto no plano artístico, quando se pensa no contexto cultural brasileiro. Aliás, e é bom que se diga, a crítica subsequente às décadas de 50 e 60 não fez outra coisa senão gastar tinta e papel na resolução e compreensão dessas questões culturais, entre outras. A forma meio cronológica como os críticos e seus respectivos ensaios forem aparecendo neste texto testemunha a preocupação crescente em torno do assunto, destacando-se, por conseguinte, o tópico da “dependência cultural”. Se hoje, início do século XXI, voltamos nessa página da crítica que, não só aparentemente, está bem resolvida, é porque entendemos que muitas das convicções, suspeitas e afirmações críticas feitas ali, a exemplo do que diz Antonio Candido em *A formação da literatura brasileira*, servem-nos para formular outras perguntas a respeito do

² Apud PERRONE-MOISÉS. *Flores da escrivantina*, p. 92.

³ CANDIDO. *A educação pela noite e outros ensaios*, p. 156.

⁴ CANDIDO. *A educação pela noite e outros ensaios*, p. 151.

papel e lugar da literatura brasileira/comparada no mundo contemporâneo. Nesse sentido, tinha razão o crítico que dissera que a crítica cresce por digressão. Nosso desvio se resume em pontuar (conforme este breve ensaio permite) o que a crítica já disse sobre o assunto aqui em pauta (que se resume na assertiva de Candido de que “estudar literatura brasileira é estudar literatura comparada”, considerando que lemos aí imbricado a questão da dependência cultural brasileira) para, como já sinalizamos, não só sabermos o lugar da literatura brasileira/comparada, mas qual a melhor forma de articulá-la criticamente dentro do contexto cultural (e político) vigente.

Justifica-se a relação comparativista entre a literatura brasileira/comparada e a dependência cultural o que Candido dizia já no prefácio de *Formação da Literatura Brasileira*, “a nossa literatura é galho secundário da portuguesa”,⁵ e em “Literatura e subdesenvolvimento”, “as nossas literaturas latino-americanas [...] são basicamente galhos das metropolitanas”,⁶ para voltarmos a uma síntese conclusiva também encontrada no Prefácio: “comparada às grandes, a nossa literatura é pobre e fraca. Mas é ela, não outra, que nos exprime”.⁷ É escusado dizer que tudo isso já foi revisado criticamente e até mesmo virado do avesso, como fizeram, por exemplo, os ensaios críticos de Silviano Santiago e Roberto Schwarz, aos quais chegaremos depois. Coube aos ensaios subsequentes aos desses dois críticos o papel não só de estender o que ambos propuseram, mesmo que por diferentes vertentes, como também, e principalmente, avançar aquela leitura inicial (a de Candido, entre outras) no tocante ao seu caráter dialético, binário *par excellence*. Nesse particular, registre-se que os ensaios de Santiago e de Schwarz encontram-se a meio caminho do fogo cruzado do dualismo, podendo ser justificado pelo contexto crítico-cultural e o fato de os ensaios serem datados historicamente. Logo, e considerando que aquela visada dualista já foi resolvida pela crítica mais contemporânea (Souza, Gomes, Cunha, entre outros), aliás, é aí que se centra o forte da crítica de depois de 90 no Brasil, destacamos e voltamos às proposições de Candido por entendermos que sobressaem dali perguntas que podem mediar os debates atuais envoltos à literatura comparada hoje.

⁵ CANDIDO. *Formação da literatura brasileira*, p. 9.

⁶ CANDIDO. *A educação pela noite e outros ensaios*, p. 151.

⁷ CANDIDO. *Formação da literatura brasileira*, p. 10.

Se a literatura comparada, como queriam Pichois e Rosseau, “é a arte metódica, pela busca de laços de analogia, de parentesco e de influência”, ao pensarmos hoje o mundo arbóreo de Candido, podemos nos perguntar: até que ponto os estudos comparados brasileiro e latino-americano contribuíram para desfazer aquele ranço histórico-crítico subalterno que dormitava na melhor crítica da época? Se *comparada* às grandes literaturas, a nossa literatura era *pobre e fraca*, como afirmava o crítico brasileiro, e se mesmo assim era ela que nos *exprimia* como nação, então também podemos nos perguntar agora como a literatura comparada ajudou-nos a compreender o atraso cultural implícito na fala de Candido e a resolver o descompasso subalterno de uma visada comparatista presa aos parentescos e às influências? Ressalvadas todas as diferenças que possam haver, hoje podemos dizer que não acreditamos mais sequer na possibilidade de a literatura brasileira nos *exprimir*, isto é, representar sua nação, posto que, de lá para cá, as diferenças sociais e culturais grassaram em proporções inimagináveis por todos os cantos do país. Aliás, fica explícito na *Formação* um conceito de literatura que não corresponderia mais às diferenças em todos os sentidos que pululam dentro da sociedade injusta e sumariamente excludente que impera no país. Nesse sentido, às vezes temos a impressão de que a disciplina literatura comparada corroborou o problema na medida que não deixou de primar por conceitos estéticos elitistas e hegemônicos, como o próprio conceito de texto. Queremos entender que não se passou um cinquentenário em vão, desde as afirmativas do mestre Candido; e a crítica subsequente tratou de avançar com relação às suas lições, como já dissemos. Mas o que não se pode mais hoje é repetir à exaustão toda a crítica anterior como se ela servisse em sua integralidade para pensar o tempo presente. Voltar a ela, rediscutir sua lição primeira, pode ser uma forma de manter aquela crítica em ação. Repetir por repetir, puro e simplesmente, pode contribuir para o seu letal esquecimento. O mesmo, entendemos, vale para comparar hoje: comparar por comparar pode não passar de uma ação inócua e estéril. Agora quando se compara em todos os sentidos possíveis, respeitando as diferenças e os contextos, inclusive no modo de tomar os textos críticos do passado, comparar é uma ação política do crítico.

O conceito de literatura comparada aqui destacado encontra respaldo nas afirmações de Antonio Candido. Quando o crítico brasileiro frisa que “nossa literatura é ramo da portuguesa”, não deixa de prendê-la a uma mesma tradição literária. Instaure-se aí a idéia de parentesco, influência, semelhança e filiação, conforme se lê no conceito destacado. Nesse sentido, concordamos com Tania

Franco Carvalhal que discorda da definição de Pichois e Rousseau que não leva em conta as diferenças. Diz Carvalhal: “ao aproximar elementos parecidos ou idênticos e só lidando com eles, o comparativista perde de vista a determinação da peculiaridade de cada autor ou texto e os procedimentos criativos que caracterizam a interação entre eles”.⁸ Lembramos que, em “Uma literatura empenhada”, Candido reiterava que o problema da autonomia, da definição do momento e motivos que distinguiram a literatura brasileira da portuguesa era algo superado.⁹ Exatamente aí nesse ponto, ele volta a repetir que “nossa literatura é ramo da portuguesa”, fala em não *negar a dívida aos pais* e chega a pensar na expressão “literatura comum” para pensar as duas literaturas. Bem, daí sobressai uma primeira questão: se estudar literatura brasileira é estudar literatura comparada, logo estudar literatura brasileira equivale a não negar a dívida? Numa perspectiva comparatista, não negar a dívida corresponde a detectar as semelhanças ou as diferenças entre as literaturas? Todavia cabe-nos uma outra pergunta: o mundo da floresta tropical dos galhos, ramos e jardim das Musas não emaranha a relação das comparações, pondo sempre numa segunda ordem aquela literatura que veio depois? É curioso observar que quando Candido diz que sua atenção se volta “para o início de uma literatura propriamente dita”, diz também que elas (a portuguesa e a brasileira) *se unem tão intimamente*, a ponto de ele usar a expressão “literatura comum”. Ressalvadas as diferenças, podemos dizer que o termo “literatura comum” pode ser comparado ao termo “literatura geral” de Goethe, já que este termo, segundo Wellek e Warren, indica “um tempo em que todas as literaturas se tornariam uma. É o ideal da unificação de todas as literaturas em uma grande síntese, em que cada nação desempenharia a sua parte em um concerto universal”.¹⁰ Também não deixa de lembrar a idéia de “literatura geral” de Paul Van Tieghen, para quem “literatura geral” era diferente de “literatura comparada”, ficando esta ao estudo das inter-relações entre duas ou mais literaturas.¹¹ O termo de Candido fica muito próximo também do que postularam Wellek e Warren, que não viam uma distinção válida quando o

⁸ CARVALHAL. *Literatura comparada*, p. 31.

⁹ Cf CANDIDO. *Formação da literatura brasileira*, p. 28.

¹⁰ WELLEK & WARREN. *Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários*, p. 50.

¹¹ Cf WELLEK & WARREN. *Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários*, p. 51.

assunto era influência literária. Cuidadoso quanto ao problema das influências e a crítica, Candido advertia que “nunca se sabe se as influências apontadas são significativas ou principais, pois há sempre as que não se manifestam visivelmente, sem contar as possíveis fontes ignoradas (autores desconhecidos, sugestões fugazes), que por vezes sobrelevam as mais evidentes”.¹² E concluía: “todos sabem que cada geração descobre e inventa o seu Gôngora, o seu Stendhal, o seu Dostoievski”.¹³ Wellek e Warren, no balanço que fazem entre literatura geral e literatura comparada, optam apenas por “literatura”, já que *é evidente a falsidade da idéia de uma literatura nacional fechada em si mesma*. Aqui, de nosso ponto de vista, reside toda a lição do comparatista Antonio Candido. Ressalvadas as diferenças, vemos uma aproximação entre o termo “literatura comum” de Candido e o termo “cultura comum” ou “cultura em comum”, de Raymond Williams, que faz toda a diferença no modo do crítico galês não só propor os Estudos Culturais, como também no modo de ler criticamente tais estudos na cultura. Nesse sentido, o que diz Maria Elisa Cevasco é esclarecedor:

uma cultura em comum seria aquela continuamente redefinida pela prática de todos os seus membros, e não uma na qual o que tem valor cultural é produzido por poucos e vivido passivamente pela maioria. Trata-se de uma visão de cultura inseparável de uma visão de mudança social radical e que exige uma ética de responsabilidade comum, participação democrática de todos em todos os níveis da vida social e acesso igualitário às formas e meios de criação cultural.¹⁴

Numa perspectiva comparativista, o que estamos apenas postulando aqui seria o fato de que, em sendo o livro *Formação da literatura brasileira* “um livro de crítica, mas escrito do ponto de vista histórico”,¹⁵ esse livro de Candido poder ser lido, por conseguinte, como um livro sobre a cultura e a sociedade brasileiras, podendo, inclusive, ser pensada a rubrica *Formação da cultura brasileira*. Parafraseando o próprio Candido, no final do primeiro capítulo “Literatura como sistema”, diríamos que seu livro constitui uma *história dos brasileiros no seu*

¹² CANDIDO. *Formação da literatura brasileira*, p. 36.

¹³ CANDIDO. *Formação da literatura brasileira*, p. 37.

¹⁴ CEVASCO. *Dez lições sobre estudos culturais*, p. 139.

¹⁵ CANDIDO. *Formação da literatura brasileira*, p. 24.

desejo de ter uma cultura.¹⁶ Se considerarmos, hoje, que em *Formação da literatura brasileira*, Candido faz uma revisitação crítica da própria crítica brasileira, e se considerarmos também que a literatura comparada não se prende mais à ideia de linhagem, influência e parentescos, então podemos dizer que os estudos comparados contribuíram significativamente para a realização do desejo do povo brasileiro quanto a ter uma literatura e uma cultura próprias. Nesse sentido, talvez a melhor contribuição crítica de Candido estivesse mesmo no método empregado por ele de rediscutir a própria crítica brasileira. Não temos dúvida de que essa lição foi aprendida e apreendida devidamente pela crítica brasileira subsequente.

Esse pelo menos foi o caso dos críticos Silviano Santiago e Roberto Schwarz, quando pensamos, sobretudo, nas décadas de 70 e 80 da crítica brasileira. Reiteramos que, como estamos pensando a questão da dependência cultural pelo viés da literatura comparada, ou seja, até que ponto essa disciplina de fato contribuiu para a resolução de tal problemática, vamos nos valer tão-somente dos ensaios, desses dois críticos, que mais desenvolveram aquela proposição de Candido e que, ao mesmo tempo, mais foram relidos e discutidos pela crítica subseqüentes a eles. Trata-se dos ensaios “O entre-lugar do discurso latino-americano” (1978) e “Apesar de dependente, universal” (1982), de Silviano Santiago; e “As idéias fora do lugar” (1977) e “Nacional por subtração” (1987), de Roberto Schwarz. Passados mais de trinta anos da publicação do primeiro ensaio de Santiago, podemos dizer hoje que ele naquele momento contribuía significativamente para subverter as antinomias da própria literatura comparada tradicional. E o faz ali quando se pergunta sobre o papel do intelectual latino-americano, mas sobretudo pela revisão crítica total dos conceitos de fontes e de influências que, não por acaso, estão na gênese da própria literatura comparada. Perguntava o crítico há trinta anos: “qual seria pois o papel do intelectual hoje em face das relações entre duas nações que participam de uma mesma cultura, a ocidental, mas na situação em que uma mantém o poder econômico sobre a outra?”¹⁷ A lição crítica do próprio Silviano, legada a todos nesses últimos trinta

¹⁶ Sobre a aproximação Candido e Willams, ver CEVASCO. *Dez lições sobre estudos culturais*, principalmente a décima lição: Estudos culturais no Brasil, p. 173-188.

¹⁷ SANTIAGO. *Uma literatura nos trópicos*, p. 17.

anos, elaborou parte da resposta cabível.¹⁸ Podemos dizer que no tocante ao poder econômico o país não leva mais tanta desvantagem como dantes, podendo agora caminhar com as próprias pernas. Nesse sentido, foi preciso que surgisse uma crise mundial para que o Brasil mostrasse o Brasil aos brasileiros. Eram duas nações, no dizer de Santiago, e continuam duas nações, mas com culturas próprias e diferentes. Agora, e aí talvez esteja o maior legado do crítico, resta-nos ler a nossa cultura em toda sua heterogeneidade e especificidades locais, porque, mesmo que quiséssemos, não poderíamos mais ser bairristas e nem provincianos, a não ser que não tivéssemos aprendido como se deveria a lição. A outra pergunta que o crítico fazia era: “como o crítico deve apresentar hoje o complexo sistema de obras explicado até o presente por um método tradicional e reacionário cuja única originalidade é o estudo das fontes e das influências?”¹⁹ Nem precisava ser comparativista para ver que aí o crítico chamava às falas a própria literatura comparada, ou melhor, seu método disciplinar reacionário, posto que totalizante, elitista e quase sempre excludente. Porque, nas práticas comparativistas, as literaturas subdesenvolvidas vinham sempre depois, a reboque, inclusive nos manuais de ensino. O problema é que isso era a norma, ou melhor, única condição. Ao decretar a falência do método crítico tradicional preso ao estudo das fontes e das influências naquela época, Santiago não deixa de dar prosseguimento ao método crítico já iniciado por Antonio Candido desde, pelo menos, *Formação da literatura brasileira*, como salientamos. Interessa-nos falar desse método porque vemos esboçar-se nele a própria prática da literatura comparada como disciplina, o que só vem comprovar que ela não passaria mesmo de um método de comparação. Assim, pensando nesse método que destruiria de vez as fontes e as

¹⁸ Em nota recente (2002) à segunda edição do livro *Nas malhas da letra*, S. Santiago faz o seguinte comentário sobre *Uma literatura nos trópicos*: “*Uma literatura nos trópicos* viveu de certa euforia narcisista, decorrente da teoria da dependência econômica aplicada ao conhecimento e desenvolvimento das artes e das culturas nacionais do Terceiro Mundo. A euforia que sustenta os ensaios mais densos do livro, em particular “O entre-lugar do discurso latino-americano” e “Eça, autor de *Madame Bovary*”, foi perdendo o vigor nas duas últimas décadas e praticamente se apagou com o século. Hoje pareceria um livro datado, se o novo milênio não nos tivesse trazido questões que ali forma expostas e discutidas. No seu estertor, os novos tempos se alimentam de idéias que foram por ele corroídas.”(SANTIAGO. Nota à segunda edição. In: *Nas malhas da letra*, p. 9).

¹⁹ SANTIAGO. *Uma literatura nos trópicos*, p. 17.

influências, talvez restasse-nos perguntar como procedeu a literatura comparada quando teve que abrir mão daquilo que a sustentou por anos a fio? E mais: será que ela abriu mão em sua integralidade, quando se trata de países subdesenvolvidos como o nosso? Responder a perguntas dessa natureza equivale hoje a nos perguntar sobre o papel, lugar e até mesmo importância da disciplina de literatura comparada neste início de século. Quando atribuímos a responsabilidade da resposta da pergunta de Silviano à literatura comparada, é por não queremos ver em tal pergunta uma única saída possível para a problemática da dependência cultural. Entendemos que, naquele momento histórico, o crítico deveria ser enfático, até mesmo quando se perguntava, e que suas contribuições críticas trouxeram mudanças no modo de ler a questão da dependência cultural brasileira que até hoje não foram totalmente aferidas pela crítica subsequente, mas também pensamos que não devemos tomar partido, como tem feito, *grosso modo*, a crítica brasileira contemporânea, por entendermos que, agindo assim, simplificamos o próprio método crítico que o presente exige. Na verdade vemos esse tomar partido mais como uma questão subalterna interna malresolvida dela, talvez ainda por não ter conseguido se desvencilhar totalmente do ranço da discussão dualista fonte x influência, cópia x modelo, semelhança x diferença, interno x externo, particular x universal, marxista x não-marxista, sociológico x antropológico etc. Entre outras perguntas, o crítico Silviano Santiago faz mais estas duas em sequência: “poder-se-ia surpreender a originalidade de uma obra de arte se se institui como única medida as dívidas contraídas pelo artista junto ao modelo que teve necessidade de importar da metrópole? Ou seria mais interessante assinalar os elementos da obra que marcam sua diferença?”²⁰ Numa perspectiva comparativista, é visível que o crítico aí declarava a falência do método crítico comparatista vigente à época, por estar preso ao modelo original, à objetividade, ao conhecimento enciclopédico e ainda a uma verdade científica. Avançando em uma possível resposta, diríamos que o entrelugar foi a saída encontrada pelo crítico para o impasse que residia na comparação entre modelo e cópia. Mas a questão para a qual queremos chamar a atenção é outra: ao mesmo tempo em que Santiago critica o “modelo” *como única medida para medir a originalidade de uma obra de arte*, propõe a “diferença” *como único valor crítico*.²¹ Se, naquele momento, a assertiva do crítico era de que

²⁰ SANTIAGO. *Uma literatura nos trópicos*, p. 17.

²¹ Ver SANTIAGO. *Uma literatura nos trópicos*, p. 19.

a diferença era o único valor crítico, de lá para cá a nova crítica se consolidou a tal ponto que já podemos dizer que tanto no Brasil quanto na América Latina a diferença seria um dos valores que ainda devem se fazer presente na crítica contemporânea(?), mas não é, de forma alguma, o valor que deva prevalecer no discurso crítico. E isso se deu graças a leituras como a do próprio Santiago, bem como aos trabalhos efetuados pela literatura comparada.

Silviano Santiago dizia, há mais de trinta anos, que *a literatura latino-americana propunha um texto e abria o campo teórico onde seria preciso se inspirar durante a elaboração do discurso crítico de que ela seria o objeto*. Hoje, já sabemos que o campo teórico latino-americano se consolidou sobre diferentes abordagens teóricas, visando não privilegiar nenhuma delas, e que o discurso crítico, por conseguinte, está mais do que elaborado, e o reconhecimento internacional da literatura latino-americana é a prova mais cabal de tal elaboração. O discurso crítico latino-americano deste século XXI rejeita qualquer discurso pseudocrítico, ou seja, aquele discurso erigido aqui e que não trate da literatura e da cultura latino-americanas em suas especificidades sociais, estéticas, políticas e culturais. Esse discurso, por sua vez, critica todo e qualquer discurso dualista, assim como qualquer discurso crítico que se queira hegemônico (único), propondo, por conseguinte, rediscutir o próprio conceito de literatura nos dias atuais (literatura comparada?) que se cristalizou na América Latina. Na esteira do que dizia Santiago no final de seu ensaio, concluímos que o ritual antropófago da literatura latino-americana (literatura comparada?), da cultura, já se consolidou aqui, restando agora ao crítico de hoje ver o que daquele ritual ainda nos serve para pensar melhor os conceitos latino-americanos.

Apesar de Silviano não ter mencionado uma vez sequer a palavra “dependência” no ensaio “O entre-lugar do discurso latino-americano”, podemos dizer que em “Apesar de dependente, universal” o crítico dá continuidade a sua reflexão iniciada naquele ensaio.²² Como se vê, diferentemente daquele, nesse ensaio desde o título o autor já sinaliza tratar-se da questão da dependência. Podemos dizer que se em “O entre-lugar do discurso latino-americano” o crítico afastava de vez as “fontes” e as “influências” para melhor ler o particular em sua *diferença*; agora em “Apesar de dependente, universal” ele universaliza o

²² Lembramos que o subtítulo do livro *Uma literatura nos trópicos* é “Ensaio de dependência cultural”.

particular (a América Latina) de dentro para fora (do entrelugar). Se no primeiro ensaio “negava” mais o modelo, agora o reconhece sem medo de mencionar criticamente a dependência cultural que também constitui a cópia (América Latina), mesmo que seja a custo de ultrapassá-la. Para usar uma palavra empregada por Santiago em seu primeiro ensaio, e que depois se torna do campo dos estudos comparados, diríamos que a América latina *contaminou* o Universal do outro.

Como o que continua a nos interessar é a aproximação comparativista que os ensaios mantêm com a literatura comparada, nesse segundo ensaio de Silviano vamos nos ater tão-somente nas passagens que aludem diretamente à disciplina, apesar de entendermos que agora o crítico entra literalmente pela porta da frente da literatura comparada, uma vez que se vale dela para articular sua reflexão ao mesmo tempo em que questiona as categorias e discute o objeto da disciplina. Nas duas partes iniciais de seu ensaio “Apesar de dependente, universal”,²³ Santiago trata das descobertas marítimas, chega à descoberta do Novo Mundo, da América Latina, para mostrar-nos o drama do intelectual brasileiro e latino-americano no tocante à sua constituição (“nossa inteligência?”), já que “nenhum discurso disciplinar o poderá fazer sozinho”.²⁴ Discutindo a separação entre “discurso histórico” e “discurso antropológico”, explica-nos Santiago: “pela História universal, somos explicados e destruídos, porque vivemos uma ficção desde que fizeram da história européia a nossa estória. Pela Antropologia, somos constituídos e não somos explicados, já que o que é superstição para a História, constitui a realidade concreta do nosso passado”.²⁵ Enfim, o crítico já estava mostrando ali que “nossa constituição” só poderia dar-se por fora de qualquer

61

²³ Em nota recente (2002) à segunda edição do livro *Nas malhas da letra*, S. Santiago faz o seguinte comentário sobre *Vale quanto pesa*: “*Vale quanto pesa* tentou conviver criticamente não só com os descalabros e impasses criados pela repressão e a censura às artes, decorrente do regime implantado pela ditadura militar, como também com a emergência brutal dos problemas por que passou o artista no momento em que a economia brasileira tornava-se por opção dos dirigentes do país uma economia de mercado. O nome do sabonete da minha infância servia de metáfora para que se perguntasse qual era o peso e o valor da arte no momento em que a crítica perdia sentido e o consumidor se alçava à condição de árbitro todo-poderoso.” (SANTIAGO. Nota à segunda edição. In: SANTIAGO. *Nas malhas da letra*, p. 9).

²⁴ SANTIAGO. *Vale quanto pesa*, p. 17.

²⁵ SANTIAGO. *Vale quanto pesa*, p. 17-18 (grifos do autor).

visada dualista, isto é, disciplinar, e o faz pela alusão direta ao seu conceito de “entrelugar”: “é preciso buscar a ‘explicação’ de ‘nossa constituição’ (vale dizer da nossa inteligência) através de um entrelugar,(...)”.²⁶ Para sair dessa perspectiva disciplinar e chegar a uma perspectiva histórico-antropológica, ou seja, não-disciplinar, Santiago faz um desvio, cujo objetivo é central para a perspectiva comparativista que estamos buscando aqui: “está servindo ele [o desvio] para justificar o questionamento das categorias fortes que servem de alicerce para a literatura comparada”.²⁷ As categorias discutidas por Santiago aí são as fontes e as influências, por serem de “fundo lógico e complementar para a compreensão dos produtos dominante e dominado”, exercitando, assim, à exaustão uma prática disciplinar. Para a revisão de tais categorias, Silviano propõe uma força e um movimento *paradoxal*, “que por sua vez darão início a um processo tático e desconstrutor da literatura comparada, quando as obras em contraste escapam a um solo histórico e cultural homogêneo”.²⁸ Pondo tal prática paradoxal e suplementar da crítica em ação, Santiago dá ênfase à *diferença* que o texto dependente consegue inaugurar, mostrando, por conseguinte, que o *texto descolonizado da cultura dominada acaba por ser mais rico*, “por conter em si uma representação do texto dominante e uma resposta a esta representação no próprio nível da fabulação.” É interessante observar que aí o crítico estaria completamente fora de uma visada etnocêntrica, assim como já estaria se valendo do processo tático e desconstrutor empreendido à literatura comparada que não deixa de sustentar a leitura do crítico. Também justifica e explica o trocadilho do título do ensaio “dependente” e “universal”, posto que o dominado vela a presença (representação) do dominante.

Além das categorias, Silviano detém-se na caracterização do objeto da literatura comparada. Para ele, “o objeto tem de ser duplo, constituído que é por obras literárias geradas em contextos nacionais diferentes que são, no entanto, analisadas contrastivamente com o fim de ampliar tanto o horizonte limitado do conhecimento artístico, quanto a visão crítica das literaturas nacionais”.²⁹ Essa

²⁶ SANTIAGO. *Vale quanto pesa*, p. 18.

²⁷ SANTIAGO. *Vale quanto pesa*, p. 19.

²⁸ SANTIAGO. *Vale quanto pesa*, p. 22.

²⁹ SANTIAGO. *Vale quanto pesa*, p. 19.

abordagem do objeto por Silviano, perfeita por sinal naquele momento, servia muito bem para comparar a literatura, a cultura européia, entretanto não era tão simples quando se tinha em discussão a literatura latino-americana: “a situação da literatura latino-americana, ou da brasileira em particular, com relação à literatura européia ontem e à literatura americana do norte hoje, já não apresenta um terreno tão tranquilo”,³⁰ concluía o crítico. Como se vê, a reflexão de Silviano encontra-se totalmente dentro dos postulados da literatura comparada naquele momento, o que foi sumamente enriquecedor para a própria crítica brasileira que passou a ficar mais atenta em suas comparações críticas entre literaturas periféricas e da metrópole.³¹ Se tais comparações mereciam cuidado, por outro lado Silviano afirma “que a *perspectiva* correta para se estudar as literaturas nacionais latino-americanas é a da literatura comparada não há dúvida”.³² Nesse momento de seu ensaio, Santiago menciona Antonio Candido, cuja passagem do crítico já foi por nós transcrita no início deste ensaio mas que vale a pena relembra-la.” [...]. Comparada às grandes, a nossa literatura é pobre e fraca. Mas é ela, não outra, que nos exprime”.³³ Tais assertivas merecem, hoje, algumas desconfianças, afinal tal crítica (Candido, Santiago) não se tornou lição por acaso, nem o tempo se passou em vão: será que a perspectiva comparativista ainda seria a correta para se estudar as literaturas nacionais latino-americanas? Felizmente ou infelizmente não temos mais esta certeza, e pela simples razão do fato de não se saber mais o lugar e papel da disciplina literatura comparada no Brasil, na América latina e no mundo(?). Cabe-nos, inclusive, uma pergunta: será que essa disciplina, de caráter aparentemente tão indisciplinar mas totalmente disciplinar (etnocêntrica), ainda existe (no Brasil)? Hoje, depois de quase trinta anos do ensaio de Santiago, podemos dizer que a nossa literatura, mesmo quando comparada às grandes, não é mais nem *pobre nem fraca*, mas já não podemos dizer que ela continuaria a nos exprimir como afirmara Candido e como ainda reforçava Santiago. Reforçando a

³⁰ SANTIAGO. *Vale quanto pesa*, p. 20.

³¹ Tania Franco Carvalhal, em seu pequeno mas fundamental livro *Literatura comparada*, mais especificamente no Capítulo 5: “Literatura comparada e dependência cultural”, mostra a importância que os dois ensaios de Santiago tiveram para a discussão em torno dos estudos comparados no país.

³² SANTIAGO. *Vale quanto pesa*, p. 20. (grifo do autor)

³³ *Apud* SANTIAGO. *Vale quanto pesa*, p. 20.

perspectiva comparativista de Candido, Santiago observava que “colocar o pensamento brasileiro comparativamente, isto é, dentro das contingências econômico-sociais e político-culturais que o constituíram, é evitar qualquer traço do dispensável ufanismo”.³⁴ Podemos dizer que hoje uma certa dose de ufanismo não faz mal a nenhuma nação, nem muito menos a nenhuma cultura; e que o pensamento brasileiro e latino-americano devem ser interpretados atravessados por todas as contingências levantadas por Santiago, mas sua interpretação não pode mais estar presa tão-somente a uma perspectiva comparativista. Não por acaso o próprio crítico cobrava cuidado com o método empregado, com a abordagem dos objetos: “com a estratégia de leitura dos textos afins”.³⁵ Cabe-nos aqui mais uma indagação: se a literatura comparada não passa de um método, como já demos a entender atrás, e se a questão do método, por sua vez, é inerente às leituras críticas brasileiras, resta-nos perguntar, então, qual seria hoje o método da disciplina de literatura comparada? Teria ela ainda um método auto-suficiente como outrora, pelo menos no Brasil? Ou seu método, se ainda existe, encontra-se disseminado nos métodos das demais disciplinas, como a dos estudos culturais? Ou os estudos culturais não seriam uma disciplina, nem muito menos teriam um método? Parece-nos que nos dias atuais uma disciplina constituir-se com um método próprio (disciplinar) significa carimbar seu passaporte para o seu ultrapassamento? Parece-nos também que uma das formas de a disciplina de literatura comparada não se extinguir de vez seria a de ela falar de um lugar anti-disciplinar por excelência, isto é, um lugar do qual ela propõe rever seu próprio método em direção a um *sem disciplina/sem comparação*. Como se não bastasse, a disciplina traz em seu nome um certo dualismo (comparação). Se há quase trinta anos, Santiago reiterava que o objeto deveria ser duplo para não se incorrer em leituras binárias, neste século podemos reivindicar um objeto triplo, porque, assim, teríamos no mínimo três culturas, três nações, três línguas, três produções etc e incorreríamos em menos chance de pôr em prática uma leitura comparativista menos disciplinar talvez.

³⁴ SANTIAGO. *Vale quanto pesa*, p. 20. Lembramos ao leitor que na Entrevista que fecha o livro *Vale quanto pesa*, S. Santiago discute questões importantes desenvolvidas no ensaio que abre o livro (“Apesar de dependente, universal”).

³⁵ SANTIAGO. *Vale quanto pesa*, p. 20.

Lendo pelo avesso o título do ensaio de Santiago, “Apesar de dependente, universal”, poderíamos, depois desses quase trinta anos de lição, pensar na réplica: “Apesar de universal, particular”: hoje o universal é só para lembrar a todos que todo e qualquer universal não passa da soma nunca aleatória do *particular*.

Oposta às perspectivas desenvolvidas com propriedade por Silviano Santiago nos ensaios aqui discutidos, mas nem por isso menos importante para a crítica brasileira (comparada), é a idéia que Roberto Schwarz desenvolve no ensaio “As ideais fora do lugar”, de mais de trinta anos. Na verdade, não temos sequer receio em afirmar que esse ensaio, dentro do rol de ensaios que abordaram a questão da dependência cultural brasileira, foi o primeiro a enfrentar o problema com toda a seriedade crítica que o assunto demandava, mesmo que para isso tenha corrido sob o fio de um dualismo perigoso, dialético por excelência, e de uma leitura muito marcada historicamente. O certo é que todos os estudos comparados feitos no Brasil depois de 70 passaram por esse ensaio de Schwarz, mesmo quando fosse para com ele discordar. O crítico pode não ter tido ali uma preocupação comparativista, mas sua abordagem era de natureza comparativista e, se não bastasse, a temática da dependência cultural brasileira estava na pauta das discussões críticas brasileiras.

65

Para ficarmos no campo semântico da comparação, detemo-nos em algumas passagens do ensaio de Schwarz, principalmente naquelas que melhor nos levariam a pensar numa dependência de idéias importadas, posto que partilhamos da idéia de que as idéias, para bem ou para mal, sempre foram mesmo importadas por aqui, servindo, por conseguinte, de base para todo e qualquer julgamento crítico que aqui se fazia. O problema é que quase sempre foram usadas acriticamente, inclusive, e mais principalmente pela *própria* crítica. Schwarz fala em três classes de população no Brasil: “o latifundiário, o escravo e o ‘homem livre’, na verdade dependente”.³⁶ Dessas classes, obviamente interessa ao crítico a dependente, já que os “homens livres” não são “nem proprietários nem proletários, seu acesso à vida social e a seus bens depende materialmente do *favor*, indireto ou direto, de um grande”.³⁷ Comparativamente e contrastivamente,

³⁶ SCHWARZ. *Ao vencedor as batatas*, p. 16.

³⁷ SCHWARZ. *Ao vencedor as batatas*, p. 16.

Schwarz mostra que enquanto a modernização européia está centrada na autonomia do indivíduo, aqui no Brasil a política do favor, atrasada, defende a dependência pessoal e a remuneração de serviços pessoais. Enfim, na passagem o crítico mostra que o “homem livre” está amarrado a uma estrutura social arcaica que não propunha um Estado moderno. Como se vê, as contradições sociais, políticas e culturais eram grandes no país. Coube a Roberto Schwarz mostrar que as idéias importadas quase sempre encontravam-se fora do lugar por aqui. Devemos dizer que, independente do momento histórico no qual o crítico escreveu seu ensaio, não vemos nenhum problema, como assim o viu parte da crítica brasileira, por o seu ensaio “as idéias fora do lugar” estar baseado na ideologia sociológica marxista. Aliás, como é facilmente perceptível hoje, naquele momento histórico as tendências críticas estavam sempre mais propensas a pender ora para o lado histórico e sociológico, ora para o lado histórico e antropológico, e vice-versa. Se o fundo era histórico, os demais vieses críticos, indistintamente, sempre deveriam ter sido bem-vindos. Pelo que se vê ainda hoje na crítica brasileira, isso não aconteceu, e quem pagou o pato foi a própria crítica brasileira. (A celeuma crítica existente entre os dois críticos aqui em destaque ilustra o que estamos propondo. O problema é que a crítica subsequente a deles acabou tomando partido; o que não deixa de mostrar um certo ranço de atraso crítico que teima em resistir dentro da crítica brasileira.) Na sequência de seu ensaio, Schwarz mostra que o *favor é a nossa mediação quase universal*, de que ele pratica a dependência da pessoa, e conclui: “adotadas as idéias e razões européias, elas podiam servir e muitas vezes serviram de justificação, nominalmente ‘objetiva’, para o momento de arbítrio que é da natureza do favor”.³⁸ Virando do avesso a história da dependência que sempre reinou por esses trópicos, quase sempre equivocadamente, e tendo sempre por trás um certo desejo de autenticidade, Schwarz mostra que “nas revistas, nos costumes, nas casas, nos símbolos nacionais, nos pronunciamentos de revolução, na teoria e onde mais for, [...] sempre o desacordo entre a representação e o que, pensando bem, sabemos ser o seu contexto”.³⁹ Por conta desse desajuste de idéias importadas e sua recepção num país completamente diferente da Europa socialmente, Schwarz mostrou, por todo seu ensaio, o mal-estar, o descompasso, o torcicolo cultural no qual o nosso

³⁸ SCHWARZ. *Ao vencedor as batatas*, p. 18.

³⁹ SCHWARZ. *Ao vencedor as batatas*, p. 25.

país periférico se encontrava aqui naquele momento. Passadas mais de três décadas da publicação do ensaio de Schwarz, vemos hoje que ele tinha razão em demonstrar tal preocupação, porque aquela prática de enaltecer o que era de fora, pela simples alegação de que era melhor valorativamente falando, perdurou por muito tempo tanto na crítica brasileira, quanto nas instituições todas e, como se não bastasse, no cerne da cultura brasileira. Sobre isso, afirmava o crítico: “ao longo de sua reprodução social, incansavelmente o Brasil põe e repõe idéias européias, sempre em sentido impróprio”.⁴⁰ Enfim, Schwarz mostrou “que no Brasil daquela época as idéias estavam fora do centro, em relação ao seu uso europeu”.⁴¹ O propósito do crítico era mostrar que as ideias estavam fora do lugar, porque, como o emissor se identificava com a cultura do outro, não havia uma adequação entre tais ideias copiadas, nem muito menos uma adequação socioeconômica. Como já dissemos, o crítico mostra um descompasso social, cultural existente no século dezenove. O problema é quando constatamos que aquele problema atravessou todo o século vinte, pelo menos por aqui nesse arrabalde latino-americano. Resta-nos saber se neste século XXI ainda faz sentido falar em dependência cultural, ou econômica, pela ótica de uma disciplina que esta condenada ao desaparecimento como a literatura comparada. Aliás, será que tal questão ainda interessaria a alguma disciplina ou método crítico?

Podemos dizer que desde “As idéias fora do lugar”, aliás ensaio que serve de introdução ao livro como um todo, Roberto Schwarz dissecou com desafio uma questão que poderia ser problemática à época e que não por acaso encontra-se subintitulando seu livro, “Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro”, e a descreve com precisão mostrando *os torcicolos que o país ditava ao gênero importado e ao literato inteligente*. O que o crítico não percebeu à época, do nosso ponto de vista de hoje é bom que se diga, foi que novas ideias críticas e filosóficas do século XX começavam a aportar por aqui e sem estarem mais fora do lugar, e ele, por estar acostumado a tão-somente uma *forma* de ver o homem, a sociedade, o mundo e suas relações, não soube tirar proveito daquelas tendências filosóficas e críticas que, com certeza, só teriam enriquecido sua visão de literato inteligente que sempre fora.

⁴⁰ SCHWARZ. *Ao vencedor as batatas*, p. 29.

⁴¹ SCHWARZ. *Ao vencedor as batatas*, p. 30.

No ensaio “Nacional por subtração” Roberto Schwarz retoma questões que já estavam presentes em “As idéias fora do lugar”. Começa afirmando que

brasileiros e latino-americanos fazemos constantemente a experiência do caráter *posticho*, *inautêntico*, *imitado* da vida cultural que levamos. Essa afirmação tem sido um dado formador de nossa reflexão crítica desde os tempos da independência. Ela pode ser e foi interpretada de muitas maneiras, por românticos, naturalistas, modernistas, esquerda, direita, cosmopolitas, nacionalistas etc, o que faz supor que corresponda a um problema durável e de fundo.⁴²

Na perspectiva comparativista, essa afirmação do crítico nos lembra a questão do método, que sempre atravessou, como vimos, a crítica brasileira, pelo menos desde Antonio Candido. Queremos pensar que os adjetivos pejorativos *posticho*, *inautêntico* e *imitado* caem feito uma luva quando temos em discussão a prática da crítica brasileira. Parece ser fato incontestado mesmo que a crítica aqui foi ao sabor do vento do que era pensado na Europa, como se essa fosse a única condição de se fazer crítica por essas bandas latinas. O problema que vemos, por mais contraditório que possa parecer, é que Schwarz critica tal método copista e ao mesmo tempo, ressalvadas as diferenças, se pega preso pelo mesmo método sistemático. Tentemos explicar com mais uma passagem do ensaio:

nos vinte anos em que tenho dado aula de literatura assisti ao trânsito da crítica por impressionismo, historiografia positivista, *nem criticism* americano, estilística, marxismo, fenomenologia, estruturalismo, pós-estruturalismo e agora teorias da recepção. A lista é impressionante e atesta o esforço de atualização e desprovincianização em nossa universidade. Mas é fácil observar que só raramente a passagem de uma escola a outra corresponde, como seria de esperar, ao esgotamento de um projeto; no geral ela se deve ao prestígio americano ou europeu da doutrina seguinte. Resulta a impressão — decepcionante — da mudança sem necessidade interna, e por isso mesmo sem proveito. O gosto pela novidade terminológica e doutrinária prevalece sobre o trabalho de conhecimento, e constitui outro exemplo, agora no plano acadêmico, do caráter imitativo de nossa vida cultural.⁴³

Ou seja, o crítico se vale de sua própria vivência e experiência profissional para constatar que tal prática imitativa sempre ocorrera dentro do país. Como crítico brasileiro, fica-nos a pergunta de como ele conseguira driblar tal prática, que se tornara natural na cultura brasileira, dentro da universidade? E mais: se isso

⁴² SCHWARZ. *Que horas são ?*, p. 29.

⁴³ SCHWARZ. *Que horas são?*, p. 30.

sempre ocorrera aqui, como o crítico conseguiu se valer de um aparato teórico-crítico que passasse ileso dessa prática tão manifesta na cultura? E mais: até onde que seu recorte crítico não estava, naquele contexto dos anos 80, contaminado por aquela confluência de teorias que migravam de forma avassaladora entre os mundos, principalmente em direção aos periféricos? Será que não seria mais interessante, mesmo que mais difícil, pensar a experiência do *postição*, do *inautêntico*, do *imitado*, já considerando as teorias da década de 80 que se dedicam a questões dessas naturezas? Pensando especificamente na crítica brasileira, não temos como não concordar com Schwarz, posto que tal crítica encontra-se acostumada ao vício imitativo se a compararmos com críticas de fora. A diferença, hoje, talvez se dê porque, se antes, até a década de 80, a referência ainda era a crítica européia e a norte-americana, cada vez mais nossa crítica voltou-se para a latino-americana, ou pensada em espanhol, ou pensada por latinos em inglês (dos Estados Unidos). Na verdade, nossa crítica, por não dar conta de se resolver internamente, talvez por sofrer de um ranço subalternista, estaria condenada a buscar anuência de uma crítica pensada em língua hegemônica, como se este fator fosse ainda decisivo para um julgamento crítico nos dias atuais.

Seguindo seu raciocínio que se dá em torno do “mal-estar intelectual” que é o assunto discutido em “Nacional por subtração”, Schwarz critica “a filosofia francesa recente” (Foucault e Derrida) por defender, segundo ele, “que o anterior prima sobre o posterior, o modelo sobre a imitação, o central sobre o periférico”.⁴⁴ Nessa linha filosófica, “de atrasados passaríamos a adiantados, de desvio a paradigma, de inferiores a superiores [...] isto porque os países que vivem na humilhação da cópia explícita e inevitável estão mais preparados que a metrópole para abrir mão das ilusões da origem primeira”.⁴⁵ Na verdade, toda essa discussão, entre o que defende Schwarz e o que defendem outros críticos brasileiros na esteira da reflexão filosófica francesa, dá-se, sem sobra de dúvida, porque a crítica brasileira constrói-se enquanto tal assentada num dualismo exagerado do qual nenhum dos críticos dessa época (até década de noventa) consegue romper totalmente para ler as produções culturais, nem muito menos a cultura brasileira. Se para eles, essa era sua condição, inclusive imposta pelo contexto, para a crítica de depois de noventa a condição exigida esta bem posta: qualquer olhar crítico

⁴⁴ SCHWARZ. *Que horas são?*, p. 35.

⁴⁵ SCHWARZ. *Que horas são?*, p. 36.

que ainda fique preso a essa visada dualista, ou sequer preocupado com questões atinentes à dependência cultural brasileira, está tão-somente repetindo aquela lição magistralmente arquitetada por seus precursores críticos. Exemplo desse dualismo, aliás presente em todos os ensaios até aqui discutidos, inclusive desde os títulos, encontra-se nesta passagem de “Nacional por subtração”: “[...] em lugar da almejada europeização ou americanização da América Latina, assistiríamos à latino-americanização das culturas centrais”.⁴⁶ Não estamos dizendo com isso que o crítico concorda com o que escreve, mas também não deixa de sinalizar que se trata ou de uma condição ou de outra, como se só uma dessas formas fosse a melhor para se compreender a dependência cultural aqui instalada. Nessa parte de seu ensaio, Schwarz menciona o ensaio “O entre-lugar do discurso latino-americano”, de Silviano Santiago, por nós antes discutido, e um outro de Haroldo de Campos, ambos os ensaios embasados pela filosofia francesa e severamente criticados pelo autor de “Nacional por subtração”. Se Schwarz critica a vertente da crítica brasileira de perspectiva filosófica francesa, por esta criticar a perspectiva marxista, e se aquela critica a vertente da qual Schwarz faz parte por ser de extração marxista, então só nos resta dizer que ambas as vertentes precisam ser revistas neste século que se inicia (sob pena de algum crítico contemporâneo menos desavisado ainda pensar que *ser ou não-ser* marxista poderia render alguma crítica.).

Se, por um lado, a crítica contemporânea resolveu de vez todo e qualquer dualismo que ainda poderia existir dentro da crítica brasileira, por outro, podemos dizer que subsiste em seu interior um ranço que não deixa de lembrar um certo atraso crítico. Trata-se, como já sinalizamos antes, de um certo partidarismo explícito da crítica estabelecido entre as duas vertentes críticas que se sobressaíram no Brasil, cujos representantes maiores são, de um lado, Silviano Santiago e, de outro, Roberto Schwarz. Fecharemos este ensaio abrindo-o para essa discussão que acabou se impondo no cerne da crítica contemporânea, causando, pelo menos em parte, uma certa “dualidade” no ensino da crítica na universidade.

Eneida Leal Cunha, em seu ensaio “Leituras de dependência cultural”, sintetiza muito bem as posições que diferenciam o pensamento crítico de Silviano

⁴⁶ SCHWARZ. *Que horas são?*, p. 36.

Santiago do de Roberto Schwarz, situando-as dentro de suas respectivas linhagens e preferências analíticas:

o confronto entre os ensaios “Apesar de Dependente, Universal” e “Nacional por Subtração”, além de pôr em cena sistemas interpretativos divergentes ou vertentes do pensamento ocidental, expõe o esboço de duas linhagens de intelectuais brasileiros e dois modos de ler e avaliar as formações de identidade e a experiência da dependência cultural. Ponto nuclear de uma dessas famílias de avaliadores da literatura e da cultura no Brasil, a qual pertence Roberto Schwarz, pode ser identificado na ascendência ilustrada da “Formação” de Antonio Candido e no interesse comum quase excludente pela produção literária datada a partir de 1850, ou, dito mais largamente, pela produção moderna e pós-colonial. As leituras de Silviano Santiago vêm-se empreendendo da história cultural, desde a década de 70. Em contrapartida, operam inversões, reversões e deslocamentos de ênfases, pondo o foco, reincidentemente, em produções coloniais como a carta de Pero Vaz de Caminha, articulando-as à produção modernista e contemporânea.⁴⁷

Mesmo tomando partido do que defende Silviano Santiago, Eneida Cunha mostra com precisão as diferenças que ancoram as duas leituras críticas, para concluir que a incompatibilidade entre as duas interpretações da dependência cultural brasileira está na forma como ambas as vertentes concebem a produção dos valores e dos sentidos: “para Schwarz, e para o pensamento de extração marxista, valores e sentidos fazem parte da superestrutura ideológica, são produtos da determinação histórica, da determinação econômica e infra-estrutural dos interesses de classe”,⁴⁸ enquanto “nas reflexões de Santiago e, em grande parte, dos ‘filósofos da descolonização’ com quem dialoga estão assimiladas as matrizes do corte epistemológico que produz a crítica à perspectiva marxista e funcional da interpretação de Schwarz”.⁴⁹

Também Eneida Maria de Souza, no ensaio “O discurso crítico brasileiro”, principalmente na parte “O mal-estar da dependência e a alegria antropofágica,” esquadrinha, por meio dos ensaios de Santiago e Schwarz, os posicionamentos críticos que os diferenciam. Em ordem cronológica, começa pelo ensaio “As ideias fora do lugar” (1977), onde reitera que o crítico “se baseia na ideologia sociológica marxista, voltada para o questionamento das contradições provocadas

⁴⁷ CUNHA. Leituras de dependência cultural, p. 134.

⁴⁸ CUNHA. Leituras de dependência cultural, p. 132.

⁴⁹ CUNHA. Leituras de dependência cultural, p. 132.

pela modernização nos países periféricos”,⁵⁰ passa para o ensaio de Santiago, “O entre-lugar do discurso latino-americano (1972), no qual o crítico “subverte as antigas antinomias e hierarquias próprias do discurso colonizado e ocidental”,⁵¹ diz que em “Apesar de dependente, universal” Santiago “confirma a sua posição diante da perspectiva marxista de Schwarz”,⁵² conclui, por fim, que Schwarz em “Nacional por subtração” (1987) reacende a polêmica entre o seu pensamento teórico e o de Santiago e Haroldo de Campos, ao se posicionar de forma distinta quanto às redefinições dos conceitos de nacionalidade e de dependência cultural”.⁵³ Mesmo sendo escusado dizer que Souza partilha das idéias defendidas por Silviano, vale a pena transcrever esta passagem: “no caso da concepção do ‘entre-lugar’, não se trata de uma abstração ‘fora do lugar’, mas de uma posição que visa representar a cultura brasileira *entre outras*, retirando novos objetos teóricos das obras ensaísticas e ficcionais”.⁵⁴ Por todo seu ensaio, Souza mostra com pertinência crítica todas as diferenças existentes entre os posicionamentos críticos de Santiago e de Schwarz. Aliás, o título da parte na qual Souza discute os textos de ambos, “O mal-estar da dependência e a alegria antropológica”, já sinaliza o lugar de cada posição crítica, reiterando as dualidades das duas vertentes, além de demandar um certo posicionamento da própria crítica brasileira contemporânea. Na seqüência, Souza discute o ensaio “Da existência precária: o sistema intelectual no Brasil” (1981) de Luiz Costa Lima. O argumento exposto por Costa Lima volta-se para questões ligadas à dependência cultural brasileira, quando, segundo Souza, “considera ser a desorganização e a ausência de método no pensamento de um povo o grande fator para se consolidar a condição de dominado diante de outras culturas”:

E do ponto de vista do sistema intelectual, o pior do autoritarismo é que ele acostuma a *intelligentsia* ao pensamento impositivo, que não precisa demonstrar, pois lhe basta apontar, mostrar com o dedo, ‘a verdade’. No caso das nações econômica e culturalmente periféricas, como a nossa, esta consequência ainda se torna mais intensa,

⁵⁰ SOUZA. *Crítica cult*, p. 52.

⁵¹ SOUZA. *Crítica cult*, p. 52.

⁵² SOUZA. *Crítica cult*, p. 53.

⁵³ SOUZA. *Crítica cult*, p. 54.

⁵⁴ SOUZA. *Crítica cult*, p. 52-53.

porque o seu horror à teorização própria as deixa duradouramente sujeitas à teorização alheia”.⁵⁵

Meio pelo avesso do que diz Costa Lima, mas pensando nas argumentações teórica e crítica próprias, isto é, feitas dentro do Brasil na contemporaneidade, percebemos que às vezes os partidarismos (somados às intrigas domésticas), que não deixam de apresentar laivos de um certo ranço de autoritarismo escolástico, pré-direcionam os julgamentos críticos possíveis de serem feitos da própria crítica brasileira. Querelas entre intelectuais, posicionamentos ideológicos contrários, ser ou não ser marxista por exemplo, formas diferentes de interpretar uma cultura e suas respectivas manifestações culturais, são bem-vindos e podem contribuir definitivamente com a própria crítica, desde que essa crítica saiba articular-se de forma que não sonegue qualquer informação ou abalizamento crítico que são respaldados pela própria história pregressa da crítica. Ilustra o que estamos dizendo, de nosso ponto de vista, o que acontece no livro *Dez lições sobre estudos culturais*, de autoria de Maria Eliza Cevasco. Nele, a autora detém-se, na última lição, nos “estudos culturais no Brasil”. Reconhece que a data oficial de tais estudos no Brasil se deu em 1998, “ano em que a Associação Brasileira de Literatura Comparada, Abralic, que reúne professores e pesquisadores da área, escolheu para seu congresso bianual o tema ‘Literatura Comparada = Estudos Culturais?’”⁵⁶ Cita o presidente da associação daquele biênio, o crítico cultural Raúl Antelo, passa em revista todos, digamos, *formadores* da cultura brasileira para deter-se no também crítico cultural Roberto Schwarz, discípulo uspiano. Como discípula desse crítico, privilegia sua vertente, calcada na “produtividade de um modo de ler dialético”, e passa a exemplificar tal modelo dessa tradição de crítica cultural brasileira com uma leitura comparativista cultural entre as obras *Dom casmurro* (1899), de Machado de Assis, e *Minha vida de menina* (1942), de Helena Morley, que no recorte feito por Cevasco soa meio forçada. Mas a questão que se impõe na leitura de Cevasco sobre a lição “Estudos culturais no Brasil” é de outra ordem: a que lugar Cevasco delegou ao crítico Silviano Santiago no rol dos críticos brasileiros que, pelo menos desde a década de 70, vem se dedicando aos estudos de crítica cultural, como já sinalizava o subtítulo de *Uma literatura nos trópicos*: ensaios sobre dependência cultural? Em se tratando de crítica,

73

⁵⁵ Apud SOUZA. *Crítica cult*, p. 55.

⁵⁶ CEVASCO. *Dez lições sobre estudos culturais*, p. 173.

recortes são feitos, predileções intelectuais são relevadas, relações interpessoais alteram qualquer julgamento, relações entre academias, mestres e discípulos têm sua história, mas apesar de tudo isso as lições críticas não podem sofrer lesões de natureza particular e pessoal, porque quem sempre sai em desvantagem são os “estudantes de ciências humanas e demais interessados no debate cultural contemporâneo”,⁵⁷ para ficar apenas com aqueles cujas *Dez lições* são dedicadas.

Por fim, Tania Franco Carvalhal, no ensaio “Vinte e cinco anos de crítica literária no Brasil – notas para um balanço”, discute o contexto brasileiro no qual os ensaios por nós aqui privilegiados fazem parte. Começa seu ensaio dizendo que “voltar vinte e cinco anos atrás significa lançar um olhar retrospectivo sobre os anos oitenta, certamente uma das décadas mais representativas da crítica literária no Brasil. Esse momento não só catalisaria tendências recorrentes anteriores, próprias a nossos estudos literários, como também seria portador do que estava por vir”.⁵⁸ Na sequência, a comparatista rastreia o que havia sido feito na crítica precedente aos anos 80 para, num momento seguinte, constatar que “os anos noventa caracterizaram-se, certamente, por uma crítica atenta a essas orientações, do pensamento de Michel Foucault a Gilles Deleuze, de Jean-François Lyotard a Jacques Derrida”.⁵⁹ Apesar de entendermos que Carvalhal tem razão em afirmar que “os teóricos franceses obtiveram, no Brasil, um sucesso tão grande quanto nos Estados Unidos”, queremos lembrar que tais teóricos foram também rechaçados por parte da crítica brasileira, obviamente valendo-se de outros teóricos, a exemplo da vertente crítica defendida por Schwarz, como já mostramos. Entre as duas décadas, Carvalhal lembra-nos da criação da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC) no âmbito de um Seminário *Latino-americano* (1986), tornando-se “um meio de comunicação privilegiado entre os pesquisadores brasileiros e aqueles dos diversos países da América Latina, contribuindo para a fundação de associações coirmãs em diferentes lugares”.⁶⁰ Tania Carvalhal constata que, entre as manifestações universitárias dos 80 para os 90, ocorre uma retomada dos estudos culturais, entre outras direções, que orienta a

⁵⁷ CEVASCO. *Dez lições sobre estudos culturais*, p. 7.

⁵⁸ *Apud* SANTOS. *Literatura e práticas culturais*, p. 41.

⁵⁹ *Apud* SANTOS. *Literatura e práticas culturais*, p. 47.

⁶⁰ *Apud* SANTOS. *Literatura e práticas culturais*, p. 46.

reflexão crítica naquele momento. Apesar disso, Carvalho é meio reticente com relação aos estudos culturais:

o debate sobre os *Cultural Studies* fez emergir o risco de ver desaparecer a abordagem literária, além de evidenciar o perigo de que especialistas em literatura voltem-se para outros campos sem a dupla competência indispensável aos estudos interdisciplinares. Mais do que defender a especificidade da literatura ou tentar evitar a redução de nosso campo de trabalho, ameaças que pesam mais em outros lugares do que no Brasil mesmo, é preciso salientar que se atribui aos ‘estudos culturais’ uma liberdade de ação que, na realidade, não existe. Em contrapartida, procurando, por vezes, afastar a literatura, interrogar seu lugar dentre as práticas simbólicas e culturais e minimizar sua função estética, os Estudos Culturais distanciam-se do comparatismo, que sempre pressupõe que a literatura permaneça como um dos termos da comparação.⁶¹

Por tudo o que discutimos até aqui, principalmente quando se tem em pauta aquela antiga afirmação de Candido, não por acaso repetida num congresso da Abralic, de que *estudar literatura brasileira é estudar literatura comparada*, podemos, neste século que se inicia, afirmar que os estudos culturais, bem como demais estudos, não fizeram emergir o risco de desaparecer a abordagem literária, como apregoaram alguns críticos que pensaram que o lugar disciplinar, como o da literatura comparada por exemplo, era imutável, apesar de defenderem uma perspectiva comparativista interdisciplinar. O perigo do qual fala Carvalho torna-se ultrapassado já naquele contexto, posto que os especialistas em literatura foram orientados no sentido de trabalhar a própria literatura numa perspectiva histórica, cultural, inter, trans e multidisciplinar. Aliás, não por acaso, essa foi a grande direção para a qual se mirou a literatura comparada no decorrer de todo o século XX. O que Carvalho faz, apesar de não assumir, é sair em defesa da especificidade da literatura, com medo de que esta perca terreno para os estudos culturais, como assim agiram vários outros críticos disciplinaristas. Quando Carvalho afirma que foi atribuído aos estudos culturais uma liberdade de ação que não existe, vemos que quem perde com tal prerrogativa são os estudos comparados que se fecham em sua perspectiva disciplinar com receio das novas liberdades de ação críticas culturais que se impõem com a chegada do novo século. Resta-nos perguntar onde, ou em que momento, os estudos culturais procuraram afastar a literatura, interrogar seu lugar e minimizar sua função estética, como adverte Carvalho, se eles nascem dos próprios estudos literários?

⁶¹ Apud SANTOS. *Literatura e práticas culturais*, p. 47.

Se, na perspectiva comparativista disciplinar, sempre pressupõe-se que a “literatura permaneça como um dos termos da comparação”, então passou da hora do comparatista compreender que o outro termo pode ser o dos estudos culturais, já que estes nunca se preocuparam mesmo com o comparatismo, mas, sim, com a liberdade de ação cultural.

A literatura comparada de ontem nos ajudou a entender os estudos culturais de hoje; e os estudos culturais de hoje nos ajudam a compreender a literatura comparada de ontem. Se estudar literatura brasileira era estudar literatura comparada, então podemos dizer que estudar estudos culturais hoje equivale ainda a estudar literatura brasileira numa perspectiva comparativista, já que ambas as disciplinas estão atravessadas por graus de dependência histórico-culturais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CADERNOS DE ESTUDOS CULTURAIS: estudos culturais. Campo Grande-MS: Ed. UFMS, v. 1, n. 1, p.1-135, jan./jun. 2009.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1997.

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. p. 140-162.

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 1999. (Coleção Série Princípios).

CARVALHAL, Tania Franco. Vinte e cinco anos de crítica literária no Brasil: notas para um balanço. Trad. de Adriana Santos Corrêa. In: SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos (org.) *Literatura e práticas culturais*. Dourados, MS: UFGD Editora, 2009. p. 41-48

CEVASCO, Maria Elisa. *Dez lições sobre estudos culturais*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

CUNHA, Eneida Leal. Leituras de dependência cultural In: SOUZA, Eneida Maria de, MIRANDA, Wander Melo (org.) *Navegar é preciso, viver*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Salvador: EDUFBA; Niterói: EDUFF, 1997. p. 126-139

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivainha*: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p.91-99: literatura comparada, intertexto e antropofagia

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*: ensaios sobre dependência cultural. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa*: ensaios sobre questões político-culturais. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

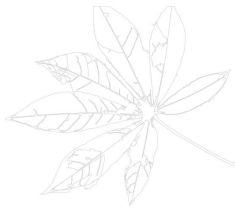
SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*: ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2008.

SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?*: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult.* Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002. p. 47-66: O discurso crítico brasileiro

WELLEK, René, WARREN, Austin. *Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários*. Trad. de Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2003. (Coleção leitura e crítica)



A EMERGÊNCIA DA CULTURA e da crítica cultural

Eneida Leal Cunha¹

1

Como estratégia para pautar algumas questões sobre a crítica cultural ou os estudos da cultura no âmbito das Letras no Brasil, vale a pena recuperar, preliminarmente, significações dicionarizadas da palavra “emergência”, posta em destaque no título desta reflexão: ato de emergir, de vir à tona; situação grave, momento crítico, contingência; dispositivo de segurança que deve ser acionado em situações difíceis; combinação inesperada de circunstâncias imprevistas (ou que delas resulta) e que exigem ação imediata; o que se torna claro e compreensível, o que aparece, se expressa ou se manifesta em determinado momento².

79

Estas significações podem ser adensadas se articularmos uma delas (“o que se torna claro e compreensível, o que aparece, se expressa ou se manifesta em determinado momento”) ao uso do termo “emergência” que Michel Foucault criteriosamente recupera ao mapear, na *Genealogia dos Valores* e em outros trabalhos de Nietzsche³, as palavras às quais o filósofo recorre para recusar a noção de *origem* (*Ursprung*), enquanto lugar da verdade e da pureza, da essência exata de alguma coisa, sua forma imóvel e anterior a tudo que é externo ou accidental, sua identidade primeira ou seu fundamento.

¹ Eneida Leal Cunha é professora na UFBA/PUC-RIO.

² Cf. *Dicionário Houaiss para a Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

³ Cf. FOUCAULT, M. Nietzsche, a genealogia e a história. In: *A Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979. p. 11-37.

Como um bom discípulo do mestre que se declarava mais filólogo do que filósofo, Foucault coleciona e interpreta os termos utilizados por Nietzsche para desconstruir a idéia de origem. Proliferam, na *Genealogia da Moral* e em outros trabalhos, palavras como “começo” (*Geburt*), “proveniência” (*Herkunft*), “emergência” (*Entstehung*), cuja significação não é equivalente entre si, no sentido de que não são permutáveis nem são sinônimos de origem.

Constata assim que o termo “emergência” aparece quando Nietzsche se refere ao ponto de surgimento de um valor ou de um conceito, que se produz em um determinado estado de forças; ou à entrada em cena de forças recalcadas, confinadas no silêncio dos bastidores. Nesta perspectiva, a emergência é sempre um lugar de enfrentamento e de afrontamento, de embate entre forças dominantes e forças e dominadas, e, portanto, não pode ser compreendida como o ponto inaugural de alguma coisa nem como uma continuidade, mas como efeito de deslocamentos, reposicionamentos ou inversões. Para Nietzsche, a cada momento da história, o que é dominante fixa um ritual, ou seja, um conjunto de obrigações, direitos, marcas e regras, destinado a assegurar uma atribuição de sentido e de valor. Por isto, conclui Foucault, a história de uma palavra ou de uma coisa é a história das forças que delas se apoderaram, é a história de suas significações ou de suas interpretações:

“O grande jogo da história será de quem se apoderar das regras, de quem tomar o lugar daqueles que as utilizam, de quem se disfarçar para pervertê-las, utilizá-las ao inverso e voltá-las contra aqueles que as tinham imposto; de quem, se introduzindo no aparelho complexo, o fizer funcionar de tal modo que os dominadores encontrar-se-ão dominados por suas próprias regras”.⁴

2

Esta breve “definição de termos” parece aqui indispensável para atenuar o que à primeira vista poderia ser considerado como uma incongruência no título: em que sentido se pode tratar como uma “emergência” a avassaladora presença da cultura (ou da palavra cultura) em nossos dias?

A “cultura” nos soa hoje como uma palavra de ordem tanto para os nossos investimentos intelectuais como para os programas políticos de resistência ou de

⁴ FOUCAULT, M. Op.Cit. p. 25-6.

contestação, quanto, ainda, para a agenda dos investimentos econômicos, quando a indústria cultural constitui uma das atividades mais rentáveis no mundo globalizado. Menos do que essa espécie de onipresença, a idéia ou o desafio da emergência da cultura está no fato de que dificilmente se consegue dizer com precisão o que ela recobre, pois já não somos capazes de enunciar um conceito de cultura que dê conta de todas as suas dimensões.

Por um lado, encontra-se com frequência, tanto nos manuais quanto nas postulações mais complexas acerca dos estudos da cultura, a advertência reiterada, como uma espécie de alerta, sobre a necessidade de uma compreensão clara de cultura; por outro, não nos sentimos muito à vontade para defini-la ou para escolher e aderir a uma definição proposta. É provável que isto ocorra porque, como sugere Eagleton⁵, “estamos encurralados” entre noções demasiadamente amplas – a exemplo de “cultura como todo um modo de vida”, que vem do campo antropológico –, ou noções demasiado e até desconfortavelmente estreitas, excludentes, como “o melhor que foi pensado e dito pela humanidade”, conforme postulava Matthew Arnold (em *Culture and Anarchy*, 1869), que compreendia e preconizava a distribuição democrática da alta cultura como antídoto para as tensões sociais.

81

O problema ou a nossa demanda atual, entretanto, talvez já não seja providenciar um conceito plausível, aceitável, de cultura. Até porque já aprendemos que definir ou conceituar alguma coisa corresponde sempre a um ato de restrição, a um gesto (intelectual, interpretativo) de separá-la daquilo (que julgamos) que ela não é.

Como alternativa à delimitação da cultura em uma definição, pode-se usar uma estratégia inversa, a partir de um deslocamento da questão, ou seja, pode-se reconhecer que o nosso problema principal não é dizer *o que a cultura é* ou *o que é cultura*, mas buscar identificar e compreender as significações, os sentidos e os valores que historicamente foram atribuídos à palavra cultura – as suas diferentes emergências em circunstâncias históricas específicas – e, após isto, avaliar quais dessas significações ainda vigoram em nossos dias, para quem vigoram e como se dá o embate entre essas diferentes apropriações da palavra (e da própria cultura).

⁵ EAGLETON, Terry. A cultura em crise. In: *A idéia de cultura*. Lisboa: Temas e Debates, 2002. p. 49.

Para dar conta desta empreitada com brevidade, é valiosa a contribuição de Terry Eagleton⁶ ao retomar um dos mais argutos pensadores da cultura no século XX, o britânico Raymond Williams,⁷ que elencou os três principais sentidos modernos que foram atribuídos à palavra, expondo as forças que, em cada contexto histórico-social (e cultural, poderíamos acrescentar), dela se apropriaram para impor diferentes significações, valores e, conseqüentemente, prescrições e regras.

A primeira emergência moderna da palavra se dá no Iluminismo do século XVIII, quando a noção de cultura praticamente equivale à de civilização e de civilidade, designando o processo geral de progresso intelectual, espiritual, material da Humanidade. Neste contexto de profundas transformações sociais que dá início à vida moderna, a cultura diz respeito à vida urbana, às políticas cívicas, mas também à tecnologia e ao progresso e às boas maneiras, sempre com o sentido de avanço em relação a algo que antecedeu. Ultrapassa, portanto, a dimensão individual, requer condições sociais, tem dimensão política e envolve o Estado. A cultura (ou a civilização) nesse momento, portanto, corresponde à vida tal como é socialmente vivida pelos europeus, especialmente na França. É a partir dessa compreensão de cultura como civilização, que também se firma a noção de “barbárie”, relativa aos outros, aos não europeus, que deverão alcançá-la ou, melhor, deverão ser conduzidos até ela: deverão ser colonizados.⁸

Caracterizada desta forma breve, a compreensão iluminista pode parecer muito distante de nós, mas o fato é que ela persiste em várias dimensões da vida social até o presente, como em grande parte dos valores que organizam o nosso sistema de educação, ou na idéia de “formação” (Bildung), como aperfeiçoamento espiritual, através do compartilhamento de um estoque de conhecimentos, experiências e valores consagrados como o ápice da condição humana ou o que de melhor a humanidade teria produzido. E dessa concepção de cultura derivam inúmeras expressões do senso comum, a exemplo da que designa um indivíduo ou um grupo social como “inculto”.

⁶ Cf. EAGLETON, Op. Cit. p. 20-47.

⁷ WILLIAMS, Raymond, *Keywords*, Londres 1976, p. 76-82. (1953).

⁸ A propósito da familiaridade – que não é apenas etimológica – entre cultura e colonização, conferir o livro de Alfredo Bosi, *Dialética da colonização* (Companhia das Letras, 1992).

Quase em simultâneo ao Iluminismo, emerge a partir da Alemanha uma compreensão diversa de cultura, que privilegiará não a universalidade dos valores civilizacionais, mas aquilo que pode constituir a singularidade de um povo. Fundada no idealismo alemão e fortemente articulada ao processo de unificação dos estados nacionais modernos, cultura significa então o modo de vida característico de um povo, sua singularidade expressa concretamente no cotidiano, em formas específicas como os costumes, os valores e, especialmente, uma língua, ou projetada no passado, através de um acervo de memórias compartilhadas e da narrativa mítica de uma origem comum. Esta noção romântica e, a seu modo, popular de cultura fará fortuna ao longo do século XIX, como expressão do “espírito de um povo” e de alguma forma também chega ao nosso presente, seja enquanto cultura nacional ou nacionalidade seja, em tempos mais recentes, enquanto especificidade da memória cultural e das demandas de segmentos internos ao próprio estado nacional, e ainda nas reivindicações de diversidade e pluralismo culturais. Pois é dela, desta segunda significação histórica que deriva a possibilidade de declinar a palavra e conceber a cultura no plural: culturas.

A terceira variante da significação de cultura emerge no século XIX por sua redução gradual, mas gravemente exitosa, ao domínio das artes. Como consequência, a cultura é confinada a uma pequena e privilegiada fração da sociedade – às pessoas “cultivadas” ou cultas – e se transforma, como demonstrou Bourdieu, em fator de distinção social.⁹ Nesta perspectiva, a idéia de cultura é simultaneamente intensificada (pelo prestígio, quase uma sacralização das artes ou da dimensão estética), e de certa forma empobrecida (por seu caráter irrevogavelmente excludente e antidemocrático). Nesta noção de cultura, que prevalece no que se convencionou designar como alta modernidade e se articula à intransigente reivindicação da autonomia estética, pode-se perceber o crescente distanciamento entre a Cultura (aqui com ‘C’ maiúsculo) e a hermenêutica leiga ou a experiência cotidiana comum à maioria, como também o afastamento da Cultura em relação à dimensão política e às disputas sociais.

Embora a apresentação dos três principais eixos de significação da palavra cultura que prevaleceram na modernidade ocidental termine por estabelecer uma certa cronologia ou sequenciamento, não é difícil reconhecer à nossa volta a

⁹ BOURDIEU, Pierre. *A Distinção: crítica social do julgamento*, Porto Alegre, Editora Zouk, 2007.

persistência e co-existência alargada de todos eles até os dias atuais, às vezes como simples continuidade, outras como ruptura, diferença e tensão.

3

Contemporaneamente, a noção de cultura já não se encontra provida da segurança e da legitimidade que lhes atribuíram – igualmente, embora em circunstâncias históricas e correlação de forças diversas – o empreendimento civilizacional iluminista, o Estado nacional moderno e, no último caso, as elites letradas. Por esta razão a cultura, em nosso tempo, tornou-se especialmente o território da instabilidade, do conflito e da disputa.

Retornando às ponderações iniciais sobre a “emergência”, é preciso identificar as forças que saíram dos bastidores e passaram a disputar a significação cultural. Para efeito de exposição, pode-se abordar esta disputa privilegiando duas vertentes de significação da cultura que atravessam a nossa área de Letras, com uma história de longa duração.

A primeira delas – a ligação mutuamente legitimadora entre literatura e nacionalidade – está relacionada ao processo de unificação ou de constituição dos estados modernos, sustentados pela idéia de cultura como singularidade e patrimônio de um povo. Para compreender a articulação resistente que se estabeleceu entre cultura e nacionalidade vale a pena relembrar algumas postulações de autores que respondem mais recentemente à questão posta por Ernest Renan em 1882: “O que é uma nação?”¹⁰

Nação e cultura não são entidades independentes e paralelas, assim como não é a Nação que produz a cultura, mas o inverso. Para Benedict Anderson,¹¹ a própria Nação é um artefato, uma construção cultural, que se faz através de uma formulação narrativa capaz de articular passado, presente e futuro num todo percebido como estável e homogêneo, que possibilita a experiência de pertencimento comum necessária à constituição de uma “uma comunidade

¹⁰ A pergunta é título de conferência proferida pelo historiador Ernest Renan em 1882 e se tornou um texto referencial. (RENAN, Ernest. O que é uma nação? In: ROUANET, Maria Helena (org.) *Nacionalidade em questão* - Cadernos da Pós/Letras (19). Rio de Janeiro: UERJ, 1997).

¹¹ ANDERSON, Benedict, *Comunidades imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

imaginada”. A contribuição de Anderson desloca a "nação e a consciência nacional" do campo das ideologias e das ciências políticas, onde por um bom tempo estiveram confinadas, para aproximá-las dos grandes sistemas culturais anteriores à modernidade, como as comunidades religiosas e os reinos dinásticos, a partir dos quais e contra os quais a Nação moderna pôde existir.

Para Étienne Balibar,¹² a construção de uma nação ou a nacionalização de uma sociedade exige a “produção do povo”, ou seja a produção do efeito de unidade que permitirá à população de um território delimitado perceber-se como “um povo”, legitimando-a como base e origem do poder político no Estado Nacional; como exige também a “fabricação de uma etnicidade fictícia”, uma vez que nenhuma nação tem originalmente uma base étnica única, mas,

“à medida que as formações sociais se nacionalizam, as populações que elas incluem (...) são etnicizadas, ou seja representadas no passado e no futuro como se formassem uma comunidade natural, dotada de uma identidade de origem, de cultura, de interesse, que transcende os indivíduos e as condições sociais”.¹³

A duradoura articulação, quase uma equivalência, entre cultura e Nação se firma a partir de um processo paradoxal, que teve o poder de naturalizar o que é estritamente uma construção cultural. Neste sentido, é expressivo o uso freqüente de referenciais biológicos – a infância, a juventude, a maturidade – para dar conta dos caminhos da nacionalidade, como podemos ler, em relação à Nação brasileira, já em José de Alencar, que demonstra no seu prefácio “Benção paterna”¹⁴ uma surpreendente lucidez acerca da necessidade cultural – e literária – de “fabricação” do povo brasileiro e da “comunidade imaginada”.

A partir dos Estados Nacionais modernos, portanto, a idéia de cultura passa a equivaler à identidade nacional, ou seja, a significação de cultura se firma como,

¹² BALIBAR, Étienne. La forme nation: histoire et idéologie. In BALIBAR, Étienne; WALLERSTEIN, Immanuel. *Race, nation et classe: les identités ambiguës*. Paris: La Découverte, 1988.

¹³ «Aucune nation ne possède naturellement une base ethnique, mais à mesure que les formations sociales se nationalisent, les populations qu’elles incluent (...) sont “ethniciées”, c’est-à-dire représentées dans le passé ou dans l’avenir comme si elles formaient une communauté naturelle, possédant par elle-même une identité d’origine, de culture, d’intérêts, qui transcende les individus et les conditions sociales.» BALIBAR, Op. Cit. p. 130-1.

¹⁴ Prefácio ao romance *Sonhos d’ouro* (1872).

ao mesmo tempo, aquilo que unifica um povo (e que o singulariza) e aquilo que ele produz, a nível simbólico, constituindo uma espécie de círculo ou de circulação incessante entre os dois termos – cultura e nacionalidade.

4

O que está na pauta dos debates e das disputas contemporâneas sobre a cultura é justamente a idéia de uma identidade estável e homogênea, sob os auspícios do Estado Nacional, e isto ocorre em dois planos. No primeiro deles, no plano das subjetividades, pela crise e pela crítica à noção de sujeito que emergiu com o cristianismo e atravessa toda a modernidade – como essência, interioridade estável, pré-existente, consciência de si – e a conseqüente percepção da identidade ou da subjetividade como uma produção socialmente sancionada. Em segundo lugar, no plano social, pela percepção do poder de coerção, de apagamento, de homogeneização dos discursos da nacionalidade ou das culturas nacionais, enquanto construções hegemônicas que recalcam as perspectivas identitárias e as demandas culturais dos que estão em condição subalterna.

As demandas do presente em torno da cultura emergem principalmente no interior da própria comunidade nacional enquanto expressão de vivências minoritárias – com a ressalva, indispensável, de que o uso da noção de “minoría” aqui não tem significação quantitativa, pois são minoritários os segmentos da população alijados das estruturas e nas relações de poder, especialmente do poder legitimação de suas referências culturais – ou a sua memória cultural –, e do poder de produzir auto-representações que conflitem a comunidade nacional imaginada. Muito embora – e talvez este seja o grande filão do que hoje se denomina “crítica cultural” – sejam sempre ambíguos ou ambivalentes, nas suas estratégias de inclusão e de exclusão, os discursos da nacionalidade cultural.

86

Contra a pedagogia da homogênea comunidade imaginada e principalmente, se consideramos especificamente o caso brasileiro, contra a propalada convivência harmoniosa da diversidade que seria peculiar ao Brasil e à cultura brasileira, insurgem-se, por exemplo, as vozes afro-descendentes e as releituras da história e da cultura nacional empreendidas pelas mulheres, como avaliações contemporâneas desconstrutoras e interpeladoras de uma idéia de cultura que originalmente, quando se contrapunha ao universalismo da Civilização, teve considerável potencial revolucionário.

Um outro foco de conturbação de significações históricas e assentes da palavra cultura também é familiar ao campo dos estudos literários, pois ocorre no âmbito da segunda vertente de significação da cultura que atravessa a área de Letras. Trata-se da contestação contemporânea ao confinamento da cultura ou do valor cultural à esfera letrada ou erudita, da equivalência entre cultura e artes canônicas, como a literatura, e da paralela separação entre cultura e o que Edward Said e Stuart Hall designaram como a “mundanidade”.¹⁵ Ou o que o crítico Silviano Santiago denomina, de forma provocante, como o embate entre a cultura da minoria e a cultura da maioria, popular, massiva, industrializada.¹⁶

Temos que reconhecer que a propalada diluição das fronteiras entre a “alta cultura” (da minoria) e a “baixa cultura” (da maioria) é muito relativa, e efetivamente só ocorreu no plano do diagnóstico intelectual dos trânsitos e das contaminações que entre elas se processam. Do ponto de vista do valor, do valor cultural, a hierarquia prevalece e se manifesta em diversos planos da vida social, em que pese a dimensão da influência contemporânea dos meios massivos.

Sabemos que o filme e mais ainda a novela de televisão não equivalem ao romance; que a fotografia não tem o mesmo prestígio ou valor social (nem o mesmo valor mercadológico) que a pintura; que um recital de Beethoven é ainda considerado muito mais “cultural” do que uma roda de samba ou um show de rock. Mas existem hierarquizações mais sutis (e mais perversas) que atuam sobre nós com grande eficácia: não cogitamos, por exemplo, que um leitor de *O Cortiço*, de Aluísio de Azevedo, corra o risco de se tornar racista, mas nos preocupamos séria e honestamente com o poder alienante que a televisão pode ter sobre o seu público. Isto sinaliza que, além da hierarquia das linguagens ou das formas de expressão culturais, introjetamos também uma hierquização dos diferentes públicos ou esferas de recepção.

A emergência do campo que hoje se denomina crítica cultural, estudos da cultura ou, com mais frequência, estudos culturais dá-se justamente no contexto

¹⁵ HALL, Stuart. Estudos culturais e seu legado teórico. In SOVIK, Liv (Org). HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003. p. 202.

¹⁶ SANTIAGO, Silviano: *Democratização no Brasil- 1979-1981(Cultura versus Arte)* In ANTELO et alii. *Declínio da Arte e Ascensão da Cultura*. Florianópolis: ABRALIC/Letras Contemporâneas, 1998. p.11-23. Posteriormente publicado em *O Cosmopolitismo do pobre* (Ed. UFMG, 2004).

da convivência e do embate entre essas diversas e diferenciadas dimensões ou significações da cultura. Ou, dito de outro modo e quase como um desafio que se impõe: a emergência da cultura como objeto de inquietação e de reflexão, em todos os territórios do conhecimento – não só nas Letras – emerge em consonância, em absoluta sincronia, com a nossa dificuldade presente em enunciar com segurança e de maneira satisfatória o que entendemos por cultura.

Mas a emergência e a importância que vêm conquistando os estudos da cultura são também sincrônicas à percepção de que é nesta dimensão da vida social que se organizam as significações e os valores, que se exerce a hegemonia e que se estruturam, legitimam e disseminam as exclusões. Como simultaneamente estão também nos domínios da cultura as reivindicações mais contundentes que se fazem atualmente sobre direitos, reconhecimento e cidadania.

Por estas razões, vozes autorizadas do campo da crítica da cultura ou dos estudos culturais – a exemplo de Stuart Hall, Fredric Jameson, Homi Bhabha – convergentemente vêm apontando, como o diferencial mais relevante e indispensável neste empreendimento intelectual e acadêmico contemporâneo, a articulação entre *rigor teórico*, para dar conta do que ainda não sabemos mas igualmente para deslocar os saberes sedimentados que se interpõem, como dificuldade ou mesmo obstáculo, à compreensão ampla das expressões da vida contemporânea; e *responsabilidade política*, uma vez que é clara a implicação entre os embates atuais em torno de ou a propósito da cultura e a emergência, na cena principal, de segmentos, valores e objetos preteridos, recalcados, relegados ao silêncio ou ao anonimato.

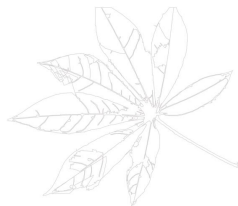
Em muitos ângulos expõem-se perspectivas marcantes do saber produzido na contemporaneidade no âmbito desse campo emergente, institucionalmente difuso e politicamente disputado, que é a crítica cultural: a relação entre cultura e poder, o escrutínio das políticas do valor, a potência instituinte das construções discursivas, a articulação entre continuidades e descontinuidades, o jogo entre repetição e diferenças, a não hierarquização dos discursos ou dos produtos culturais e, em especial, uma perspectiva teórico-crítica sobre as identidades, sejam elas locais, nacionais ou ‘minoritárias’, que se recusa concebê-las como estáveis, íntegras ou unívocas.

No campo dos estudos literários, nas duas últimas décadas do século XX, a emergência da crítica cultural introduziu um número imprevisto de novos problemas e perspectivas de reflexão, os quais podem ser arrolados em duas grandes ordens de confronto com a tradição, em especial com a tradição firmada pela alta modernidade estética. Em primeiro lugar, os embates em torno da compreensão do que seria a própria literatura e das implicações da proeminência do valor estético; neste âmbito, talvez seja ainda de Silviano Santiago o diagnóstico mais sucinto e mais cabal, ao apontar, no que denomina a “passagem do século XX para o seu fim”, o enfraquecimento da especificidade e a perda do valor de “intransitividade” conquistado pelo literário.¹⁷

Em segundo lugar, e como inescapável consequência, o debate acerca dos limites da competência dos estudiosos da literatura ou de um território disciplinar instituído. Na feição inicial desse abalo, verificou-se uma significativa expansão do domínio de objetos para além das fronteiras do estritamente literário, dos cânones literários ou mesmo do objeto literatura, e a proliferação das abordagens transdisciplinares, nos estudos produzidos na área de Letras. Como saldos mais expressivos tem-se, além da contextualização criteriosa das análises, o interesse crescente pela música popular, enquanto expressão mais candente da cultura da maioria no Brasil, e por outras linguagens massivas, ao lado da explosão das abordagens que privilegiam e problematizam as perspectivas e construções identitárias.

Passadas três décadas, entretanto, pode-se reconhecer no campo das Letras uma espécie de retorno – em diferença – à literatura, o que está longe de significar uma neutralização dos efeitos disruptores da crítica cultural, o que teria, indubitavelmente, um caráter conservador. A emergência da cultura e da crítica cultural, enquanto força temporal, político-social e acadêmico-intelectual, afeta indelevelmente o campo das Letras, afecção esta cujo melhor sentido é aquele detectado por Nietzsche e Foucault, de instauração de novos sistemas de significação e de valor, que podem revigorar tanto o literário quanto as suas abordagens, ao religá-los a outras dimensões da sensibilidade, da vida social e da produção discursiva.

¹⁷ SANTIAGO, S. Op.Cit.



INUTILIA NON TRUNCAT ou dos rituais de intimidade com os objetos

Fernanda Coutinho¹ & Vera Moraes²

Não vamos partir da suposição de que a vida se manifesta mais plena nas coisas que costumamos considerar grandes do que naquelas que costumamos considerar pequenas.

Virginia Woolf

Por que livrar-se do que se amontoa, como em todas as casas, no fundo das gavetas? (...) Além do mais, o que obviamente não presta, sempre me interessou muito. Gosto de um modo carinhoso do inacabado, do malfeito, daquilo que desajeitadamente tenta um pequeno vôo e cai sem graça no chão.

Clarice Lispector

Uma das paisagens escolhidas por Flaubert para nela inscrever sua geografia literária é sua própria Normandia natal. Nessa região, dentre outros personagens, vão viver Ema Bovary e Felicidade, a criada de “Um Coração simples”. A propósito, Madame Roger des Genettes, uma das correspondentes do escritor, teve o privilégio de receber dele a sùmula mais-que-perfeita do perfil da criada normanda:

A História de um Coração Simples é simplesmente a narrativa de uma vida obscura, o de uma pobre moça do campo, devota mas mística, devotada sem exaltação e terna como um pão fresco. Ela ama sucessivamente um homem, os filhos de sua patroa, um

¹ Fernanda Coutinho é professora da UFC.

² Vera Moraes é professora da UFC.

sobrinho, um velho de quem cuida, depois seu papagaio; quando o papagaio morre, ela manda empalhá-lo e, na hora de sua morte, confunde o papagaio com o Espírito Santo.³

Além de Flaubert, Felicidade foi alvo da atenção de muitos retratistas, dentre os quais Victor Brombert, que lhe dedica um capítulo no belo conjunto de ensaios do livro, *Em Louvor de Anti-heróis: Figuras e temas da moderna literatura européia 1830-1980*, onde afirma:

‘Um Coração Simples’, tão diferente no tom, dos romances de Flaubert que projetam os sonhos infinitos de Emma Bovary ou Frédéric Moreau, parece em vez disso, render homenagens às virtudes da disciplina, do trabalho aturado e do desprendimento personificadas na ingênua e rústica criada Félicité.⁴

Tem-se, portanto, que em “Um Coração simples” Flaubert vai esboçar um outro tipo de relação com o mundo, calcada agora na idéia de uma profunda intimidade com as coisas, objetos que passam a ter vida, os quais são, como tal, significados pela protagonista, bem como re-significam sua vida.

No diâmetro aparentemente acanhado de seu quarto, a criada opera a transformação desses objetos em seres, todos animados por um influxo de comoção. Em outras palavras, ela dá vida às coisas. E a coisas consideradas inúteis, ordinárias, sem nenhum préstimo. Eis a descrição de seu quarto “de despejo”, cujo principal habitante será Lulu, o papagaio empalhado, representação máxima do que não mais **teria** serventia.

Aquele lugar, onde admitia muito poucas pessoas, tinha ao mesmo tempo o aspecto da capela e de um bazar, tal a quantidade de objetos religiosos e outros exóticos.

Um grande armário dificultava a passagem. Do lado oposto da janela, inclinada para o jardim, uma clarabóia dava para o pátio; perto da cama de lona, em cima de uma mesa, havia uma moringa, dois pentes, um toco de sabonete azul num pires esbeirado. Pelas paredes, terços, medalhas, várias imagens da Virgem Maria, uma pia de água benta talhada em coco; em cima da cômoda coberta de um pano, como se fosse um altar a caixa feita de conchas, presente de Vítor; depois, um regador e uma bola, cadernos, a geografia em estampas, um par de botinas; e no gancho do espelho, o chapéuzinho de pelúcia, seguro pelas fitas. Felicidade prezava tanto esta espécie de respeito, que chegou

³ FLAUBERT, Gustave. *Cartas exemplares*. Organização de Duda Machado. Trad. Carlos Eduardo Lima Machado. Rio de Janeiro: Imago, 1993. p. 248.

⁴ BROMBERT, Victor. *Em louvor de anti-heróis: Figuras e temas da moderna literatura européia. 1830 -1980*. Trad. José Laurenio de Melo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. p. 71.

ao ponto de conservar uma das roupas do Senhor. Todas as velharias, rejeitadas pela Senhora Aubain, ela as guardava levando-as para seu quarto.⁵

Em “Gustave Flaubert, ‘Trois Contes’”, Italo Calvino atribui a escritores como Stendhal e Balzac o mérito de incorporar visualidade à cena romanesca, aspecto que teria alcançado o auge com o “gigante de Croisset”. Ainda segundo Calvino, antes deles, autores que se situaram num tempo de escrita que vai de Madame de Lafayette a Benjamin Constant teriam efetuado a exploração do “ânimo humano com uma acuidade prodigiosa, mas as páginas são como persianas que não deixam ver nada”.⁶ Bem diferente, portanto, do *travelling* de aproximação que o narrador do conto efetua na intimidade do quarto da protagonista de “Um Coração simples”. Calvino constata a plasticidade da narrativa, através do recurso da enumeração, amplamente utilizado por Flaubert, realçando o acúmulo de coisas, “tudo dominado pelo famoso papagaio empalhado, espécie de emblema daquilo que a vida não deu à pobre doméstica”.⁷

A composição desse conto em tom tão delicado representa a resposta de Flaubert a uma observação acerca de sua corrosiva ironia, feita por George Sand. Fiel a seu propósito de incentivar a comunhão entre os seres, como prescrevia a estética romântica, a escritora aconselha o amigo a “fazer uso literário das emoções íntimas de seu próprio passado, mergulhar nas preciosas memórias armazenadas em seu coração”.⁸ Infelizmente, Flaubert, com profundo desânimo, acrescentaria depois: “Comecei *Um Coração Simples* para ela exclusivamente, e só para lhe dar prazer. Ela morreu quando eu estava no meio do meu trabalho. Isto é o que acontece com todos os nossos sonhos”.⁹

Por que agora a lembrança de Felicidade e de seu bricabraque afetivo? Porque ela traz em si um profundo sentido de intimidade com a existência material dos objetos, levando-nos a um questionamento: a que distância nos

⁵ FLAUBERT, Gustave. “Um Coração simples”. In: *Três contos*. Trad. Carlos Chaves. São Paulo: Edições Melhoramentos, s/d. p. 40.

⁶ CALVINO, Italo. “Gustave Flaubert, ‘Trois Contes’”. In: *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 159.

⁷ CALVINO, Op.e loc. cit.

⁸ BROMBERT, Op.cit., p. 76-77.

⁹ BROMBERT, Op.cit. p. 77.

colocamos deles? Em outras palavras, como nos inserimos na vida social das coisas? A proximidade da personagem em relação a seus pertences, por ela transformados em talismãs, deixa também entrever a idéia de brincadeira, na medida em que aí ocorre um fenômeno de animação das coisas. Isso leva, inclusive, à subversão de categorias como realidade e ficção, num jogo simulatório, que toma a representação pelo objeto em si mesmo. A geografia em estampas, por exemplo, teria para Felicidade o poder de evidenciar a figura do sobrinho marinheiro levado para terras longínquas. Em uma passagem do conto, percebe-se claramente a têmpera amorosa que conferia a seus guardados: “Debruçou-se sobre a carta; aquele emaranhado de linhas coloridas fatigava-lhe a vista, sem que compreendesse coisa alguma; e como Bourais lhe perguntasse a causa do seu embaraço, pediu-lhe que lhe mostrasse a casa onde Victor morava.”¹⁰

Este quarto de persianas abertas, no dizer de Calvino, transmite ainda uma outra forma de perturbação a todos os que até lá chegam, transportados pelo sutil apelo da leitura. São, de imediato, presa de um mal-estar: existe algum sentido em conservar objetos tão díspares e aparentemente sem valor, como o adereço de Virgínia, um “chapeuzinho de pelúcia todo comido pela traça”?¹¹

Nesse caso, por antífrase, vale a citação de “O Velho e o Acaso” poema-parábola de Mário Quintana:

O velho mendigo que neste momento acaba de encontrar num monte de sucata a lâmpada de Aladim – tão amassada, tão enferrujada e de feitio tão esquisito – eis que ele a abandona e leva em vez dela uma útil chaleira. Uma chaleira sem tampa, digo eu, para os que gostam de pormenores. E não é esta a primeira vez que o acaso, inocentemente, assim, estraga uma bela história.¹²

Felicidade é, portanto, um excelente guia para se refletir sobre tipos de pessoas que dispensam um tratamento particular ao real, furtando-se a reproduzi-lo na escala do mesmo. A condição contrária a essa decorreria do fato de se estar, na maior parte do tempo, instalados no “coração da vida normal, onde a

¹⁰ FLAUBERT, Op.cit., p. 26.

¹¹ FLAUBERT, Op.cit., p. 32.

¹² QUINTANA, Mário. *Poesia Completa*. Org. Tânia Franco Carvalhal. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005. p. 307.

negligência supera o desejo”, como disse Proust, a respeito do sólido lugar da cristalização na existência dos indivíduos. Essa sua qualidade alcançaria o paroxismo no modelo de convivência com Lulu, o papagaio definido por Julian Barnes como o último remanescente da “cadeia de apegos sempre definhante de Felicidade”.¹³

Com o animal falante, Felicidade vai além do processo de simples antropomorfização, haja vista a cena final da narrativa: “e, ao respirar pela última vez, ela pensou ver, quando os céus se abriram para ela, um papagaio gigantesco a pairar acima de sua cabeça.”¹⁴, em que todo o acanhamento de sua existência expande-se desaguando na escala do onírico.

A esse propósito, Barnes assinala a perícia exigida do escritor para se transportar, de forma verossímil, entre registros antipodais.

O controle do estilo é vital. Imagine-se a dificuldade técnica de escrever uma história na qual uma ave, mal empalhada, com um nome ridículo, termine representando um terço da Santíssima Trindade, e na qual a intenção não é satírica, sentimental nem blasfema. Imagine-se, ainda mais, contar essa história do ponto de vista de uma velha ignorante, sem torná-la depreciativa nem pudica.¹⁵

Ao atuar na realidade dessa maneira, Felicidade aproxima-se da figura do artista, cujo modo de intervenção no mundo, ao expor as facetas de **sua** realidade, promove uma oscilação em nossas convicções acerca de diversas categorias como, por exemplo, as do útil e do valioso. Como para Felicidade, também no artista é possível detectar uma funda consciência das coisas, a ponto de ele travestir em fino relicário uma porção de trastes que o mundo deixou a um canto.

Com relação a ele, vai-se pensar, aqui, ainda que brevemente, no trabalho de Arthur Bispo do Rosário (Sergipe, 1911 – Rio de Janeiro, 1989) que, como se sabe, utilizou objetos largados ao léu na composição de seus painéis e estandartes. Com isso, ele trouxe a produção artística para uma zona de perplexidade, problematizando o horizonte de expectativas do apreciador estético. Sabe-se que, em Latim, *perplexu* congrega simultaneamente as dimensões de causa e efeito, ao

¹³ BARNES, Julian. *O Papagaio de Flaubert*. Trad. Manoel Paulo Ferreira. Rio de Janeiro: Rocco, 1988. p. 17.

¹⁴ FLAUBERT, Op.cit., p. 48.

¹⁵ BARNES, Op.cit., p. 18.

significar, por um lado, emaranhado, e, por outro, indeciso. Um sentido adicional agrega-se aos dois primeiros, o que leva a palavra para o campo semântico do espanto e da admiração. Daí as perguntas com o sal da provocação: qual o estatuto estético de composições oriundas do reciclado, daquilo que a sociedade de consumo entende como desprezível? Uma arte sem aura é possível? Em suma, quem é, afinal, esse Arthur Bispo do Rosário capaz, conforme afirmou Luciana Hidalgo, de colocar a “sucata da Colônia Juliano Moreira no mapa-múndi das artes plásticas”?¹⁶

Para Arthur Bispo do Rosário, Arthur Bispo do Rosário não era um artista. Em “A Memória das coisas: Arthur Bispo do Rosário, Jorge Luís Borges e Peter Greenaway”, Maria Esther Maciel situa-o face ao meio em que lhe foi dado atuar:

... ele nunca sequer se reconheceu enquanto artista de verdade, vivendo em completa marginalidade social – dada a sua condição de pobre, negro e psicótico em um país e em uma época marcados por forte preconceito – e inteiramente alheio aos espaços privilegiados das artes e do saber letrado de seu tempo.¹⁷

Contudo, mesmo que ele não considerasse arte suas instalações, *assemblages* ou qualquer outro rótulo que se queira dar ao resultado de seu devotado labor diário, pode-se dizer que se auto-determinou uma missão: criar um mundo em miniatura, tentando salvá-lo da destruição. Patrícia Burrowes lembra a tentativa de Frederico Moraes, o crítico de arte, que provocou um pensamento acerca da obra de Bispo, ao apontar

no conjunto do trabalho do artista segmentos de organização: a) o texto: nos estandartes bordados; b) as roupas: o Manto da Apresentação e os fardões; c) os objetos: ready-made; “mumificados” (enrolados por linha) e construídos (barcos, miniaturas); d) as *assemblages* (ou vitrines, como dizia Bispo).¹⁸

Com isso, Moraes aplaca um pouco nossa sede de catalogação, mas as expressões artísticas intervalares produzidas por essa mente criativa persistem

¹⁶ HIDALGO, Luciana. *Arthur Bispo do Rosário: o senhor do labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996. p. 24.

¹⁷ In: MACIEL, Maria Esther. *A Memória das coisas: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004. p. 16.

¹⁸ BURROWES, Patrícia. *O Universo segundo Arthur Bispo do Rosário*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999.

como embaraço ao pretensão didatismo dos guias de exposição. Certamente, um motivo a mais de contentamento para o crítico que teve a seu crédito a descoberta do fértil mundo de Bispo do Rosário. Diz Luciana Hidalgo: “Os portais da colônia de Jacarepaguá (...) revelariam o castelo do rei Arthur Bispo do Rosário, erguido durante quarenta anos num quarto forte-escuro, vazado de água e lirismo”.¹⁹

Maria Esther Maciel define-o como um Noé redivivo, para quem o real, porém, “não se afigurava de forma naturalizada, mas artificialmente moldado a partir do que nele foi depositado pela cultura”.²⁰

Noé é um personagem que remete a uma antiga prática dos homens: a de juntar coisas, sendo que uma das formas de se aferir a idade desse costume pode ser recorrer aos registros etimológicos. Assim, pode-se saber que a palavra latina *arca* congrega duas palavras do hebraico: *aron*, em primeiro lugar, significando a Arca da Aliança, e *tévah*, que identificava simultaneamente o berço de Moisés e a arca de Noé. *Tévah*, portanto, aproxima dois termos que se unem pela idéia de receptáculo. Mas os escritos sagrados também criam um traço de união entre o colecionador do Gênesis e a noção de berço, por ter sido ele – Noé, o justo, o salvador da humanidade – livrando-a do cataclismo por ter confiado na palavra divina. Sua arca, espécie de cofre, significou o início, berço, pois, de um novo tempo para os homens e seres pós-diluvianos.

97

A arca desse novo Noé será instalada em uma cela, em várias celas, da Colônia Juliano Moreira, no Rio de Janeiro, local onde Bispo vai morar grande parte de sua existência na Terra. Seu trabalho tem início pela etapa do muito garimpar objetos, largados ao acaso: pregos, sandálias, tênis, artigos de cozinha, fichas de ônibus, badulaques de toda sorte. Para todos eles, Bispo concebeu uma nova forma de apresentação ao mundo, como, por exemplo, o painel “Fichas de ônibus”, em que as rodela coloridas de plástico que, no ônibus, significam o passe individual, agora aparecem juntas, ligadas por fios de linha, repousando num suporte rústico. As fichas agora não mais podem levar ninguém a lugar nenhum, isso se a medida a ser verificada for a distância entre os bairros da cidade. Re-situadas no painel, porém, convidam o espectador a uma nova percepção: cada uma delas ficou repassada de um inventário de histórias pessoais,

¹⁹ HIDALGO, Op.cit., p. 118.

²⁰ MACIEL, Op.cit., p. 17.

na medida em que transitou por mãos, mentes e corações povoados de sentimentos variados do mundo. O que se pretende assinalar, quando se reporta ao verbo transitar, é justamente todo um matiz semântico inserto em palavras como entrecruzamento, viandante, estrada, paisagem, metonimicamente concentradas nas esferas de material artificial. Assim, reciclar para Bispo redonda em proporcionar um novo gesto às coisas, uma naturalização. Para Patrícia Burrowes: Um reciclar que é inauguração de outro ciclo. O contrário da reciclagem em termos de uma sobrevida inercial que Baudrillard aponta na sociedade capitalista”.²¹

A não valorização do sentido utilitário dos objetos de Bispo faz lembrar a ponderação de Martin Heidegger que se reporta ao sentido de funcionalidade com que se faz a avaliação dos objetos nas sociedades de consumo. O filósofo sintetiza a questão quando direciona a serventia dos objetos para o sintagma “ser-apetrecho-do apetrecho”. A arte, segundo ele, seria destituída da capacidade de criar um nexu produtivo para os objetos, produtivo na escala da instrumentalidade. Em contrapartida, porém, alargaria o calibre hermenêutico dos objetos representados. Referindo-se ao quadro, “Os Sapatos do camponês”, de Van Gogh, comenta:

Um par de sapatos de camponês e nada mais. E todavia ...

Na escura abertura do interior gasto dos sapatos, fita-nos a dificuldade e o cansaço dos passos do trabalhador. Na gravidade rude e sólida dos sapatos está retida a tenacidade do lento caminhar pelos sulcos que se estendem até longe, sempre iguais, pelo campo, sobre o qual sopra um vento agreste. No couro, está a umidade e a fertilidade do solo. Sob as solas, insinua-se a solidão do caminho do campo, pela noite que cai. (...) Por este apetrecho passa o calado temor pela segurança do pão, a silenciosa alegria de vencer uma vez mais a miséria, a angústia do nascimento iminente e o tremor ante a ameaça da morte.²²

Persistindo no motivo do calçado, vale recordar as pantufas desparelhadas do Sr. Palomar, adquiridas de forma errônea na atmosfera ruidosa de um bazar do Oriente, e que ele continua a usar em “solidariedade com seu companheiro de desventura ignoto, para manter viva essa complementaridade tão rara, esse

²¹ BURROWES. Op.cit., p. 28.

²² HEIDEGGER, Martin. *A Origem da obra de arte*. Trad. Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 1990. p. 25.

espelhamento de passos claudicantes de um continente a outro”.²³ E, no entanto, nada menos funcional que essas peças que o espírito de objetividade reputaria como imprestáveis.

Chama a atenção em Bispo, como já acontecera com Felicidade, a releitura que o artista cria para o mundo e ainda o sentido de dignidade que confere aos objetos com que interage. Bispo viveu na companhia das coisas, uma relação interiorizada se fabricou entre eles. O que fez foi redesenhar a cultura, os hábitos sedimentados, impregnando de subjetividade os objetos que, de ordinário, subsistem encouraçados pelas construções sociais. Ao se pensar no manto da apresentação – sua roupa de conhecer Deus – cujo avesso, trazendo bordado o nome de inúmeras virgens, reproduz o mesmo trabalho meticuloso, delicado e atencioso da peça vista pelo direito, pode-se deduzir que em seu pensamento as coisas de somenos deixam de o ser.

O juntar objetos para ele vai situar-se em um diapasão assemelhado ao da criança, que embaralha, com muita criatividade, concepções como as do grandioso e do ínfimo, o qual, para ela, envereda para o sentido do íntimo. As canastras, caixas de sapatos, os baús (de espantos, para alguns adultos), os fundos de gavetas, ou mesmo uma valiosa trouxinha construída com poucos recursos – dois lenços meio velhos e encardidos, atados com nó frouxo, por exemplo – podem encerrar tesouros inestimáveis: um carro pequenino em que, mais do que as cores originais, reponta a ferrugem na lataria, um pedaço de cordão, uma tampa amassada de refrigerante, restos de um jogo de botão. O que mais encanta nisso tudo é a saltitante (in)congruência dos objetos a provocar a interferência dos observadores, que se abrem, inclusive, algumas vezes, para a auto-descoberta, repensando seus esquemas de construção do mundo: a cândida aposta na esquematismo das hierarquias.

Em sua “História cultural do brinquedo”, Walter Benjamin afirma:

nada é mais adequado à criança do que irmanar em suas construções os materiais mais heterogêneos – pedras, plastilina, madeira, papel. Por outro lado, ninguém é mais casto em relação aos materiais do que crianças: um simples pedacinho de madeira, uma pinha

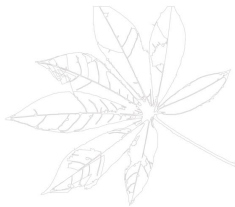
²³ CALVINO, Italo. “A pantufa desaparelhada”. In: *Palomar*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ou uma pedrinha reúnem na solidez, no monolitismo de sua matéria, uma exuberância das mais diferentes figuras.²⁴

A “História cultural do brinquedo” de Benjamin também pode ser lida como uma reflexão sobre a formulação dos afetos de todas as pessoas que adotam uma postura de **demorar** junto às coisas – é bom lembrar o sentido pleno de expressividade dos parentes próximos do verbo demorar: morar, moradia, morada – quer atendam pelo nome de artistas, crianças, ou sejam simplesmente pessoas anônimas que cultivem a sublime ambição de “trazer o universo ao colo”, como disse um dia o poeta Álvaro de Campos.

“Trazer o universo ao colo”: nada mais próximo da singela Felicidade, do muito sensível Flaubert. George Sand gostaria muito de tê-la conhecido.

²⁴ BENJAMIN, Walter. Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação. Tradução, apresentação e notas de Marcus Vinícius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002.



LA LITERATURA EN UN CAMPO EXPANSIVO: y la indisciplina del comparatismo

Florencia Garramuño¹

Hace ya algunas décadas décadas, Rosalind Krauss propuso la idea de la escultura en un “expanded field” para situar la aparición de un nuevo tipo de obras artísticas que sólo podían ser consideradas como esculturas si la propia categoría de escultura se expandía de tal manera que ya no refería demasiado claramente a nada en particular.² Aunque Krauss imprimió al ensayo una fuerte impronta estructuralista con la cual no quisiera asociarme, creo sin embargo que su postulación resulta inspiradora para pensar una literatura contemporánea que enfatiza el desbordamiento de algunos de los límites más conspicuos que habían definido lo literario con relativa comodidad, por lo menos hasta los años sesenta.

101

Sin que estos parámetros temporales intenten construir una periodización, lo cierto es que la idea de un campo **expansivo** –con sus connotaciones de implosiones internas y de constante reformulación y ampliación- resulta tal vez más apropiada para reflexionar sobre una mutación de aquello que define lo literario en la literatura contemporánea que en su inestabilidad y ebullición atenta incluso contra la propia noción de campo como espacio estático y cerrado.³

¹ Florencia Garramuño é professora da UBA - Argentina.

² Rosalind Krauss, “Sculpture in the Expanded Field”.

³ Hal Foster ha señalado que “over the last three decades the “expanded field” has slowly imploded, as terms once held in productive contradiction have gradually collapsed into compounds without much tension, as in the many combinations of the pictorial and the sculptural, or of art and architecture, in installation art today –art that, for the most part, fits well enough into the pervasive design-and-display culture critiqued elsewhere in this book.” En “This funeral is for the wrong corpse”, p. 127. Según Jane Rendell, comentando a Foster, el campo habría explotado “rather than

Sería interesante realizar una genealogía de la literatura en un campo expansivo así como tender conexiones posibles con otras formas en las que la literatura intentó salirse de sí, aun antes de los años sesenta, pero eso deberá quedar para otro momento. Me interesa hoy centrarme en el desbordamiento sistemático de esos límites en los que considero algunos de los textos más interesantes de la literatura contemporánea y analizar cómo ese desbordamiento trae como consecuencia una puesta en jaque de algunas definiciones muy formalistas de lo literario y de la estética. Voy a hablar en principio sólo muy superficialmente de algunos de estos textos, pero quisiera que este análisis no se pensara como lectura de estos pocos textos en particular, sino que se leyera en resonancia con varios otros textos brasileños y argentinos como las últimas novelas de João Gilberto Noll, por lo menos desde *Berkeley em Bellagio*, en adelante, y varios “libros de poesía”, por llamarlos de alguna manera, sobre todo el último libro de Marcos Siscar, *O roubo do silêncio*, o *Punctum*, de Martín Gambarotta.⁴

Conviene plantear desde el comienzo el interés coyuntural de este análisis. El modo en que estos desbordamientos comprometen una definición de lo disciplinario de la literatura, ¿podría servir de inspiración para pensar en nuevas formas contemporáneas del comparatismo? Es claro que si estas literaturas en un campo expansivo conforman el objeto de un estudio comparado, varias de las estrategias que marcaron a los estudios comparados -como el trabajo con las diferentes tradiciones nacionales o la comparación de literaturas concebidas como unidades cerradas en sí mismas, por hablar sólo de los más evidentes- no tendrían mucho sentido ni asidero en textos de este tipo. ¿Cómo debiera, por lo tanto, concebirse un comparatismo que trabajara con tales textos? ¿Cuáles serían las inspiraciones que podríamos deslindar de una literatura en un campo expansivo para pensar el lugar de lo argentino-brasileño en los estudios contemporáneos?

imploded and that it is for this reason that the categories are no longer held in tension.” En *Art and Architecture. A Place Between*. Cf. también más adelante en este artículo las reflexiones de Jean Luc Nancy, p. 5, nota 6.

⁴ Y habría que decir además que el fenómeno puede encontrar resonancias -sin que esto implique homogeneidad- en otras literaturas del mundo, como varios de los textos de W. G. Sebald, J. Coetzee, Mario Bellatin, Fernando Vallejo o los últimos textos de John Berger, por nombrar sólo algunos de los más célebres.

¿Podría además un comparatismo definido a partir de la literatura en un campo expansivo expandirse él mismo también sobre otro tipo de textos e iluminarlos desde esa mirada anacrónica que propugnara Didi Huberman en *Ante el tiempo*?

“‘Literature’ in the expanded field” es también el título de un virulento artículo de intervención escrito por Marjorie Perloff como respuesta al reporte Bernheimer sobre la literatura comparada, de 1993, y a las repercusiones que éste produjo en su momento. El sarcástico ataque de Perloff a las postulaciones de algunos participantes de esa conferencia de expandir los límites de la literatura comparada para estudiar los textos literarios “as one discursive practice among others” no tiene mucho que ver con lo que, sin embargo, pretendo nombrar con la idea de un campo expansivo para la literatura contemporánea. Perloff propone, como reacción a la propuesta de ampliar los límites de los estudios comparados para incluir otros discursos, volver a la “disciplina” para estudiar lo literario mismo de los textos.

Lo que yo pretendo explorar por lo menos provisoriamente bajo el mote de literatura en un campo expansivo refiere, en cambio, a un tipo de literatura que ha incorporado dentro de su lenguaje y sus funciones una relación con otros discursos en la que “lo literario” mismo no es algo dado o construido sino más bien deconstruido o por lo menos puesto en cuestión. La articulación de los textos con correos electrónicos, blogs, fotografías, discursos antropológicos -entre muchas otras variables-; o en el caso de la poesía, la puesta en tensión del límite del verso que puede incorporar a menudo todas esas otras variables referidas, cifra en esa heterogeneidad una voluntad de imbricar las prácticas literarias en la convivencia con la experiencia contemporánea. Para esa literatura, una lectura demasiado estrictamente “disciplinada” o disciplinaria poco parece poder captar. En ese campo expansivo también está la idea de una literatura que se figura como parte del mundo e inmiscuida en él y ya no como esfera independiente y autónoma. Es sobre todo esta cuestión, aunque difícil de conceptualizar, el signo más evidente de un campo expansivo, porque demuestra una literatura que parece proponerse para sí funciones extrínsecas al propio campo disciplinario.

Una de las novelas, tal vez no de las más radicales, que permiten explorar esta idea del campo expansivo es *Nove Noites: romance* (así reza el título), de Bernardo Carvalho. Publicada en 2001, la novela reveló a uno de los escritores brasileños contemporáneos más activos y sorprendentes en el uso que hacía de textos que trabajaban en la articulación de una serie de discursos bastante

diferentes entre sí. Proveniente del periodismo, autor de una profusa producción de crónicas al momento de publicar su primera novela, Carvalho ejercitaba en este texto una escritura plural que combinaba la escritura periodística, la indefinición autobiográfica, el diario personal, y el informe antropológico, y que además se situaba, tanto por el propio espacio sobre el cual ocurría la narración como por los problemas que planteaba, en una suerte de espacio transnacional en el que distintos medios académicos nacionales -Columbia University, la Universidade de São Paulo, el Lévi Strauss estructuralista- y las políticas internacionales y nacionales -el Estado Novo y la “good neighborhood policy”- se enredaban con la etnología de los indios krahô de la Amazonia brasileña en la construcción de una intriga compleja que desbarataba también las identidades certeras tanto de personajes como del mismo narrador de la novela. La novela desandaba así la distinción entre literatura y realidad no sólo en el sentido en que ficcionalizaba un hecho efectivamente acaecido -el suicidio de Buell Quain, antropólogo norteamericano discípulo de Ruth Benhabib- sino sobre todo porque hacía indistinguibles lo real y lo ficticio desautorizando – al suspender formas de identificación de uno y otro orden- la posibilidad de tal distinción. Si a todas estas heterogeneidades le agregamos el uso de fotografías y hasta el uso de la *orelha* del libro (la solapa) para incluir en ella una fotografía del autor cuando niño entre los indios krahô que hace sistema con el uso, en algunos fragmentos del texto, de un narrador en primera persona que es difícil diferenciar del propio Carvalho, la forma en la que este desbordamiento de límites es llevada al extremo del límite propio del libro -la solapa- no hace más que mostrar su radicalidad.⁵

Pero tal vez lo más llamativo en el texto no es tanto la diversidad de formas discursivas sino el modo en que gracias a esa diversidad hallan lugar en el texto preocupaciones y problemas provenientes de los más diversos “campos” y disciplinas: la antropología, la política, la literatura, pero también la fotografía, la historia o las preocupaciones sociales, lo que hace de la novela mucho más que el

⁵ Un ejemplo de semejante radicalidad es el uso de una fotografía del autor en la tapa de *O falso mentiroso*, de Silviano Santiago. El uso de fotografías en estos textos del campo expansivo es bastante común y señala en ellos una suerte de proliferación significativa pues muchas veces estas fotografías no establecen una relación ilustrativa con respecto al texto sino que funcionan en un espacio de indecisión en relación con lo que se narra que agrega un elemento más de inestabilidad (ver, como otro ejemplo, algunos textos de Mario Bellatin, otro de los escritores latinoamericanos fundamentales en este “campo expansivo”).

espacio de preocupaciones literarias, ficcionales o de construcción artística.⁶ La insistencia en el título de la novela (Nove noites, dos pontos, romance) apunta, tal vez, a un gesto de apropiación, para una redefinición contingente de lo literario, de todas estas posibilidades.

Es preciso resaltar que no hay nada en la novela de Carvalho que recuerde al collage: el modo en que la compilación de fragmentos de discursos diferentes va creando en la novela discontinuidades constantes que no se reducen bajo un gesto significativo ni siquiera hacia el final de la novela hace que ya nos se pueda pensar en esos fragmentos como chispas de un sentido perdido que seguiría, sin embargo, parpadeando en esos destellos. La expansividad del campo debería ser pensada entonces como resultado de una “fractalidad” de la obra - para usar el concepto de Jean-Luc Nancy - que anuncia el acceso abierto a una presencia. En un ensayo sobre el modo de pensar el arte contemporáneo, Nancy diferenció la fractalidad del fragmento romántico, señalando:

“Otra sería la “fractalidad” con la cual debemos vérmola en adelante -y que la fragmentación también anunciaba. Más que del fin ambiguo del fragmento se trata de su apertura. Se trata del acceso abierto a una presentación, a una venida en presencia -y a través de esta venida-; de aquí que lo que está en juego ya no se deje mensurar o desmesurar ni por una cosmología, ni por una teogonía, ni por una antropogonía, es decir, que aquello que hace “mundo” y “sentido” ya no se deja asignar en una presencia dada, consumada y “finita”, sino que se confunde con la venida, con lo in-finito de una venida en presencia, o de un *e-venir*.”⁷

105

⁶ Las crónicas de Carvalho confirman esta gran diversidad de preocupaciones y lecturas que van desde la pintura, el comercio internacional del arte, la injusticia y la violencia social. Cf. *O mundo fora dos eixos*.

⁷ Jean Luc Nancy, *El sentido del mundo*, p. 184. Este ensayo de Nancy se titula “El arte, el fragmento” y aborda el extremo de la fragmentación del arte y de la obra y de una cierta cosmética de lo “bello” y de lo sublime a la que se habría llegado en los últimos años. Es preciso sin embargo notar que no hay en Nancy ningún intento de periodización historicista: “Entonces, habría dos extremidades del fragmento: una en el agotamiento y toque final, la otra en el acontecimiento y la presentación. Esto no quiere decir que los fragmentos efectivamente producidos, las obras o los documentos fragmentarios, simplemente se dejen clasificar de uno u otro lado. Todo fragmento, pero a decir verdad, sin dudas, toda obra, y desde que hay obras (desde Lascaux), se deja abordar de una y otra forma. Pero la cuestión es ésta: una vez pasadas las cosméticas y las estéticas de la totalidad y del fragmento, una vez agotado lo menor tanto como lo grande, ¿queda algo del arte o para el arte con esta *venida* a la que ninguna presencia le daría su toque final?”. Nancy, op. cit., p. 184.

Un notable poema de Carlito Azevedo, “Margens/Márgenes”, permite explorar las consecuencias de ese campo expansivo para la poesía. El poema está compuesto por 12 estrofas bastante heterogéneas entre sí. En las primeras tres estrofas el *cachecol florido* de la poeta argentina Andi Nachón instala un recorrido de pérdidas y ausencias espectrales que se replicarán en las otras estrofas en las referencias al Memorial del Holocausto de la Judenplatz de Viena realizado por la artista británica Rachel Whiteread -incorporando en la textualidad del poema fragmentos de una entrevista a la artista, así como retazos de la polémica que la instalación del memorial ocasionó en la palabra de algunos vecinos de la Judenplatz- y descripciones de escenas del filme *Shoah* de Claude Lanzmann y hasta un fragmento en prosa en español, que dice así:

“Con frecuencia, en artículos publicados en la prensa o en los mismos intercambios de la calle, los vieneses cuestionaban tanto “la oportunidad” como la misma “necesidad” de recordar el Holocausto. Tras el estudio de los distintos proyectos, el jurado seleccionó la propuesta de la joven escultora británica Rachel Whiteread. En el camino quedaban múltiples obstáculos: desde la insistente oposición de la ultraderecha (ahora sumada a la coalición gobernante), hasta las mismas organizaciones de sobrevivientes (insatisfechos con el diseño de Whiteread por su contenido excesivamente “abstracto”). Ellos argumentaban que las víctimas del exterminio “no murieron en abstracto”.⁸

En la disposición del poema, el fragmento en español atraviesa la página cubierta de versos incorporando a la misma textualidad del poema no sólo en términos discursivos, sino también espaciales, una cierta inundación de los márgenes del poema, un desbordamiento de sus márgenes -a partir del corte del verso- que ahora se extiende de margen a margen y deja de encontrarse limitado y contenido por el corte del verso. Y aunque visualmente el fragmento llama la atención por su diferencia con respecto a las otras estrofas -si es que todavía cabe hablar de ellas-, el habla que lo habita no parece, en su heterogeneidad, muy distinto a las hablas que habitan las otras estrofas o versos, ellas también heterogéneas y diferentes entre sí. Invasión por hablas recortadas no se sabe muy bien de dónde, también en los “versos” del poema irrumpen conversaciones, textos y voces anónimas marcadas por la impersonalidad que aparecen como retazos de historias que no llegan a completarse y que interrumpen una pulsión narrativa muy evidente con constantes desvíos y fluctuaciones inconclusas.

⁸ Carlito Azevedo, “Margens/Márgenes”, p. 95.

No es casual que la artista a la cual refiere el poema sea precisamente Rachel Whiteread: su trabajo con moldes directamente hechos sobre la superficie todavía presente de objetos cotidianos a los que les precede una historia, hace que sus obras tornen visible el interior de esos objetos, convirtiendo a la obra misma en el límite exterior del objeto que debe desaparecer para que la obra exista pero cuya ausencia se torna visible en la obra misma. En el caso del *Memorial del Holocausto*, obra a la que refiere el poema de Carlito, se trata ni más ni menos que de una biblioteca sin nombre cuyas puertas no pueden ser franqueadas. Sus muros exteriores están contruidos con estantes de libros que exhiben al espectador sólo el canto ilegible de sus páginas cerradas, volviendo el lomo hacia el interior de la biblioteca y haciendo imposible, por lo tanto, identificar de qué libros se trata, cuáles son las historias que encierran en sus páginas sin nombre y silenciadas y sin embargo presentes con la contundencia -literal- del concreto con el que se construye la obra.

Flora Süssekind, en un análisis minucioso del poema, habló de una “aspiração do exterior” a través de la figuración del poema como recorrido urbano, y señaló:

“É em meio a esse rastro urbano que configura e desfaz percursos e paisagens e exercita travas que, senão necessariamente de ordem dramática, sugerem uma espécie de disputa no interior do poema entre exigência da forma e um metódico ceticismo artesanal que exercita modos diversos de testá-la e levá-la ao algum ponto de ruptura.”⁹

107

Creo que esa tensión e inestabilidad es consecuencia fundamental de la poesía en un campo expansivo que el poema de Carlito ejemplifica, y que ese tipo de inestabilidad conmina a repensar el comparatismo desde varios sitios diferentes. El título bilingüe del poema, así como de la revista bilingüe para la cual fue escrito, y el fragmento de prosa incluido en castellano, encuentran en el cachecol florido de la poeta argentina que fluctúa y se pierde al comienzo del poema –y que da origen al poema todo y a sus otras referencias a la ausencia o a la presencia en ausencia que tan claramente el monumento de Rachel Whiteread, y su obra en general, manifiesta- una imagen más que significativa para pensar lo argentino-brasileño en esta poesía expansiva. En el poema de Carlito, lo argentino-brasileño –como en varios otros poemas de Marília Garcia o de Cristian de Nápoli, de Ricardo Domeneck o Cristián Aliaga- no refiere ni a tradiciones

⁹ Ibid., p. 66.

nacionales, ni a espacios fijos y cerrados ni, tampoco, a trayectorias sociohistóricas semejantes, sino a flujos contingentes de amistades, lecturas y mutuas inspiraciones transnacionales. Lo que haría que, si de estudios comparados se trata, para apresar estas literaturas en un campo expansivo en sus múltiples conexiones no se debería “comparar” dos entidades diferentes en sus semejanzas o diferencias, sino transitar sus flujos, recorrer sus contactos y, sobre todo, proponer conexiones conceptuales entre ellas.¹⁰

Si retengo la categoría de campo -por lo menos provisoriamente-, consciente de todas las críticas a las que podría ser sometida, es porque creo que es posible pensar a la literatura en un campo atravesado por fuerzas que lo descentran y que son esas fuerzas que lo descentran y perforan, también, esenciales a su definición. Como la Amazonia de *Nove Noites*, o el chal de Andi Nachón atravesando la noche, esa idea de campos imaginados y virtuales puede albergar un resto de amparo para imaginar colectividades o comunidades que son anteriores y se contraponen a las autorizadas por el nacionalismo o el capitalismo y que pueden encontrar en los estudios comparados el espacio productivo del cual emerger, desmontando la restringida continuidad de la tradición nacional y la constreñida relación entre literatura y territorio. Tal vez podríamos inspirarnos en esa nueva literatura latinoamericana en un campo expansivo para renovar las fuerzas de una disciplina y un campo de estudios como la literatura latinoamericana que debiera ella misma iniciar alguna suerte de expansión para evitar su congelamiento en figuras del pasado e ir más allá de las conexiones filológicas, o de trayectorias sociohistóricas supuestamente comunes que, aun en el pasado, presentaron también no sólo fuertes divergencias, sino hasta violencias íntimas.

Kennet Reinhard propuso entender a la literatura comparada

“otherwise than comparison... a mode of reading logically and ethically prior to similitude, a reading in which texts are not so much grouped into “families” defined by similarity and difference, as into neighborhoods determined by accidental contiguity, genealogical isolation and ethical encounter”¹¹

¹¹ En “Kant with Sade, Lacan with Levinas”, *Modern Languages Notes*, 110.4 (1995)

Lo argentino-brasileño podría ser, en este nuevo campo expansivo, esa “vecindad” de la que habla Reinhard, o una colectividad virtual que nos libere de los “grounds for comparison” para pensar una Latinoamérica para el siglo XXI.

En lugar de una conclusión, quiero terminar con la lectura de un poema de Ricardo Domeneck, más inspirador que conclusivo. Helo aquí:

TEXTO EM QUE O POETA MEDITA SOBRE ALGUMAS ESCOLHAS ESTÉTICAS NA COMPANHIA DE ANGÉLICA FREITAS EM BUENOS AIRES

A Cristian De Nápoli

hilstado a comparecer
à óbvia
escolha y elección
entre o/el
cânon o thénon
não quis adular la aduana
a convencer
a fronteira
a pizarnikar
a leminskaria
& perlonghei
meus passos, girando
por calles muy concretas
(ay, bacacay!)
pois não
logrei medrar
claudicante el
receituário mágico
que en el barro cometen
as metamorfoses
de ojos de
lynce, patas de
jabón digo ramón digo dragón
ou tigronas de gude
(oh! orugas de la col)
que me tele-
trans-
portas-
sem

a eras o países
imaginários
&
quedei
-me ali mesmo na
Rivadavia 4930
com o café frio
(três cubos de açúcar
no cálice a prova
de que existo)
sonhando
com a minha desova
completa

BIBLIOGRAFÍA

AZEVEDO, Carlito. “Margens/Márgenes”. En *Margens/Márgenes*, nº 4, diciembre de 2003.

CARVALHO, Bernardo. *Nove Noites: romance*. São Paulo, Companhia das Letras, 2002.

DOMENECK, Ricardo. “Texto em que o poeta medita sobre algumas escolhas estéticas Na companhia de Angélica Freitas em Buenos Aires.” *Modo de usar & Co*, Rio de Janeiro, novembro de 2007, 194-195.

FOSTER, Hal. “This Funeral is for the Wrong Corpse”, *Design and Crime (an Other Diatribes)*. London, New York, Verso, 2002.

KRAUSS, Rosalind. “Sculpture in the Expanded Field”. Hal Foster, *The Anti.Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. New York, New York Press, 1983.

NANCY, Jean Luc. *El sentido del mundo*. Buenos Aires, Biblioteca de los confines, 2003.

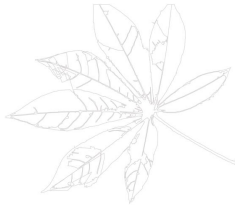
PERLOFF, Marjorie. “‘Literature’ in the Expanded Field”. Charles Benheimer, *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*. Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 1995.

REINHARD, Kenneth. Kant with Sade, Lacan with Levinas”, *Modern Languages Notes*, 110.4 (1995)

RENDELL, Jane. *Art and Architecture. A Place Between*. London, I. B. Tauris, 2006.

SISCAR, Marcos. *O roubo do silencio*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2006.

SÜSSEKIND, Flora. “A imagem em estações – Observações sobre “Margens”, de Carlito Azevedo”. Celia Pedrosa e Ida Alves, *Subjetividades em devir. Estudos de poesia moderna e contemporânea*, Rio de Janeiro, 7Letras, 2008.



A LITERATURA COMPARADA em países periféricos

Ivete Walty¹

Em posfácio à edição brasileira de *A condição pós-moderna*, de Jean-François Lyotard (2008), Silviano Santiago retoma do autor a questão da produção do saber nas sociedades periféricas, postulando que o filósofo francês “conclui de maneira premonitória “que o saber na sociedade pós-industrial passa a ser o principal ponto de estrangulamento para o desenvolvimento dos países periféricos” (p. 130). É então que, afirmando que a distância entre os países desenvolvidos e os países em vias de desenvolvimento tende a se alargar mais e mais no futuro”, propõe duas formas de apresentação do que chama o dilema de países como o Brasil:

a) ou entramos no movimento do capital internacional enquanto nação e passamos a pseudomodernos e eternos consumidores, vale dizer, eternamente periféricos, b) ou corremos o risco de inverter as coisas, assumindo a possibilidade de um desenvolvimento da pesquisa e da transmissão do saber numa espécie de redoma artificial, cujas leis de funcionamento sejam constantemente (insisto no advérbio) avaliadas e modificadas, com vistas a uma melhor adaptabilidade do ar artificial da redoma ao meio ambiente avançado. (p. 130)

Considerando que o texto de Silviano foi publicado pela primeira vez em 30 de julho de 1990, no Caderno Idéias, do *Jornal do Brasil*, e o futuro então já chegou pedindo “uma revisão das leis de funcionamento”, podemos nos propor algumas questões sobre a construção do saber, sobretudo no que se refere ao domínio da Literatura Comparada no Brasil e na América Latina.

1. Depois de passar pelas fases do modelo e da cópia, da fonte e da influência, da rebeldia na busca identitária, da afirmação do diálogo intertextual e da importância do

¹ Ivete Walty é professora da UFMG.

entre-lugar, além da quase absorção dos estudos culturais, qual seria o perfil da literatura comparada hoje?

2. Que papel tem a literatura comparada na construção do conhecimento em uma sociedade periférica ou em vias de desenvolvimento?

3. Como a literatura comparada pode entrar no jogo daquilo que Stuart Hall, discutindo a questão dos espaços “conquistados” pela diferença, chama de “guerra de posição”, empreendida pelas “estratégias culturais capazes (...) de deslocar as disposições de poder” (Hall, 2003, p. 339)? É bom lembrar que Hall, em diálogo com Lyotard, refere-se ao risco de se adotar a grande contranarrativa da marginalidade vitoriosa, que reforçaria “a eterna divisão ou/ou, ou vitória total ou total cooptação” (p. 338)

4. Em suma, qual o papel acadêmico e político da literatura comparada no Brasil e na América latina hoje?

Não tenho a intenção de responder a todas essas perguntas, mas de tecer algumas considerações sobre o tema que as move - literatura comparada e construção de conhecimento no Brasil e na América Latina – a partir de minhas vivências de professora de teoria da literatura e literatura comparada. Dessa forma, faz-se necessário começar pelo histórico contido na primeira das questões, salientando que as mudanças da concepção de literatura comparada estão intimamente ligadas com as transformações nas relações entre os povos, entre o eu e o outro.

114

Se se estudam algumas histórias da literatura brasileira, de Sílvio Romero e José Veríssimo a Afrânio Coutinho e Antonio Candido, encontra-se a idéia de que nossa literatura é derivada da portuguesa, sempre menor que ela e as européias de modo geral, com relevo para a francesa.

Operando com uma teoria da civilização como mestiçagem, como bem mostra Antonio Candido, Sílvio Romero fala de uma “elevação das raças ‘inferiores’ (índio e negro), por meio da mistura com o branco, que julgava nobilitante” (Candido, 1978, p. XXI). Tomando a literatura como documento, Romero a via como forma de conhecimento histórico e social fundamental na formação do país, e se perguntava, então, se seria possível ao intelectual brasileiro “disfarçar a realidade e fingir de ‘raça superior’” (Cf. Candido, 1978, p. XXIX). Com a angústia gerada pela consciência da inferioridade do povo brasileiro, diz Sílvio Romero:

A nós que temos vivido de contrafações indigestas, a nós que não temos vida própria, que somos um dos povos mais deteriorados do globo; que, espécie de contrabandistas do pensamento, não temos a força das grandes conquistas e das grandes verdades da

ciência, só a crítica, a tão desdenhada crítica, nos pode preparar um futuro melhor.” (Romero, in: Candido, 1978, p. 3)

Consciente das mazelas sócio-econômicas e políticas do país, o crítico as vê como “empecilhos ao desenvolvimento de nossa literatura” (Romero, in: Candido, 1978, p.15). É então que aconselha o povo a buscar “exemplo nas grandes nações criadoras, sobretudo as “gentes indo-germânicas, corrigindo as debilidades latinas” (p.19). Paradoxalmente, exalta a necessidade de se buscarem elementos próprios da cultura popular, com fins de manter a diversidade cultural. Para isso, brada, em tom de conclamação: “Não levemos a nossa fraqueza ao ponto de pormo-nos a repetir as extravagâncias e os caprichos de alguns autoritários estrangeiros” (p. 23).

E continua:

Não sonhemos um Brasil uniforme, monótono, pesado, indistinto, nulificado, entregue à ditadura de um centro regulador das idéias. Do concurso das diversas aptidões dos Estados é que deve sair o nosso progresso. A grande alma nacional, apesar de muito batida de infortúnios, não caiu ainda na imobilidade chinesa. Continuai, continuai, poetas e romancistas, estudai os costumes provincianos; reproduzi nos vossos cantos e nas vossas novelas o bom sentir do povo, quer do norte, quer do sul; marcai as diferenças e laços existentes entre estas gentes irmãs, que são o braço e o coração do Brasil. (...) (p. 23-24)

115

Observe-se que, a despeito dos condicionantes biológicos próprios de seu tempo, assim como daquilo que era considerado a inferioridade do povo, Silvio Romero já alerta para a importância da diferença e da multiplicidade, em uma senda que atravessa a história literária brasileira: copiar ou inovar.

Transitando entre critérios estéticos e os político-sociais, também Veríssimo escreve sob o signo da ambigüidade do lugar brasileiro de produção e recepção da obra literária. Estabelecendo uma diferença entre arte literária e belas-artes, Veríssimo defende a capacidade que todos os povos teriam para produzir a primeira, enquanto a produção da segunda exigiria condições próprias:

Nas sociedades novas, de cultura ainda rudimentar, que por mil razões não têm, nem podem ter, o gosto sincero e apurado das artes, pobres, mais preocupadas com os problemas materiais da sua existência que com questões de sentimento e arte, de vida insegura ou desassossegada, em uma aristocracia, de raça ou não, mas culta e refinada, como são, com pequenas diferenças, as americanas, começa por faltar esta condição necessária. (p. 47)

Associando a estas condições a questão da língua, Veríssimo vê a literatura brasileira “como um ramo da portuguesa”, chamando-a “literatura –mãe”:

Esse ramo, no qual se enxertaram outros elementos, se distingue já por algumas características próprias do tronco principal, mas não de modo que à primeira vista se não perceba que é a mesma árvore apenas modificada pela transplantação a outros climas. É possível que novos enxertos e a influência mais prolongada do meio o vão cada vez diferenciando mais, mas enquanto a língua for a mesma, apenas será como acontece nas famílias botânicas, uma variedade de espécie. (p. 63-64)

Essa constatação, porém, não impede o crítico de condenar a submissão a outras culturas, como se pode ver na irônica frase: “literatura, como no vestuário, vem de Paris já feito” (p. 65). E então que atribui a submissão às influências exteriores à falta de comunicação entre nossos escritores, afirmando:

Faltou sempre o elemento transmissor, o mediador plástico do pensamento nacional, um povo suficientemente culto para interessar-se por esse pensamento, ou, ao menos, apto a se deixar influenciar por ele. Na constituição de uma literatura o povo tem simultaneamente um papel passivo e ativo – é dele que parte e a ele que volta a inspiração do poeta ou do pensador. (p. 64-65)

Veríssimo considera, pois, o papel do público leitor, ao propor que

não fazendo senão repetir servilmente o estrangeiro, sem nenhuma originalidade de pensamento e de forma, sem idéias próprias, (...) nós não podemos competir diante de nossos leitores com o que eles de lá recebem em primeira mão, oferecendo-lhes um produto similar em segunda. (p. 65)

As posições diante do estético e do cultural variam, mas mantém-se a angústia frente ao dilema de imitar e/ou ter características próprias, além da constatação de que o analfabetismo é causa e consequência da “cultura literária rudimentar, truncada, e, sobretudo, despida de qualquer espírito que a animasse, tornando-a como convinha fosse um meio educativo” (p. 272).

Causa de uma forma de conhecimento ou seu fruto, a literatura brasileira estaria impossibilitada de cumprir seu papel, sobretudo em função da precariedade econômica e cultural de seu povo. Essa idéia permanece no século seguinte, como se pode ver nas posições de Afrânio Coutinho e Antonio Candido.

O primeiro afirma que, colonizada e sem tradição autóctone, “que pudesse servir-nos como passado útil, a literatura brasileira luta entre uma tradição importada e a busca de uma nova tradição de cunho local ou nativo (Coutinho, 1970, p. 35). O autor fala, pois, da “ausência de movimento próprio, de uma justaposição cronológica de imitações” a girar em torno da Europa, enquanto

“centro de nossas ondas concêntricas de cultura”. É então que, endossando Tristão de Athayde, refere-se à lei da repercussão, afirmando que “a evolução literária brasileira não passou de um reflexo dos movimentos europeus”.

Mesmo admitindo a construção de uma consciência nacional, por meio dos movimentos romântico e modernista, Afrânio Coutinho fala da impressão de pobreza de nossa história literária, advinda da ausência de *status* de independência social e econômica do escritor, que exerce sua função “em condições parasitárias ou ancilares”, reforçando as constatações feitas em relação a outros críticos e historiadores da literatura.

Apoiando sua obra *Formação da literatura brasileira* sobre o conceito de sistema simbólico, Candido ressalta a importância de um “conjunto de produtores literários”, “um conjunto de receptores” e um mecanismo transmissor (uma linguagem, traduzida em estilos), na produção e sustentação desse sistema (Candido, 1981, p. 23). Em virtude dessa concepção, evidencia o que chama empenho da literatura brasileira em encarnar o espírito nacional. Mais tarde, já nos anos 90, discorrendo sobre os sentidos da palavra nacionalismo, aponta o nacionalismo naquele momento como “uma estratégia indispensável de defesa” frente ao risco de “absorção econômica do imperialismo”. Advoga então uma posição entre a aceitação e a rejeição dos elementos estrangeiros, mediada pela “consciência da nossa diferença” (Candido, 2004, p. 225).

117

É justamente esse o tom do debate empreendido pela crítica brasileira e latino-americana, quando, depois de um longo período, busca deslocar-se da dicotomia cópia X modelo, fonte X influência. Em torno disso, vê-se, por exemplo, o debate entre Schwarz e Silviano Santiago. Schwarz, no hoje antológico ensaio “As idéias fora do lugar”, chama atenção para a disparidade entre a sociedade brasileira escravista e as idéias do liberalismo europeu, o que chama montagem de uma comédia ideológica. Em “Nacional por subtração” acentua o caráter postiço, inautêntico, imitado da vida cultural dos brasileiros e latino-americanos, dando como exemplo a presença do Papai Noel nos trópicos, da guitarra elétrica no país do samba. Evidenciando o “sentimento de contradição entre a realidade nacional e o prestígio ideológico dos países que nos servem de modelo” (1987, p. 30), conclui por afirmar que o resíduo seria a substância autêntica do país, produto da operação de subtração. É então que critica abertamente o que chama de “latinamericanização das culturas centrais”, propondo: “Resta ver se o rompimento conceitual com o primado da origem leva a

equacionar ou combater relações de subordinação efetiva (1987, p. 36). Tal postura intelectual se coloca em confronto com as posições de Oswald de Andrade, que, segundo Schwarz, teria feito uma “interpretação triunfalista do atraso”, com uma visão otimista do desajuste. Diz então que o movimento antropológico, em sua postura irreverente, teria metaforizado o sentimento de inferioridade na deglutição do alheio.

Voltando a Sílvia Romero, em sua leitura negativa de Machado de Assis, cuja obra era dada como ‘anglomania inepta, servil, inadequada’ (p. 39), o crítico afirma:

Noutras palavras, a discrepância entre os ‘dois brasis’ não é produzida pela veia imitativa, como pensavam Sílvia e muitos outros, nem marca um curto momento de transição. Ela foi o resultado duradouro da criação do Estado nacional sobre base de trabalho escravo, a qual por sua vez, com perdão da brevidade, decorria da Revolução industrial inglesa e da conseqüente crise do antigo sistema colonial, quer dizer, decorria da história contemporânea. (Schwarz, 1989, p. 45).

Retoma então criticamente a denúncia do transplante cultural, alegando, entre outras coisas, que “ela faz supor que a imitação seja evitável”, ocultando “o essencial, pois concentra a crítica na relação entre elite e modelo, quando o ponto decisivo está na segregação dos pobres, excluídos do universo da cultura contemporânea” (Schwarz, 1989, p. 47).

Dessa forma, Schwarz traça uma trajetória crítica sobre a questão da cópia que vai de Sílvia Romero ao que chama retomada oswaldiana nos anos 60 e 70, marcados pela ditadura militar. É então que alude mais uma vez às posturas críticas de Haroldo de Campos e Silviano Santiago, sobretudo quando este, tomando por princípio a ênfase à diferença, propõe uma releitura das noções de fonte e influência, mostrando-as como princípios etnocêntricos, modeladores de um mundo duplicado.

É que, criando o conceito de entre-lugar, Silviano vê positivamente a literatura latino-americana e seu ritual antropológico, situada “entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão”, a deslocar os dois pólos, num jogo de desmitificação (1978).

Buscando afirmar sua autonomia, mesmo que para isso se assumisse como cópia não mais ressentida, mas alegre e desafiadora, como mostra Silviano Santiago em “Para que e por que viaja o europeu” (1989), a literatura latino-americana e sua crítica buscariam novos conceitos para dar conta de seu lugar

como um elemento da produção do conhecimento: mestiçagem, hibridismo, transculturação, intercultura, heterogeneidade, subalternidade, multiculturalismo, tradução cultural, entre outros, conceitos estes que passam pela discussão da idéia de nação e seus deslocamentos.

Mais recentemente já nos anos 2000, Silviano Santiago retoma a questão em *O cosmopolitismo do pobre* (2004), continuando o debate, seja com Schwarz e sua postura de que a questão da cópia só será sanada com o fim das grandes diferenças sociais, seja com Candido e sua esperança renovadora de alfabetizar a população alcançando-a à condição de recebedora da obra literária de qualidade.

Sem continuar a discorrer sobre esse debate, que passa por outros caminhos como o da influência dos meios de comunicação de massa e do encolhimento ou alargamento do espaço público, importa ressaltar que é nessa senda da questão que se pode incorporar a reflexão sobre a literatura comparada e sua função nos países periféricos. Muitos são os autores que reconhecem a relação entre o estabelecimento das literaturas nacionais e o nascimento da literatura comparada, como se pode verificar em um velho manual de Literatura Comparada, de Marius François Guyard (1956), que a define como “a história das relações literárias internacionais” (p. 15). Tratando os comparatistas como agentes do cosmopolitismo, o autor descreve, com rigor, suas tarefas no desempenho dessa função de historiador das relações literárias. Pode-se deduzir daí que a disciplina nasce inscrita sob o signo da modernidade², associada à relação entre nação e língua, e, marcada pela noção de humanismo. Não por acaso, o autor salienta que ela contribuiria com as trocas culturais, em seu dizer, “uma das frágeis esperanças da humanidade” (p. 131).

O exercício da Literatura Comparada no Brasil tem lugar no mesmo tempo em que se inicia a história da Literatura brasileira, ambos marcados pelo signo da nacionalidade, o que explica bastante o enfoque primeiro da relação fonte e influência. O manual de Tasso da Silveira é dado como o primeiro no Brasil e evidencia sua filiação à escola francesa, e mais especificamente à obra aqui citada de Marius François Guyard (cf. vários autores, entre eles Tânia Carvalhal, 1986)

² O Livro de M. H. Posnett, *Comparative literature* (1886) marcaria a inauguração oficial das pesquisas comparatistas. (Guyard, 1956, bhp.12)

Como disciplina, a Literatura comparada passa a integrar os currículos dos cursos de Letras na década de 60, na USP, por iniciativa justamente de Antonio Candido, vindo a constituir-se, mais tarde em um departamento e em uma área da Pós-graduação em Letras (cf. Nitrini, 1994).

Como reconhece a autora, o estatuto da disciplina/área só se determina e se fortalece no país nos anos 80, quando ganha associações e grupos, que se reúnem na Abralic – Associação Brasileira de Literatura Comparada, fundada em 1986, em Porto Alegre, no âmbito do I Seminário Latino-americano de Literatura Comparada, realizado de 8 a 10 de setembro na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, com a participação de comparatistas europeus e latino-americanos (Cf. WWW. Abralic.org). Como salientam os autores do texto em questão, tal fundação se deu sob o influxo do sucesso do XI Congresso da Associação Internacional de Literatura Comparada (fundada ainda nos anos 50), em Paris, no ano de 1985, quando comparatistas renomados travavam um debate em que se cruzavam “línguas, culturas e diversas vertentes metodológicas”.

Uma história da Abralic seria reveladora de sua trajetória e de sua importância no meio acadêmico brasileiro e latino-americano, referendadas por estudiosos de outros países, ainda que nestes já se discutisse de há muito a crise da literatura comparada. Sobre essa crise discorrem, por exemplo, Eduardo Coutinho (2003) e Tânia Carvalhal (1986), ao se referirem à conferência feita por René Wellek, no II Congresso da AILC: “A crise da Literatura Comparada”. Nesse texto, o autor acentuava as fragilidades teóricas da área pela incapacidade de determinação do objeto e dos métodos, além do apego ao historicismo. O que ocorre então é uma abertura da literatura comparada, que deixa a trilha da fonte e da influência para incorporar novos objetos e novas abordagens, pelo menos em uma das suas fortes tendências.

Por isso mesmo, é sobre essa “precariedade do estatuto da disciplina” que disserta Walter Moser (1996), no texto “La littérature comparée et la crise des études littéraires”, uma versão de um outro texto do mesmo autor, “Literatura comparada: uma disciplina nômade”, apresentado justamente no congresso da Abralic em São Paulo em 1992. Para o autor, o que seria uma falha poderia vir a ser uma vantagem, na medida em que seu estatuto nômade seria importante para deslocar rígidas estruturas institucionais e para inventar novos paradigmas. O autor mostra também que, a despeito de seu papel de abrir fronteiras, ligado à sua capacidade de “construire de nouveaux objets relationnels”, a disciplina já é

questionada na medida em que o próprio estatuto do literário encontra-se naquele momento em causa. Salientando a importância também de um conceito relacional de literatura, em substituição ao conceito essencialista, Walter Moser chama a atenção do leitor para a importância do estudo das interfaces de diversas manifestações culturais, como a relação palavra e imagem, o que seria, então, papel por excelência da literatura comparada.

Ironicamente, em documentos de 2002, a equipe responsável pelo estudo da possibilidade da fundação de um Instituto de Literatura Comparada na Universidade de Ottawa, de que faz parte o mesmo autor, fundamenta a recusa dessa possibilidade, afirmando que a disciplina teria seu estatuto enfraquecido, na medida em que a perspectiva interdisciplinar e o surgimento de outras abordagens específicas esvaziaram o universo do comparatismo. Acentuando a impropriedade da versão tradicional da literatura comparada marcada pela concepção de estado nacional em um tempo de emergência de fenômenos literários transversais aos nacionais, além da perda da hegemonia do escrito frente ao crescimento de novas formas de práticas culturais, a equipe de Moser decide pela criação de um Instituto de Estudos Interdisciplinares.

Em conversas acadêmicas recentes tomei conhecimento do fechamento de diversos departamentos de Comparada no Canadá e nos Estados Unidos, ouvindo diferentes argumentos, ainda que muitos deles passassem por uma consciência de autonomia da própria literatura nacional. Mesmo que se realizem pesquisas sobre literatura de migrantes, ameríndios e outras minorias, bem como reflexões sobre o exercício da tradução, no viés dos estudos culturais ou não, recusa-se o título de literatura comparada, pelo menos institucionalmente.

No Brasil, ainda que não se discuta esse recuo da literatura comparada, esvaziada, seja por seu alargamento incomensurado, seja pela disputa de espaço com outros campos do saber literário e cultural, pode-se sentir o enfraquecimento da Abralic e do GT de Comparada na ANPOLL, por exemplo, pelo desinteresse dos pesquisadores em participar dos congressos, paradoxalmente inchados, ou dos projetos propostos no e pelo próprio GT.

Lucrecia Ferrara, citando Edgar Morin, afirma que, em sua etapa mais recente, a ciência caracteriza-se por atingir “o conhecimento de um conhecimento de si mesmo”, superando sua completude para atingir sua complexidade (Ferrara, 2008, p. 23):

Este par completude/complexidade atua em disjunção, o que quer dizer que já não há possibilidade de definição de um objeto exclusivo e completo do conhecimento, ao contrário, a ciência passa a ter presente a consciência da sua “peninsularidade”, ou seja, a complexidade se faz investigativa, na medida em que se questiona sobre seu próprio objetivo científico que, por sua vez, supõe a necessidade de autoconhecer-se.” (p. 24)

A autora alerta ainda que superar a completude significa ir além da esfera disciplinar que tende a ser de natureza exclusiva. Instala-se aí uma questão maior que a do estatuto de Literatura Comparada, antes o que parece estar em questão é a divisão disciplinar da abordagem da literatura e da própria literatura como disciplina escolar e acadêmica. Vivemos, pois, um paradoxo:³ no momento em que se exhibe o aspecto relacional da construção do conhecimento, a Literatura Comparada, cuja abordagem é marcadamente relacional perde espaço.

Com o fito de fomentar o debate, volto, pois, às perguntas iniciais, mais especificamente à última delas: qual o papel acadêmico e político da literatura comparada no Brasil e na América latina hoje?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

122

BARBOSA, João Alexandre (Org.). *Jose Veríssimo – teoria, crítica e história literária*. Rio de Janeiro – Livros Técnicos e Científicos, 1977.

CANCLINI, Nestor. *Culturas híbridas: estratégias pra entrar e sair da modernidade..* Trad. Ana Regina Lessa e Heloisa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 2003.

CANCLINI, Nestor. *Diferentes, desiguais e desconectados*. Trad. Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Editora de UFRJ, 2005.

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: *Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

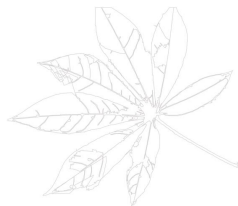
CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

³ A esse respeito vale incluir no debate a proposta de separação das áreas de Letras/literatura e Linguística na Capes, que atravessa o cenário dos Programas de Pós-graduação em Letras (cf. 24º Enanpoll em Belo Horizonte)

- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Nacional, 1976.
- CANDIDO, Antonio (Org.) *Silvio Romero – teoria, crítica e história literária*. Rio de Janeiro – Livros Técnicos e Científicos, 1978.
- CARVALHAL, Tânia. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 1986.
- COUTINHO, Eduardo. Sentido e função da literatura comparada na América Latina. In: *Literatura comparada na América Latina – ensaios*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2003, p. 11 - 29.
- FERRARA, Lucrecia D'Alessio. *Comunicação, espaço, cultura*. São Paulo: Annablume, 2008.
- GUYARD, Marius François. *A literatura comparada*. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Difusão Européia do livro, 1956.
- HALL, Stuart. *Da diáspora. Identidades e mediações culturais*. Trad. Adelaine La Guardiã Resende et al. Belo Horizonte – Editora da UFMG, 2003.
- MOSER, Walter. La littérature comparée et la crise des études littéraires. In : *Revue canadienne de littérature comparée*, vol. XXIII, n. 1, mars 1996, p. 43-50.
- NITRINI, Sandra. Teoria literária e literatura comparada. In: *Estudos avançados*, 8(22), 1994. (consultado em 21/05/2009, no site do Scielo)
- SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- SANTIAGO, Silviano. Apesar de dependentes universais. In: *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- SANTIAGO, Silviano. Por que e para que viaja o europeu? In: *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 24-37.
- SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.
- SCHWARZ, Roberto. As idéias fora do lugar. In: *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas cidades, 1988, p. 13-28.
- SCHWARZ, Roberto. *Nacional por subtração*. In: *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 29-48

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas cidades, 2000.

WALTY, Ivete Lara Camargos. Cópia ou ruptura: um movimento pendular. In: *Ensaio de semiótica*, n. 26, FALE/UFMG, 1992/1993, p. 107-119.



O CÂNONE, o giz e muitas cabeças

Luiz Carlos Santos Simon¹

As discussões travadas no meio acadêmico sobre o cânone literário, através de publicação de artigos em periódicos especializados, de comunicações e conferências proferidas em eventos científicos nacionais e internacionais e de aulas e pesquisas conduzidas no âmbito da pós-graduação, parecem muitas vezes não ter a devida repercussão nos cursos de graduação em Letras. É preciso reconhecer que o debate sobre o cânone e as diversas investidas contra sua resistência são manifestações relativamente recentes, sobretudo se comparados ao peso da tradição e ao tempo em que ele se sustenta. Todavia, cabe constatar que o vigor desse debate não é nada desprezível, uma vez que circula com desenvoltura por eventos acadêmicos que contam com público numeroso há mais de duas décadas. De qualquer modo, a constituição das matrizes curriculares dos cursos de Letras, assim como diversas outras instâncias que regulam o contato de leitores em formação e pessoas mais ou menos leigas em relação à literatura, ainda revela um privilégio concedido a perspectivas historiográficas e a nomes de grandes escritores. Em outras palavras, Machado de Assis e William Shakespeare continuam a receber muita atenção como referências fundamentais para a literatura e para os estudos literários.

Este artigo naturalmente está longe de propor que se deixe de dar atenção aos autores canonizados, mas pretende apresentar o relato e a avaliação de uma determinada experiência pedagógica com o objetivo de contribuir para a ampliação das possibilidades de práticas que se destinem à problematização do cânone literário. Também pretendo abster-me da condição de prescrever receitas para a sala de aula. Não reivindico autoridade para isso nem sequer acredito na

¹ Luiz Carlos Santos Simon é professor da UEL.

viabilidade desse procedimento. No entanto, considero que, com certa regularidade, o professor e o pesquisador devam avaliar suas próprias atuações com o intuito de aperfeiçoar ou reorganizar seu trabalho. No centro dessa auto-análise deve haver espaço também para o mundo real, para as cenas cotidianas, para o pé-no-chão. E nisso não entram apenas as queixas contra nossos salários e patrões, sejam eles públicos ou privados, nem as constatações lamuriasas de que os alunos são desinteressados, pouco assíduos ou pontuais, não gostam de ler, etc. O professor e o pesquisador têm um papel a desempenhar, e, mesmo que esse papel ou outras coisas sujem nossas mãos, penso que, nestas circunstâncias, é melhor não lavá-las. Assim, proponho-me a apresentar, a leitores com mãos sujas, uma breve e inacabada experiência a respeito de disciplina ministrada a uma turma de quarta série do curso de Letras da Universidade Estadual de Londrina.

Antes de ingressar no detalhamento da disciplina, é preciso destacar que o projeto pedagógico do curso sofreu alterações substanciais para a implantação da nova matriz curricular a vigorar a partir do ano de 2006, que teve como uma de suas grandes novidades a criação da habilitação do Bacharelado em Estudos Literários (até então o curso de Letras restringia-se à Licenciatura). Se até 2005, as disciplinas obrigatórias vinculadas à área de Literatura continham um perfil tradicional – Teoria da Literatura, Literatura Brasileira e Literatura Portuguesa; as duas últimas divididas por gêneros ou por cronologia –, na nova composição curricular, surgem já na primeira série os módulos: a) Linguagem e identidades; b) Linguagem e seus usos; c) Linguagem como manifestação artística; e d) O profissional de Letras. A concepção desses módulos aponta para a discussão de textos teóricos e para a pesquisa sobre assuntos que tanto podem ter proximidade da linguística quanto da literatura. Nessas etapas, espera-se que os alunos, influenciados por uma dinâmica de debates e não por aulas expositivas ministradas pelos professores, entrem em contato com diversos assuntos da área de Letras, recebendo a orientação de professores para o desenvolvimento de pesquisas que consistem também na possibilidade de entrevistas a alunos, professores e outros profissionais e levantamento de dados empíricos, além das atividades de análise da expressão linguística ou literária. É em consonância com esta particularidade do novo projeto político-pedagógico do curso que se previu a disciplina anual “Períodos e estilos literários”, com a carga horária de 60 horas, para a quarta série, o que, na prática, corresponde a um encontro semanal de aproximadamente 100 minutos.

Ainda que as disciplinas Teoria da Literatura e Literatura Brasileira e Portuguesa tenham sido mantidas com as mesmas características – ênfase nos gêneros (narrativa em um semestre ou ano; poesia no outro, por exemplo) e na divisão por estilos de época – no novo projeto do curso, tornou-se possível, com a criação da disciplina “Períodos e estilos literários”, focalizar aspectos variados da produção literária e estimular o tratamento do texto literário sob outras perspectivas mais distantes de um enfoque tradicional. Tomando como ponto de partida uma breve ementa (“Cânone literários: períodos, estilos, tendências e revisões.”), o passo seguinte seria a formulação de um programa de disciplina que permitisse o trabalho crítico com o cânone literário, contemplando também suas estratégias de sustentação e o questionamento promovido pelas manifestações não-canônicas.

É preciso ressaltar que todo esse processo não pôde ser efetuado com a calma e o planejamento necessários e ideais. Já com o ano letivo iniciado, o departamento de Letras Vernáculas teve a notícia de que não disporia de dois professores para a área de Literatura. Somente após longas negociações para redistribuição das aulas é que recebi a incumbência de ministrar a disciplina para a turma da noite. Apesar de ser a primeira oferta da disciplina na matriz curricular nova, havia um programa já preparado por outro professor, mas a ideia que o norteava representava uma repetição ou revisão dos conteúdos previstos para as disciplinas trabalhadas sob a perspectiva cronológica. Antes de o programa ser aprovado pelo colegiado de graduação, houve ainda a oportunidade para mostrá-lo rapidamente a alguns colegas, entre eles o professor que ministraria a mesma disciplina para a turma do turno vespertino; algumas sugestões foram feitas e incorporadas; as observações concentravam-se no fato de ser o conteúdo extenso demais; concordei com essas opiniões e encurtei os tópicos, mas, ainda assim, agora depois de ter a experiência de um semestre, considero a amplitude e o detalhamento do programa dois dos seus maiores problemas. Naquele momento, porém, dificilmente algo mais amadurecido poderia ser feito, pois tudo aconteceu em período muito curto de tempo: confirmação das aulas, minha entrada em sala de aula e reformulação do programa. Exponho, a seguir, o conteúdo programático que foi oficializado como definitivo para o ano de 2009 (já na próxima oferta da disciplina, em 2010, é possível alterá-lo) e foi aprovado pelo colegiado do curso.

Conteúdo programático

1. O cânone literário e sua sustentação

- 1.1** A escola e o cânone: o livro didático e as leituras literárias.
- 1.2** A academia e o cânone: as grades curriculares do ensino superior, as leituras literárias nos cursos de Letras, os eventos científicos, as histórias literárias.
- 1.3** As antologias de textos literários e o cânone.
- 1.4** O vestibular, suas leituras e o cânone.
- 1.5** Os prêmios literários.
- 1.6** A Academia Brasileira de Letras (histórias e casos)

2. O questionamento do cânone

- 2.1** A questão geográfica no Brasil (o eixo Rio-São Paulo e outras regiões)
- 2.2** A autoria feminina
- 2.3** Autores negros
- 2.4** Literatura homossexual
- 2.5** Literatura infantil e infanto-juvenil
- 2.6** Literatura para as massas
- 2.7** A poesia e a música popular
- 2.8** A poesia marginal
- 2.9** Os Estudos Culturais

3. Os estilos de época em trânsito no tempo e no espaço

- 3.1** As passagens de um estilo de época ao outro: transições, retomadas, rupturas, diálogos, paródias, reciclagens, apropriações, intertextualidades.
- 3.2** Os estilos de época no Brasil e seus correspondentes na Europa, na América do Norte e na América Hispânica: Barroco, Romantismo, Modernismo e Pós-Modernismo.

4. Representações, temáticas e procedimentos em confronto nos estilos de época no Brasil

- 4.1** Amor, cidade, política e outras representações e temáticas nos confrontos de estilos de época como Barroco e Arcadismo; Barroco e Modernismo; Arcadismo e Romantismo; Romantismo e Realismo; Romantismo e Parnasianismo; Romantismo e Modernismo; Realismo e Naturalismo; Realismo e Modernismo; Parnasianismo e Simbolismo; Parnasianismo e Modernismo; Pré-Modernismo e Modernismo; Modernismo e Pós-Modernismo.
- 4.2** Confronto das práticas líricas e narrativas nos estilos de época no Brasil.

Para o primeiro semestre da disciplina, seriam explorados os dois tópicos iniciais: 1. O cânone literário e sua sustentação; e 2. O questionamento do cânone. Julguei mais interessante começar a disciplina por esses dois assuntos para que a carga crítica proveniente da discussão deles pudesse orientar e acompanhar o

debate sobre as constituições, as peculiaridades e os confrontos entre os estilos de época, etapa a ser percorrida no segundo semestre. Assim, quando os alunos tivessem contato com as particularidades dos movimentos e dos mecanismos do cânone, já teriam ocorrido ponderações mais aprofundadas sobre como o cânone se instala, como ele se mantém, como ele inclui e exclui e como funciona a vida fora dele.

A proposta de abordagem desses conteúdos consistiu numa divisão em dois momentos para cada um dos dois primeiros tópicos. Inicialmente, o professor desencadeia a discussão a partir da exposição sobre os vínculos entre o cânone e as instâncias legitimadoras (no primeiro tópico) e o cânone e as manifestações críticas, teóricas e literárias que representam e promovem seu questionamento (no segundo tópico). Esta etapa introdutória foi acompanhada da leitura e discussão de textos teóricos que auxiliassem na fundamentação do debate: capítulos dos livros *A literatura em perigo* (2009), de Tzvetan Todorov, e *Teoria Literária* (1999), de Jonathan Culler, foram materiais utilizados pela problematização que propõem diante das práticas de ensino e de pesquisa. Percebeu-se, já nesse momento inicial de trabalho com o primeiro tópico do conteúdo programático, que a turma expressava interesse significativo no exame de questões relacionadas a livros didáticos para o ensino médio, grades curriculares dos cursos de Letras, leituras literárias desenvolvidas no ensino médio e no ensino superior e listas de livros dos vestibulares. Pode-se dizer que isso era mesmo esperado. Aproximar a discussão da própria experiência, do universo dos alunos, – incluindo, nesta situação, suas vivências recentes naqueles anos passados na universidade – era e é uma estratégia a ser valorizada em todos os níveis de escolaridade. O grande desafio, nesse caso, quando se está diante de uma turma numerosa de concluintes, é evitar que o debate se torne frouxo, sem articulação com questões teóricas relevantes; é, ainda, aproveitar para atrair o interesse para a investigação também de outros pontos nem tão próximos de todos, embora com alguma afinidade, como os objetos de pesquisa mais privilegiados em eventos científicos, o papel das histórias literárias e dos prêmios literários, as opções reveladas nas antologias de textos literários e a organização das academias de Letras.

Garantir o entusiasmo para todos esses aspectos era, portanto, um dos requisitos para o êxito da etapa subsequente: a apresentação de seminários em grupos. Havia outros problemas cercando o planejamento da atividade: em decorrência da entrada tardia em sala de aula, após o início do ano letivo, restava pouco tempo tanto para a preparação do trabalho quanto para a apresentação de

cada grupo. Não vislumbrei, contudo, qualquer outro procedimento didático que fosse mais produtivo para o trabalho daquelas questões. Era, a meu ver, fundamental que os alunos em seus grupos se aprofundassem nos assuntos específicos de seus seminários para que trouxessem à sala de aula informações e análises expressivas, produzidas e coletadas por eles mesmos. Este resultado não seria plenamente alcançado através apenas de aulas expositivas. Assim, coube ao professor orientar coletivamente a turma e não o atendimento fora de sala de aula, separado para cada grupo, que seria a medida ideal, implementada somente no segundo bimestre.

A parte introdutória do segundo bimestre foi muito mais produtiva do que ocorreu no primeiro bimestre. Além do texto de Culler, já citado anteriormente e referência importante para uma discussão inicial sobre a relação entre os estudos literários e os Estudos Culturais, outros textos teóricos puderam ser disponibilizados para leitura e debate em sala de aula: do livro *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas* (2009), foram selecionados os capítulos “Literatura de autoria feminina”, de Lúcia Osana Zolin, e “Literatura de autoria de minorias étnicas e sexuais”, de Célia Regina dos Santos e Vera Helena G. Wielewicki; para o enfoque da literatura infanto-juvenil, foi escolhida uma parte do livro *A formação do leitor literário* (2003), de Teresa Colomer; para o trabalho com a literatura de massa, optei pelo capítulo inicial do livro de Muniz Sodré, *Best-seller: a literatura de mercado* (1985); um artigo de Júlio Diniz, “Música popular – leituras e desleitura” (2002), foi o texto selecionado para a relação entre literatura, poesia e música popular; outro ensaio de Fernanda Teixeira de Medeiros, “Play it again, marginais” (1998), foi recomendado como ponto de partida para o debate sobre poesia marginal; e o texto de José Paulo Paes, “Por uma literatura brasileira de entretenimento (ou: O mordomo não é o único culpado)” (1990), também foi indicado por tratar de mais de um dos assuntos abordados. A seleção desses textos foi procedida pela capacidade de apresentar os assuntos de forma mais panorâmica, mas também com algum grau de posicionamento crítico. Era necessário ainda que os textos entrassem, mesmo que timidamente, na relação entre seus objetos e o cânone literário. Com mais tempo disponível, foi possível também prestar orientação particularizada aos grupos fora da sala de aula. Nesses encontros, foram feitas diversas recomendações: a necessidade de leituras de um número maior de textos teóricos acompanhada da indicação de alguns títulos bibliográficos, a importância da inclusão de textos literários a serem lidos, expostos e analisados durante as

apresentações e a sugestão de que entre os dados pesquisados constasse um levantamento dos trabalhos realizados junto à Plataforma Lattes, para que se confrontassem assuntos mais e menos estudados.

Antes de começarmos o relato e a avaliação da apresentação dos seminários em grupos, é preciso ainda fazer breves comentários sobre o perfil da turma. Como se trata de alunos do turno da noite de um curso de Letras, não é surpresa a informação de que a maioria é composta por pessoas que trabalham durante o dia. Essa circunstância, obviamente, interfere sobre o planejamento de um trabalho em grupo. Há dificuldades de toda ordem: para que cada integrante viabilize tempo para leituras e pesquisas necessárias, para que os componentes de um mesmo grupo se reúnam em horários diferentes dos das aulas, para que se efetive o encontro de orientação entre integrantes do grupo e o professor. Além de todos esses obstáculos, a turma é numerosa: cinquenta e sete alunos, o que exigiu um número excessivo de grupos (oito) e também um número acima do ideal de integrantes em cada grupo (em média, sete). Se, em virtude da variedade de assuntos em cada tópico do programa, o primeiro problema não era tão significativo, o excesso de alunos em cada grupo permaneceu mesmo como uma situação insatisfatória com a qual tivemos que conviver.

131

Sobre o desempenho dos alunos nos seminários, muitos pontos positivos e negativos podem ser destacados. Pode-se dizer que, em geral, a maior dificuldade residiu no pequeno aprofundamento sobre a análise dos dados coletados. É curioso, mas este problema é também produto de uma das maiores virtudes encontradas nos trabalhos apresentados. Com o objetivo de coletar informações diversificadas sobre o assunto de seu trabalho e talvez com o afã de tirar proveito do grande número de componentes dentro da equipe, cada grupo, principalmente no primeiro bimestre, pecou por excesso.

Para se ter ideia das atividades desenvolvidas em cada trabalho, examinemos alguns casos: um grupo dedicado à análise do livro didático preparou um questionário com seis perguntas (a maioria delas era subjetiva) e o aplicou a professores de língua portuguesa no ensino médio de diferentes escolas; além disso, ainda analisaram um livro didático adotado no ensino médio, verificando quais autores apareciam mais vezes; outro grupo que se dedicou ao estudo de histórias da literatura debruçou-se sobre a produção de três grandes estudiosos dessa área – Alfredo Bosi, Antonio Candido e Afrânio Coutinho – e ainda preparou e aplicou questionário dirigido a professores e alunos da graduação e da

pós-graduação em Letras. Talvez o mais espantoso desses exemplos seja como eles conseguiram recolher todos esses dados em apenas três ou quatro semanas.

Assim, é perfeitamente compreensível que muitas análises tenham carecido de profundidade crítica, pois aquelas informações tão custosas de serem obtidas requereriam ainda uma outra etapa igualmente, ou ainda mais, trabalhosa para ser executada em tempo muito curto. De qualquer modo, já nos trabalhos apresentados no primeiro bimestre sobressaiu o interesse do alunado, através da busca diversificada de informações, da criação de entrevistas, do posicionamento crítico muitas vezes apaixonado no que se refere a determinadas exclusões do cânone e da disposição para praticar modelos menos ortodoxos de pesquisa. Passo, então, a detalhar alguns desses procedimentos.

A capacidade de formular e aplicar questionários foi uma marca geral positiva logo nos trabalhos apresentados no primeiro bimestre. No grupo já mencionado que explorou o livro didático, os alunos dirigiram a professores do ensino médio perguntas como as seguintes:

Pergunta A: “Em suas aulas, o Sr. costuma incluir novos autores que, geralmente, não estão inseridos na escolha dos autores de livros didáticos? Qual é o seu critério de escolha?”

Pergunta B: “Como é a receptividade dos alunos em relação às obras canônicas? Existe uma maior dificuldade em trabalhar os autores clássicos em comparação com os escritores da atualidade?”

As perguntas revelam uma busca específica de questões centrais que envolvem a natureza da relação entre o professor e o livro didático. Isto é, o livro didático é relevante, mas a atuação do professor pode reverter tendências ou suprir deficiências do material utilizado. Ao mesmo tempo, a segunda pergunta aponta para uma possibilidade de quebra da expectativa de que os textos canonizados sempre se sobreponham às demais leituras.

No trabalho sobre a academia e o cânone (item 1.2 do conteúdo programático), o grupo, interessado nos currículos dos cursos de Letras, partiu em busca de tese de doutorado sobre o assunto, produzida pela professora Vanderléia da Silva Oliveira (2007), mas não se restringiu a este material, realizando levantamentos também sobre as grades curriculares atualizadas de outras instituições de ensino superior que não constavam da fonte principal originalmente consultada.

No trabalho sobre as listas de livros dos vestibulares e o cânone, o grupo fez levantamento das listas elaboradas a partir de 2005 nos vestibulares da UEL, da UFMG e da FUVEST. A coleta dos dados foi acompanhada por uma das maiores manifestações de senso crítico na turma. Os integrantes realizaram cotejo muito interessante sobre a presença de textos de autoria feminina e de autores afro-brasileiros em confronto com títulos mais familiarizados com o cânone.

No seminário sobre a Academia Brasileira de Letras, o grupo teve uma preocupação com a apresentação do histórico do órgão, inclusive com razoável levantamento iconográfico, mas também contemplou a composição atual dos acadêmicos, tecendo ainda algumas observações críticas sobre a presença mais destacada de mulheres e, como não poderia deixar de ser, sobre a eleição de Paulo Coelho.

Nos trabalhos do segundo bimestre, ainda podem ser destacados os seguintes fatores: os grupos corresponderam, de modo geral, à recomendação de pesquisa com maior fundamentação teórica; nos variados temas, notou-se que os alunos referiam-se aos assuntos com mais consistência, citando ainda autores representativos dos respectivos estudos; a inclusão de textos literários foi realizada de modo bastante satisfatório; cabe citar as referências comentadas a autores incluídos nos Cadernos Negros, a Glauco Mattoso no trabalho sobre literatura homoerótica, aos autores vinculados à poesia marginal dos anos 70 (os alunos inclusive descobriram que a coleção *Para gostar de ler* dedicou recentemente um de seus volumes à poesia marginal) e a compositores de música popular pertencentes a diferentes estratos.

Ainda no segundo bimestre, os alunos tiveram, além do seminário apresentado, como instrumento de avaliação, na última semana, uma prova escrita que tinha como conteúdo básico os textos teóricos trabalhados ao longo das aulas. No dia da prova, mesmo consciente que aquele não seria o momento ideal –, as aulas tinham sofrido interrupção durante uma semana, e aquele dia, além de ser o último do bimestre, seria utilizado também para a realização de prova para outra disciplina – pedi a eles que redigissem breve depoimento sobre a disciplina. De qualquer modo, apesar de não tê-los forçado a apresentar suas impressões e apesar das circunstâncias desfavoráveis, mais da metade dos alunos presentes (29 entre os 53) dispôs-se a escrever. Entre os depoimentos recolhidos, chamou atenção o número de manifestações inteiramente positivas sobre a disciplina: mais de vinte tiveram esse teor. Nos demais depoimentos, surgiram algumas sugestões e

críticas, ora sobre a prática de recorrer aos seminários (atividade sabidamente rejeitada por alguns alunos), ora sobre a falta de tempo para a discussão dos textos teóricos e para a apresentação dos seminários e ainda houve uma reivindicação para o acréscimo de textos literários na disciplina como um todo. É óbvio que o modo de aplicação do instrumento foi questionável; afinal os depoimentos estavam identificados e foram entregues juntamente com a prova. Na tentativa de minimizar esses efeitos, enfatizei a eles que os depoimentos de avaliação da disciplina estariam completamente desvinculados da atribuição da nota que eles receberiam. Assim, acredito que o material coletado tem sua relevância, como procuro atestar a seguir, com a reprodução de alguns trechos:

- a. “ampliar minha ‘visão literária’”;
- b. “descobrir certas coisas que nunca tínhamos imaginado”;
- c. “matéria deu bagagem para a escolha de autores e textos para futuras aulas...”
- d. “uma visão mais abrangente sobre o que é literatura”
- e. “a matéria que busca os detalhes não estudados nos outros anos”
- f. “lado questionador”
- g. “Com toda certeza o corpo discente, em uma grande parcela, só tinha uma visão voltada para os clássicos, e isso mudou com essa disciplina...”
- h. “Gostei dos temas dos seminários, foram assuntos importantes que ainda não tinham sido abordados...”
- i. “... extrema importância para minha formação profissional.”
- j. “... coisas assim aumentam o senso crítico e criam novas possibilidades de análises.”
- k. “Posso dizer que volto a me encantar com a Literatura.”
- l. “...a matéria me mostrou outro lado da literatura que me fascinou”

Todos os excertos apontam para o êxito da disciplina no que se refere às suas contribuições para o ensino e para a pesquisa, mas os trechos “c”, “i” e “j” são explícitos para o cumprimento desse papel. Era mesmo fundamental que, após o contato com os conteúdos trabalhados na disciplina, os alunos se tornassem mais aparelhados para encarar seus futuros como professores ou pesquisadores com informações e repertórios mais consistentes e diversificados e com um olhar crítico que lhes permitisse investimentos teóricos mais alargados. É inegável que se pense também: não seria o caso de esses alunos, já na quarta série, terem vivenciado outras experiências anteriores que, de algum modo, tivessem sido marcantes para suas trajetórias? Acredito que a resposta para esse questionamento deva transcender o espaço limitado desse artigo, embora seja saudável consignar aqui esta reflexão como uma espécie de alerta. Neste sentido, o caráter de novidade, exposto em muitos trechos, mas sobretudo em “a”, “b”, “d”, “e” e “h”, comprova o ganho que pode ser registrado a partir da estratégia de se recorrer a

discussões teóricas e textos literários pouco valorizados na organização tradicional dos estudos literários que tem como base o cânone. Considero ainda que o senso crítico despertado nos alunos, como indicam os excertos “f”, “g” e “j”, pode até proporcionar rumos perigosos, aproximando-se de exageros até previsíveis como propostas de desvalorização do cânone ou de criação de um equilíbrio – dar a manifestações muito diferentes entre si o mesmo valor – que originaria outras carências e desconhecimentos. Não se pode, contudo, sob qualquer justificativa, condenar esse senso crítico emergente. É ele que cria a articulação mais sólida com o amadurecimento conquistado diante da literatura e dos estudos literários. É ele que ilumina, de forma plena, o encanto e o fascínio declarados nos dois últimos excertos. Este senso crítico, mais apurado, é, enfim, um passo decisivo no terreno da aprendizagem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COLOMER, Teresa. *A formação do leitor literário: narrativa infantil e juvenil atual*. Trad. Laura Sandroni. São Paulo: Global, 2003.

CULLER, Jonathan. Literatura e Estudos Culturais. In: _____. *Teoria literária: uma introdução*. São Paulo: Beca, 1999.

DINIZ, Júlio. Música popular – leituras e desleituras. In: OLINTO, Heidrun Krieger & SCHOLLHAMMER, Karl Erik (Orgs.). *Literatura e mídia*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002.

MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. Play it again, marginais. In: PEDROSA, Célia, MATOS, Cláudia & NASCIMENTO, Evando (Orgs.). *Poesia hoje*. Niterói: EdUFF, 1998.

OLIVEIRA, Vanderléia da Silva. *História literária nos cursos de Letras: cânones e tradições*. Tese de Doutorado. UEL. Londrina: 2007.

PAES, José Paulo. Por uma literatura brasileira de entretenimento (ou: O mordomo não é o único culpado). In: _____. *A aventura literária: ensaios sobre ficção e ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

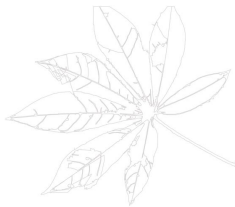
SANTOS, Célia Regina dos & WIELEWICKI, Vera Helena Gomes. Literatura de autoria de minorias étnicas e sexuais. In: BONICCI, Thomas & ZOLIN, Lúcia

Osana (Orgs.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. Maringá: EDUEM, 2009.

SODRÉ, Muniz. *Best-seller: a literatura de mercado*. São Paulo: Ática, 1985.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Trad. Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

ZOLIN, Lúcia Osana. Literatura de autoria feminina. In: BONICCI, Thomas & ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. Maringá: EDUEM, 2009.



ESCRITORES LATINO-AMERICANOS E A TRADIÇÃO: Machado de Assis, Borges e Ricardo Piglia

Maria Zilda Ferreira Cury¹

A relação é conceito que propõe vínculos entre os termos, promovendo a unidade dentro da multiplicidade e vice-versa. Segundo Édouard Glissant (1990), através do que chama uma “poética da relação”, o conceito religa, relata o encontro, o diálogo, embora tenso, sempre presente entre o Mesmo e o Outro. Relação é, pois, conceito operatório interessante para articulação teórica de algumas produções latino-americanas que refletiram, com uma perspectiva aberta, sobre o diálogo intercultural. Neste sentido é que se toma a produção sobre a literatura como um dos privilegiados “locais da cultura”, como um dos muitos promotores de tal diálogo através da via da reflexão teórica.

137

Escolhi alguns textos, de diferentes épocas, para se pensar a relação do escritor latino-americano com a tradição e com o traço nacional, isto é, com a inevitabilidade quer do atrelamento da literatura dos países colonizados à cultura das matrizes européias, quer da sua necessidade de afirmação da individualidade cultural. Tal relação não se dá sem atritos e contradições e os escritores e intelectuais com elas se defrontaram ao longo de nossa história. É claro que tais reflexões demandariam um corpus muito amplo. O que apresento neste ensaio são uns poucos textos com a consciência da incompletude da exposição.

Começo trazendo à cena um texto de 1873, de Machado de Assis, o grande escritor brasileiro do século XIX, texto escrito, pois, 51 anos depois de nossa independência política. Machado publica neste ano “Instinto de Nacionalidade” (MACHADO DE ASSIS, 1992) na revista Novo Mundo, periódico em português

¹ Maria Zilda Ferreira Cury é professora da UFMG.

editado nos EUA. O texto se tornou referência matricial para a reflexão sobre a tradição e sobre os rumos da literatura nacional, à época às voltas com o dilema da assimilação do padrão europeu, dos valores pretensamente universais da modernidade e a imperiosidade de abrigar nas obras artísticas a “cor local”, que nos distinguiria enquanto brasileiros. Mais do que isto, porém, é um texto programático no sentido da explicitação da visão do nosso grande escritor sobre o campo literário brasileiro. Sobretudo, trata-se da explicitação da forma literária que ele próprio adotaria no futuro como escritor amadurecido já que, à época, somente se anunciava como homem de letras, com a publicação de apenas um romance. *Instinto de Nacionalidade* funcionaria, assim, como uma crítica à literatura característica do romantismo brasileiro e, simultaneamente, como uma carta de intenções, como explicitação de uma poética a ser assumida pelo escritor latino-americano face à herança europeia e à necessidade de afirmação nacional. O escritor introduz suas reflexões sobre as letras nacionais do século XIX dizendo:

Quem examina a atual literatura brasileira reconhece-lhe logo, como primeiro traço, certo instinto de nacionalidade. Poesia, romance, todas as formas literárias do pensamento buscam vestir-se com as cores do país não há negar que semelhante preocupação é sintoma de vitalidade e abono de futuro. (...) Interrogando a vida brasileira e a natureza americana, prosadores e poetas acharão ali farto manancial de inspiração e irão dando fisionomia própria ao pensamento nacional (MACHADO DE ASSIS, 1992. p. 801).

Não é casual a referência ao cenário natural brasileiro uma vez que a natureza, exuberante e virgem, sem marcas da cultura, era a tópica tão presente nos nossos escritores do Romantismo e o nosso traço de “diferença”, marcado pela perspectiva europeia sobre as Américas.

Chamo a atenção, ainda, para o fato de Machado de Assis ser considerado o mais universal de nossos escritores. Como nos diz Susan Sontag, fossem outros a sua língua e o seu país de nascimento, seria ele o grande nome da literatura mundial do século XIX. Ao mesmo tempo e em função mesmo deste caráter universal, Machado foi acusado pelos contemporâneos e por boa parte da crítica literária ulterior de não produzir obra nacionalista. Veja-se, pois, a atualidade da postura machadiana com relação ao nacionalismo, já neste ensaio de 1873. No texto em questão, o escritor se contrapõe ao que denomina “cor local”, argumentando não estar nela, na cor local, o elemento distintivo da independência

da literatura brasileira. Refere-se sobretudo à tendência indianista da literatura romântica, podendo-lhe os excessos:

É certo que a civilização brasileira não está ligada ao elemento indiano, nem dele recebeu influxo algum; e isto basta para não ir buscar entre as tribos vencidas os títulos da nossa personalidade literária. Mas se isto é verdade, não é menos certo que tudo é matéria de poesia, uma vez que traga as condições do belo ou os elementos de que ele se compõe (MACHADO DE ASSIS, 1992. p. 802).

Os aspectos de exotismo dizem muito mais do olhar europeu sobre as Américas do que sobre aquilo que identificaria o Brasil enquanto espaço de produção de cultura e não apenas como natureza. A eles, Machado de Assis contrapõe “certo instinto de nacionalidade” que percebe incipiente na literatura de seu tempo. Com isso, e mesmo antes, como já se acentuou, da escrita de sua obra mais madura, fornece os parâmetros para as configurações universais que assumiria sua escrita. Traz para o texto o exemplo de Shakespeare, um gênio *universal* que, segundo Machado, não deixou de ser *essencialmente* inglês por ambientar tragédias como Hamlet, Otelo, Júlio Cesar, Romeu e Julieta fora da Inglaterra. Embora reconhecendo a necessidade de tratar das coisas da terra, considera a imposição da cor local como pobre e limitadora.

Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região, mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobrecam (MACHADO DE ASSIS, 1992. p. 804).

O instinto de nacionalidade, tão presente e necessário como expressão da cultura de um Brasil recém independente, deveria servir, segundo o escritor, à teia de relações e de trocas que caracterizam a identidade nacional como complexa na sua instabilidade, nas suas configurações sempre em movimento. Machado coloca-se, assim, em consonância com uma concepção aberta e relacional da identidade brasileira e por extensão da identidade americana, reconhecendo como positivo o sentimento de historicidade alcançado pelos românticos, mas reivindicando para o escritor “*certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço*”. (MACHADO DE ASSIS, 1992. p.804) (p. 804)

Não é sem razão que Antonio Candido faz culminar sua *Formação da Literatura Brasileira*: momentos decisivos (1981) com Machado de Assis e justamente fazendo referência a Instinto de Nacionalidade. O escritor carioca ao mesmo tempo em que usufrui das conquistas dos escritores românticos, sobretudo

no que estes retratam das cenas urbanas da sociedade brasileira do século XIX, desconstrói o modelo literário romântico, como nos salienta também Lúcia Miguel-Pereira (1973, p. 68) incorporando-o como paródia. Tal incorporação entraria como elemento negativo na construção futura de muitos personagens de seus romances, tingindo-os da ironia com que retrata a classe dominante brasileira do século XIX, criticando-lhes o liberalismo de fachada. Este movimento de leitura a contrapelo da tradição romântica é o mesmo que Machado de Assis imprime à tradição europeia. Em outras palavras, ao apontar na sociedade brasileira os limites ideológicos do discurso liberal, bem mostrado nas análises já clássicas de Roberto Schwarz (1977; 1990), Machado de Assis não se limita nos seus romances a criticar o liberalismo à brasileira. Na verdade, configura em sua obra uma crítica ao liberalismo *tout court*, pondo-lhe em xeque as premissas. Subverte, também, o padrão cientificista da literatura do período, padrão compartilhado por escritores brasileiros e dalém mar. Relê as tradições literária e filosófica européias, em cujas fontes confessadamente bebe, mas o faz a seu modo, ao modo de um intelectual que constrói sua enunciação a partir da periferia da república mundial das letras.

Em 1953, quase 80 anos, depois da publicação do texto de Machado, o escritor argentino Jorge Luis Borges profere uma palestra no “Colegio Libre de Estudios Superiores” denominada “O escritor argentino e a tradição” (BORGES, 1999).

140

É impressionante a semelhança entre os dois textos. Borges também assinala como equivocada a insistência dos escritores da época em defender a cor local como traço indispensável para a afirmação da literatura nacional argentina. Recorre igualmente ao exemplo de Shakespeare dizendo que, certamente o dramaturgo inglês teria se espantado “se tivessem pretendido limitá-lo a temas ingleses” (BORGES, 1999. p. 291).

Tudo o que nós, escritores argentinos, fizemos com felicidade pertencerá à tradição argentina, do mesmo modo que tratar de temas italianos pertence à tradição da Inglaterra por obra de Chaucer e de Shakespeare. (BORGES, 1999. p. 291).

Como Machado de Assis, expressa a consciência de que o localismo revela, sobretudo, o que o olhar do europeu percebe na sua perspectiva unidirecional, eurocêntrica, como exótico – fora de sua ótica – nas colônias da América. *O culto argentino da cor local é um recente culto europeu que os nacionalistas deveriam rejeitar por ser forâneo* (BORGES, 1999. p. 291).

Borges, mais uma vez semelhantemente ao Machado de Assis de *O instinto de nacionalidade*, traça um programa, fornece uma chave de leitura para sua obra – tanto a anterior ao texto, como a que viria a escrever depois. *Creio que nossa tradição é toda a cultura ocidental, e creio também que temos direito a essa tradição, maior que a que podem ter os habitantes de qualquer outra nação ocidental* (BORGES, 1999. p. 294).

Tal chave opera a relação entre a tradição cultural europeia e o lugar de enunciação a partir do qual o escritor de uma nação colonizada, periférica, no caso a Argentina, constrói o seu discurso.

Além da profunda semelhança com o texto de Machado, já aqui acentuada, é clara a presença no texto de Borges de outro escritor, T. S. Eliot que, como o autor argentino, também pertence à linhagem dos poetas críticos. Num ensaio já clássico – *Tradição e talento individual* – Eliot (1989) diz que se o nosso olhar para a literatura do presente se despsisse da ansiedade do novo e, antes, buscássemos aquilo que o escritor bebeu na melhor tradição, perceberíamos aí as passagens mais individuais de sua obra, aquilo que o escritor, com trabalho árduo, desentranhou da tradição recebida. Eliot, como o Machado de *O instinto de nacionalidade*, tem como interlocutora privilegiada o apreço de certa versão da Estética Romântica pela originalidade, pela figura do gênio inimitável como atributos do escritor. Esta ligação, embora presente também no texto borgiano, não se dá, contudo, sem contradição sobretudo por tratar-se de um escritor de um país periférico. Veja-se como ele propõe que o escritor latino-americano se aproprie da tradição europeia: *Creio que os argentinos, os sul-americanos em geral (...) podemos lançar mão de todos os temas europeus, utilizá-los sem superstições, com uma irreverência que pode ter, e já tem, consequências afortunadas* (BORGES, 1999. p. 295).

Veja-se que o escritor argentino apresenta uma apropriação irreverente da tradição europeia, tornando-a argentina pela via da desconstrução. Em outro de seus textos bem conhecidos – *Kafka e seus precursores* (1951) -, assinala que o poeta cria sua própria relação com os modelos, iluminando, por sua inserção no cânone, toda a literatura precedente, e se inscrevendo, assim, na literatura que lhe é contemporânea, e até mesmo na literatura ainda não escrita. Borges considera o poeta como um leitor, seja de si mesmo, seja da tradição. Mas, não como um simples copista servil ao modelo; paradoxalmente, é apresentado como fundador de sua própria tradição. O poeta criaria, com sua obra, a tradição precedente, uma

vez que sua poesia, simultaneamente escritura e leitura, modifica e reinventa a tradição. Borges coloca desta forma a figura do leitor no centro das preocupações teóricas da literatura. Se, para Borges leitor, a idiossincrasia kafkiana faz do texto do escritor tcheco o ponto de inflexão que torna possível a leitura de toda uma tradição precedente, é «a idiossincrasia da escritura borgiana» que torna possível, para o leitor dos dois autores, todas essas relações. Os predecessores de Borges culminariam, então, na escritura do próprio Borges. Assim, o escritor argentino, de uma certa maneira, se coloca ironicamente no centro do cânone, deslocando as tradições com as quais alimenta sua literatura. Elaborar em sua obra a relação entre a tradição literária europeia – de que se apropria com irreverência ímpar, assumindo-lhe *borgianamente* a autoria – e a tradição nacional argentina a mais característica.

Beatriz Sarlo (2008) no livro sugestivamente denominado *Borges, un escritor en las orillas*, mostra como a literatura borgiana encontra-se marcada pelo espaço argentino, com suas tradições e mitos, embora o seja sempre deslocadamente, sempre por vieses e por apropriações irreverentes e despistamentos do leitor, que exigem um olhar atento. Lembre-se que a obra de Borges, tal qual a de Machado de Assis, é reconhecida sobretudo como universal embora ele seja considerado como um dos escritores latino-americanos que efetivamente promoveu uma reversão das linhas tradicionais de influência, transformando-se em referência para a literatura e teoria literária europeias.²

Finalmente, chamo um último escritor para estas poucas relações que procurei estabelecer nesta apresentação. Trata-se do escritor e teórico argentino Ricardo Piglia em cuja obra ficcional ressoa frequentemente a presença de Borges que também aparece nomeado em inúmeros de seus textos críticos.

Em 1990, Ricardo Piglia faz uma palestra que foi mais tarde publicada com o nome *Memoria y tradición*.

² Lembre-se, de passagem, o famoso prefácio de Michel Foucault a *As Palavras e as coisas* em que cita longo trecho borgiano como imagem da “arqueologia epistemológica” que constroi em seu livro. (Cf. FOUCAULT, 1995). Lembre-se, igualmente, que Harold Bloom, no seu restrito e certamente eurocêntrico Cânone Ocidental, coloca Borges – juntamente com Neruda e Carpentier – como um dos fundadores da literatura hispano-americana. Os três escritores são as exceções em meio a escritores europeus. (Cf. BLOOM, 1995)

Para un escritor la memoria es la tradición. Una memoria impersonal, hecha de citas, donde se hablan todas las lenguas. Los fragmentos y los tonos de otras escrituras vuelven como recuerdos personales. (PIGLIA, 1991, p. 60)

Problematizando o diálogo com o passado cultural, diz que as relações de propriedade estão excluídas da linguagem literária e que podemos usar todas as palavras como próprias. Aquilo que identifica uma cultura é o que se constrói em tensão, no espaço da utopia, entre o que não é de ninguém e o uso privado da linguagem a que chamamos literatura. As musas inspiradoras dos escritores seriam, pois, a tradição, a *ex-tradição*, o resíduo de um passado cristalizado que se imiscui no presente e cujas relações se tecem sempre por contradição.

A cultura latino-americana estaria condenada a ser, em decorrência, uma tradução falsa, a ter um olhar estrábico: um olho na inteligência europeia, e outro nas entranhas da pátria. Fragmentos, recortes, citações, uma leitura amnésica. Propõe o escritor que as literaturas ditas secundárias e marginais têm sempre a possibilidade de uma remanejamento próprio e irreverente das tradições centrais. E o exemplo maior dado por Piglia é justamente o de Borges. E conclui: *La identidad de una cultura se define por el modo en que usa la tradición extranjera* (PIGLIA, 1991. p. 64).

143

Em 2001, Ricardo Piglia publica um ensaio curto denominado *Una propuesta para el nuevo milenio* (2001) em claro e tenso diálogo com o livro do escritor italiano Italo Calvino, *Seis propostas para o próximo milênio* (1993).

As conferências redigidas por Italo Calvino para serem lidas na Universidade de Harvard revelam as qualidades detectadas pelo escritor italiano na literatura e que ele atribuiu ao novo milênio que se aproxima: visibilidade, leveza, rapidez, exatidão e multiplicidade (CALVINO, 1993). Certo da existência de certas realidades, de certas experiências que somente a literatura pode propiciar, Calvino analisa valores, "propostas" especiais de leitura do discurso literário que, no seu movimento em direção a uma melhor percepção da realidade, apresentariam uma experiência com a linguagem. Para Ricardo Piglia (PIGLIA, 2001), a sexta proposta – não concluída por Calvino, morto antes de apresentá-la - englobaria o deslocamento e a distância, valores que criariam espaço para uma enunciação diferenciada, tomando distanciamento do discurso do narrador, do enunciador. Em outras palavras, representaria a criação de um espaço para a voz de um outro, para uma outra voz dizendo o que não poderia ser dito de outra maneira. Um lugar de condensação, uma outra cena, uma outra voz que somente

como outra poderia se enunciar. A literatura ofereceria, então, esta possibilidade de um espaço onde é sempre o outro que diz. E este outro é o que se faz ouvir como uma forma de experiência. À luz desta sexta proposta, tomando a distância como observador e deslocando o olhar, fazendo ouvir outras vozes enunciativas e outras possibilidades de construção de linguagens, privilegiando outros sujeitos é, segundo Piglia, que se pode ler o trabalho textual de escritores contemporâneos. Estas vozes de “entrelugar”, para usar da feliz expressão de Silviano Santiago (1978) quando também se refere ao escritor latino-americano, articulam espaços e culturas diversas, apresentando-se na sua singularidade simultaneamente próxima e distante. Através de sua estranheza e seu deslocamento, estas enunciações construídas à margem do sistema central da produção dos bens culturais, abrem espaço para vozes “nativas”, reprimidas, as vozes daqueles considerados como afásicos culturais. Escolhendo o distanciamento para a enunciação da voz do intelectual latino-americano, fora do centro da produção das ideias, deixando a linguagem falar também a partir da margem.

Como si el lenguaje fuera un territorio con una frontera, después del cual está el silencio. Cómo narrar el horror? (...) La literatura prueba que hay acontecimientos que son muy difíciles, casi imposibles, de transmitir: supone una relación nueva con el lenguaje de los límites (PIGLIA, 2001. p.2).

144

Como diz Gilles Lapouge, no artigo intitulado *Os arquivos vazios da humanidade*, a ciência das civilizações triunfantes jogou na lata de lixo a ciência dos vencidos e os arquivos da humanidade, continua o articulista, estão quase vazios (LAPOUGE, 1996, p.2). Trata-se, então, de preenchê-los pela reinvenção dessas vozes, sempre «em relação», dissonantes e contraditórias.

Ricardo Piglia que, no primeiro texto aqui referido, já deslocara conceitos como tradição e autoria, modelo e cópia, evidenciando a produção literária latino-americana como um processo de reinvenção constante, de desconstrução de uma linguagem originária que hierarquiza as produções culturais, avança sua reflexão neste segundo texto. A chamada literatura da margem reverte-se em lugar privilegiado por onde se enunciará a voz do novo milênio. Lugar excêntrico de enunciação a apontar o futuro e, simultaneamente, a possibilidade de resgate das vozes sofridas do passado. Privilegiadamente as das margens do sistema de produção de ideias, mas sem exclusão das muitas periferias do mundo globalizado, mesmo aquelas dos países centrais.

En el año 2100, cuando nombre de todos los autores se haya perdido y la literatura sea intemporal y sea anónima, esta pequeña propuesta sobre el desplazamiento y la

distancia, será, tal vez, un apêndice o una intercalación apócrifa en um web.site llamado Las seis propuestas que para ese entonces serán leídas como si fueran consignas en un antiguo manual de estrategia usado para sobrevivir en tiempos difíciles (PIGLIA, 2001. p.3.

O espaço para “uma literatura menor” (“*Uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior.* DELEUZE e GUATARRI, 1977, p. 25), já que para Piglia a voz desta nova proposta será enunciada a partir da margem, deslocando a ideia de origem ou de dependência entre culturas.

Termino com Édouard Glissant com quem iniciei estas breves reflexões. Para falar de uma “poética da relação”, do mesmo e do outro das diferentes culturas, o pensador martinicano recorre a Deleuze e Guattari, aos conceitos de raiz e rizoma como metáfora para propor uma noção não totalitária da relação intercultural.

La racine est unique, c'est une souche qui prend tout sur elle et tue alentour; ils [Deleuze e Guattari] lui opposent le rhizome qui est une racine multipliée, étendue em réseaux dans la terre ou dans l'air, sans qu'aucune souche y intervienne en prédateur irrémédiable. La notion de rhizome maintiendrait donc le fait de l'enracinement, mais refuse l'idée d'une racine totalitaire. La pensée du rhizome serait au principe de CE que j'appelle une poétique de la Relation, selon laquelle toute identité s'étend dans un rapport à l'Autre (GLISSANT. 1990, p. 23).³

145

O caráter sempre contraditório que assume o diálogo entre culturas e com a tradição, sobretudo quando marcadas pelo signo da colonização e da dependência, aparece representado nos textos de Machado de Assis, de Borges e Piglia. Cada escritor, a seu modo, propõe novas poéticas não essencialistas, como linhas de fuga e desconstrução no espaço literário latino-americano.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

³ “A raiz é única, é um tronco que abarca tudo e mata o entorno; eles lhe opõem o rizoma que é uma raiz multiplicada, ampliada em tramas na terra ou no ar, sem que nenhum tronco nelas intervenha como predador irremediável. A noção de rizoma manteria, assim, o enraizamento, mas recusa a ideia de uma raiz totalitária. O pensamento do rizoma seria a partir disto que eu chamo de uma poética da Relação, segundo a qual toda identidade se espalha a partir do Outro”. (tradução livre)

BLOOM, Harold. *O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo*. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

BORGES, Jorge Luis. O escritor argentino e a tradição. In: Discussão. *Obras completas de Jorge Luis Borges*. Trad. vários. Vol.1. São Paulo:Globo, 1999. (p. 288-296).

BORGES, Jorge Luis. Kafka e seus precursores. *Obras completas*. São Paulo: Globo, 1999, p.96-98, v.2.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6^a ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. *Ensaio*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art, 1989. (p.37-48)

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tanus Muchail. 7. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

GLISSANT, Édouard. *Poétique de la Relation*. Paris: Gallimard, 1990.

LAPOUGE, Gilles. Os arquivos vazios da humanidade. São Paulo: *O Estado de São Paulo*. 17/03/96.

MACHADO DE ASSIS. Notícia da Atual Literatura Brasileira - Instinto de Nacionalidade. Vol. III. *Machado de Assis: obra completa em três volumes*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992. (p.801-809)

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia, *Prosa de Ficção*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

PIGLIA, Ricardo. Memoria y tradición. *Anais do 2º Congresso ABRALIC: literatura e memória cultural*. Vol. 1 Belo Horizonte: ABRALIC, 1991.

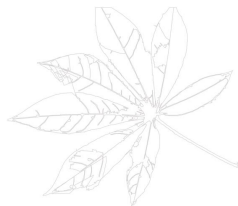
PIGLIA, Ricardo. Una propuesta para el nuevo milenio. *Margens/Margenes*: Caderno de Cultura. n. 2, outubro. Belo Horizonte/Mar del Plata/Buenos Aires. 2001.

SARLO, Beatriz. *Jorge Luis Borges, um escritor na periferia*. Trad. Samuel Titan Júnior. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.



PARA ALÉM DA DISCIPLINA: prática e pesquisa em Literatura Comparada hoje

Paulo Sérgio Nolasco dos Santos¹

du fait que l'épigrafe est une citation, il s'ensuit presque nécessairement qu'ele consiste en un text.

GENETTE, Gerard. "Lés épigrafes". In: *Seuils*. Paris: Seuils, 1987, p. 134-149.

Gerard Genette, em *Seuils*, refletindo acerca da semiótica do paratexto, diz-nos que a epígrafe, como uma citação em exergo (isto é, aquilo que está fora da obra – ex ergon –, datando-a, situando-a no tempo, como a inscrição do ano numa moeda ou numa medalha), joga com a economia geral dos sentidos, participando da rede de relações que é toda narração.

Citar antes de começar é elevar ao lugar de produção de sentidos, fazendo ressoar palavras cujos sentidos e formas deveriam dominar a cena. Cito, portanto, deixando que ressoem, palavras de Wladimir Krysinski, extraídas do ensaio "Narrativas de valores: Os novos actantes da *Weltliteratur*" que dominarão a cena que lhes trago:

Na falta de respostas imediatas e transparentes a todas essas questões, prefiro buscar solução ao problema da *Weltliteratur* com uma simpatia cognitiva e sem pretensão alguma de esgotar o assunto.²

¹ Paulo Sérgio Nolasco dos Santos é professor da UFGD.

² KRYSINSKI, Wladimir. Narrativa de valores: Os novos actantes da *Weltliteratur*. In: _____. *Dialéticas da transgressão*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 3.

A partir dessa citação, o primeiro dos desafios que se apresenta ao estudioso do comparatismo, hoje, diz respeito à provocação, não tão atual, a responder à indagação, historicamente (re)formulada, sobre “O que É Literatura Comparada?”.

Não bastasse ser uma indagação antiga, no sentido de saber o que se recobriu sobre o rótulo de Literatura Comparada no passado, é ainda pertinente, sobretudo, na intenção de acompanhar os desdobramentos e evoluções desta disciplina, de sua prática, seja na teoria, na história e na crítica dela mesma e de suas produtivas contribuições num contexto de modernismo finissecular e de pós-modernidade cultural. Essa reflexão constituiria o segundo desafio para o que buscamos aqui formular no curto espaço deste artigo.

Dentro dessa perspectiva, o maior desafio historicamente apresentado ao comparatista, hoje de forma mais que provocativa, matizada de saberes a-disciplinares e indisciplinados, refere-se ao desafio mesmo de recortar campos de saberes de tal forma que o cientista das ciências humanas responda às indagações acerca do lugar de onde fala e de sobre o que deveria falar.

O comparatista, o professor de Literatura Comparada hoje, não deve desconhecer a bibliografia constitutiva de um formidável compêndio e “cânone”³ que se foi avolumando em torno do assunto, onde muita tinta se fez correr, particularmente pela dinamicidade, mobilidade e volatilidade⁴ que sempre pautou a atividade comparatista desde os seus primórdios, nos escritos de Goethe e Mme.

150

³ Neste sentido, é ilustrativo o livro de Armando Gnisci, “o manual mais completo e atualizado sobre o campo dos estudos literários” que, inclusive, dedica um capítulo inteiro ao levantamento de “Las herramientas del comparatista”/ Bibliografias, manuais, revistas, enciclopedias y diccionarios: una red compartida”. Cf. GNISCI, A. *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Editorial Crítica, 2002, 534p. p. 487-518. Também, para que se possa refazer o percurso da Literatura Comparada em sua trajetória como disciplina, veja-se o ensaio “Literatura Comparada: Ontem e Hoje” de Neide de FARIA. In: Revista de Extensão da UFMS, v.1, n.1, 1988, p. 14-20.

⁴ Com efeito, vale a adjetivação que acentua o culto a essa apaixonante e tão polimorfa disciplina em constante movimento, e de contínuos desafios – “discipline labile”, “perspective critique qui doit produire, ajuster et vérifier ses démarches interprétatives”, como bem a caracterizou Wladimir Krynski.

de Staël, seja nas futuras formulações mais conhecidas como “textos fundadores”.⁵

Isto posto, e tendo em perspectiva a citação inicial de Wladimir Krysisnki, a nos sobreavisar de que o universo do discurso da Literatura Comparada, ao acompanhar a vivacidade de seu objeto – a Literatura –, é de uma autofagia constante, propomo-nos discorrer sobre os aspectos anunciados, se não alcançando-os na amplitude histórica que suscitaríamos, mais fixados nos aspectos teórico-críticos que hoje nos ocupam enquanto pesquisador e professor da área do comparatismo.

* * *

Retomando, assim, a interrogação de George Steiner em um texto recente, cujo título e reflexões desenvolvidas mostram-se como em *trompe-l'oeil* da discussão que nos ocupa, de modo nuclear como a prática comparatista realiza-se como modos de saber e de fazer num estrito modo de olhar em *trânsitos*, *limiares* e *passagens*. Já de início interessa-nos o título-epígrafe do texto originariamente publicado, *Lire en frontalier*. Que Tania Carvalhal, depois, seguindo sua perspicácia crítica, dará amplificação em um de seus textos, “Fronteiras da crítica e crítica de fronteiras”, reunidos no conhecido livro de crítica, *O próprio e o alheio* (2003), de título indicialmente instigante, a acentuar a ideia de trânsito entre textos e sentidos pressupostos nestes e na cultura.

151

À ideia de “fronteira”, amplamente matizada hoje em dia pelas ciências humanas, George Steiner, tentando responder à onipresente indagação “O que É Literatura Comparada?”, sublinha que *todo ato de recepção em linguagem, em arte e música é um ato comparativo* e, em seguida, concluindo que: *O processo semântico é um processo de comparação. Ler é comparar*. Trata-se, portanto, de uma orientação metodológica na qual a Literatura Comparada torna-se herdeira de Babel, com o campo de pesquisas comparatistas envolvendo toda a problemática relacionada à produção e à recepção de sentidos textuais. Segundo a feliz conceituação de George Steiner:

⁵ Cf. por exemplo, a tradução desses textos fundadores, publicados no Brasil por COUTINHO, E.F. & CARVALHAL, T.F. (Org.). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

Tudo que se passa entre as línguas, entre os textos de períodos históricos ou de formas literárias diferentes, as interações complexas de uma tradução nova e das que a precederam, a antiga mas sempre viva rivalidade entre as *letras* e o *espírito*, todo esse comércio é o da literatura comparada.⁶

Ao evocar a onipresença de Babel, Steiner completa seu pensamento ao dizer da literatura comparada que *ela escuta e lê desde Babel*, assim considerando que em toda operação hermenêutica há uma comparação tácita, a mais simples afirmação de preferência é “uma comparação com”. Percebemos, então, que a natureza dessa operação entranha-se em todo e qualquer ato de inteligibilidade, em todo o cognoscível envolvendo signos e produção de sentidos. Daí, o irreconstruível lugar epistemológico e axiológico no qual se encontram as ciências humanas em geral e da linguagem em particular, restando ao comparatista uma atividade de ainda maior perspicácia, quinta-essencial em relação ao seu ofício, ou seja, na direção de acolher, no emaranhado cipoal dos signos e sentidos, o todo do que interessa às diversas e possíveis formas de abordagens que compõem a atuação comparatista:

Para mim, a Literatura Comparada é, na melhor das hipóteses, uma arte de ler rigorosa e exigente, um estilo de ouvir ou ler atos de linguagem que privilegiam certos componentes desse ato. Esses componentes não são negligenciados em qualquer modo de estudo literário, porém na literatura comparada eles são privilegiados.⁷

152

Seguindo este raciocínio, a noção de “fronteira” sugere uma produtividade vital, particularmente na medida em que valoriza modos de ver comuns à noção de “articulação”, essa não menos importante em nossas práticas de conhecimento. Isto demanda uma reflexão mais pontual.

A expressão “lire en frontalier”, segundo Steiner, ganha uma orientação metodológica e, entendida como símile de comparação, significa operação de “leitura na aproximação”, ou de “modo fronteiro”: *frontalier* é o que está ou vive na fronteira, nos limiares, carregando também o sentido do que é “fronteiro”, o que é situado “em frente”. Ou, dizendo de outra forma, equivale a dizer que os procedimentos solicitados pela semelhança e a diferença, ou a analogia e o

⁶ Referência ao famoso ensaio “O que É Literatura Comparada?”, de George Steiner, proferido como Aula Inaugural na Universidade de Oxford, em 1994. Cf. STEINER, G. *Nenhuma paixão desperdiçada*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001. p. 159.

⁷ STEINER. p. 158.

contraste estão na base do próprio ato de inteligibilidade: “Le français fait sonner à l’oreille que, dans la *raison*, un rôle décisif revient à la *comparaison*”.⁸ Nessa perspectiva, são igualmente elucidativas as reflexões críticas que encontramos em trabalhos recentes como *Reverberações da fronteira em Horacio Quiroga* (2008), onde o crítico redimensiona a noção de “fronteira” em vários níveis da produção e da inscrição do sujeito Autor, seja na coletânea de contos de Quiroga, seja na própria produção crítica do escritor Quiroga. E chama a atenção para a polissemia do termo “fronteira”, cuja adjetivação “fronteiriço” e “fronteiro” são qualificativos diversos entre si: enquanto o primeiro corresponde à tradução portuguesa de “borderline” designa, em psicanálise, distúrbios entre a neurose e a psicose, o segundo, “fronteiro”, recupera originariamente a atividade crítico-germinativa numa outra espessura, *a de frontis, fachada*.⁹ Assim perspectivada, a crítica de fronteira vem ao encontro da reflexão central de Steiner, bem como ao das reflexões da ensaísta de “Crítica de fronteiras e fronteiras da crítica”.

Neste ensaio, o tom recai sobre o procedimento que estimula a interação entre linguagens, o interdiscursivo, o interdisciplinar, desafios que se encaminham para a necessidade de formulações de outros projetos capazes de sustentar nossa capacidade de articulação entre os saberes. Mormente no campo de batalha, que também quer dizer “front”, já sinalizando para o campo de atuação que deparamos na contemporaneidade cultural. Afastando a noção dicotômica ou excludente, vai-se ao encontro da noção produtiva de limiar, aludindo portanto à de fronteiro, ao que está *para além* dos marcos e linhas de demarcação, procurando no “front” os sentidos de passagem, ultrapassagem, de deslocamentos e os de transformações:

Falar em *fronteiras* com relação à crítica literária não quer dizer fixar limites para uma ou outra forma de atuação crítica, pois sabemos, ao ler um texto, se a orientação que ali predomina é textual, psicológica, ideológica, biográfica, sociológica, etc. ou se está a mover-se num conjunto de associações. Quer dizer, cada atuação crítica se identifica pela postura epistemológica e a fundamentação teórica que assume. Em outras palavras,

⁸ René Etiemble já se serviu da similitude ao intitular o livro *Comparaison nes’t pas raison: la crise de la littérature comparée*. Paris: Gallimard, 1963.

⁹ CF. ALVES-BEZERRA, W. *Reverberações da fronteira em Horacio Quiroga*. São Paulo: Humanitas, 2008, p. 20-54, *passim*.

o ato crítico se define em si mesmo. E ao caracterizar-se, constrói os seus próprios limites.¹⁰

Com efeito, como vimos salientando, a prática comparatista e o próprio rótulo de Literatura Comparada, que, de alguma forma fora tradicionalmente balizado pela ideia de “comparação”, sobrevive na reformulação do seu próprio preceito paradoxal, ou seja, a Literatura Comparada não se baseia na comparação; quer dizer, não se baseia apenas na comparação, trata-se sobretudo, muito mais amplamente, de *relacionar*. Na compreensão deste termo, no que ele compartilha com o de *articulação*, reside o ponto cego de um *trompe-l’oeil* raramente perspectivado: à literatura comparada caberia o exercício de “proporcionar o diálogo não só entre as literaturas e as culturas, mas também entre os métodos de abordagem do facto e do texto literários, segundo a natureza da questão levantada pelo investigador”.¹¹

Decorrem desse indecível, que constitui a seleção e o olhar de cada investigador/observador – segundo a ardilosa arquitetura com que cada um entra e sai de Babel –, todas as formas e práticas possíveis do que chamamos *literatura comparada e produção do conhecimento*. Se a clássica conceituação começava por ensinar que “A literatura comparada é a arte metódica”¹², hoje essa analogia só pode ser produtiva em sentidos quando “a ‘arte’, como toda a ‘Arte’, é a do *trompe-l’oil*...”.

– A pintura é uma gaia-ciência, uma máquina de produzir anjos e quimeras, objectos que são e não são objectos; é uma máquina carnal cujo mistério reside na pele, à flor da pele, e cuja profundidade reside na superfície. A *pintura baralha todas as categorias*, pintura que pensa de um modo necessariamente possessivo e reflecte o próprio gesto de pensar e representar. Pintura e dinâmica de forças e secretas pressões que a consciência

¹⁰ CARVALHAL, Tania Franco. Fronteiras da crítica e crítica de fronteiras. In: _____. *O próprio e o alheio* – Ensaios de literatura comparada. São Leopoldo: Unisinos, 2003, p. 170-171.

¹¹ MACHADO, A. M. ; PAGEAUX, Daniel-Henri. *Da literatura comparada à teoria da literatura*. Lisboa: Edições 70, p. 17.

¹² Cf. BRUNEL, P.; PICHOS, C.; ROUSSEAU, A. M. *Que é literatura comparada?*. São Paulo: Perspectiva, 1995, p. 139-144.

não alcança. Um castelo da alma que produz visões, cartas e epifanias, *falsos espelhos* e enigmas.¹³

Noção essa, do *trompe-l'oeil*, que vem da filosofia contemporânea, em ensaio intitulado “Zeuxis e Babel – Imagens de Filosofia”, cujo autor inicia dedicando-o a George Steiner, significativo paratexto dessas reflexões. Ao reunir Babel e *trompe-l'oil*, duas imagens portentosas de “confusão”, o filósofo põe em cenário a potência da “articulação”, como própria do conhecimento, sem esquecer que Babel é o *observatório* que tenta unir os mundos subterrâneo e cavernoso, a terra e os céus. A palavra “Babel”, diz o filósofo, em hebraico, quer dizer Porta de Deus (Bab-Ilú/Bab-Porta e El-Deus), Porta do Céu, e “bâlal” aponta para “confundir”; “baralhar-embrulhar”:

Em suma, a marca da *contemporaneidade*, se é que existe contemporaneidade(s), reside então nessa *explicação-complicação* de cruzamentos e escritos. [...]. E isto porque a *maravilha das maravilhas* já não é que o Ser seja, mas sim que as metáforas, os *transportes* e as diferenças, persistam e se reflectam infinitamente, como num caleidoscópio ou no modelo reticular de Penelope, infatigavelmente urdindo e desurdindo a sua teia, até a exaustão. Contemporaneidade que nos assiste também na distribuição, circulação, tradução e na criação do que alguns chamaram provocatoriamente de *artrologia* – não astrologia, mas que sei eu disso – ou aquela ciência dos *articuli*, das articulações entre dispositivos de saber, de poder saber.¹⁴

155

* * *

Resta agora, dentre os aspectos que vimos remarcando acerca da natureza e função da Literatura Comparada, evocar o que passou a ser o componente e tempero mais geral, mobilizador, dos estudos literários e comparados: o contexto histórico-sociológico que deslocou as premissas do pensamento, num afastamento crucial, seja da perspectiva de passagem da modernidade para a pós-modernidade cultural, seja na reverificação da própria modernidade *lato sensu*, que, de um modo ou de outro, resultou no que reconhecemos hoje como estádio contemporâneo das ciências humanas e o chão cultural que tudo envolve, não

¹³ A citação foi extraída do ensaio “Zeuxis e Babel – Imagens de Filosofia”, cujas linhas /entrelinhas desconstroem e ressignificam a aventura viva da contemporaneidade. Cf. Costa, Carlos Couto Sequeira. p. 461. Disponível em <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/1930.pdf>> Acesso em: 4 abr. 2009.

¹⁴ Idem.

mais sob rótulos consagrados, antes sob o de “Pós-Tudo”, inclusive do famoso poema concreto de Augusto de Campos, de 1984.

Enumeráveis têm sido os actantes transformadores da *Weltliteratur*. Algumas dessas ocorrências, revolucionárias das ideias e pensamentos, devem aqui ser lembradas, à guisa de remissão a um dos preceitos mais fertilizadores da literatura comparada, qual seja, o da “contextualização” das práticas de conhecimento.¹⁵

René Wellek, em um texto antológico, “A crise da Literatura Comparada”, anunciara não só com as palavras de abertura, mas especialmente com o impacto que conduziu à deriva o comparatismo institucional, o tom daquelas turbulências num mundo de pós-guerra: “O mundo (ou melhor, nosso mundo) encontra-se em estado de crise permanente, pelo menos desde 1914. Os estudos literários, em suas formas menos violentas e silenciosas, também estão divididos por conflitos metodológicos desde essa mesma época”.¹⁶ Marco decisivo para o futuro do comparatismo, a crítica de Wellek neste ensaio exerceu papel fundamental na mudança de rumos metodológicos na orientação da disciplina e mesmo na polivalência de sua conceituação, tal como chegou aos nossos dias. Também Wladimir Krysisnki, em texto recente e já citado, enfatiza esse estado de revolvimento planetário no pós-guerra, e constata que não só a gloriosa época das teorias (o formalismo, o *new criticism*, a sociologia literária, a sociocrítica, a crítica marxista, a semiótica, entre outras) passou, na medida em que todos os movimentos críticos pareciam saber “o que é literatura”, e que as certezas

156

¹⁵ Com propriedade, Tania Carvalhal observa, em texto apresentado no encontro da Latin American Studies Association, em 1998, em Chicago, que: “A aproximação de literaturas e culturas de contextos diversos [...] permite distinguir o que é diferente [e] também favorece o conhecimento das bases comuns, isto é, permite a descoberta da existência de laços e de raízes, de um *ethos* cultural, que funda uma comunidade. Simultaneamente, sublinhando o contextual, ou seja, o que faz veicular as culturas através das literaturas, coloca-se em evidência a alteridade, ou em outras palavras, a marca da diversidade. Deste modo, o lugar de onde se fala, associado ao lugar onde se está na cultura, torna-se, mais uma vez, categoria distintiva que orienta o procedimento comparatista.” . Cf. CARVALHAL, T.F. Lugar e função da literatura comparada nos processos de integração cultural. GLÁUKS – Revista de Letras e Artes / UFV. Viçosa, n.4, , jan./jun. 2000, p. 13-20.

¹⁶ WELLEK, René. In: COUTINHO E.F.; CARVALHAL, T.F. (Org.). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 108.

epistemológicas flectiram consideravelmente, mas que também o “corpo da literatura” é imenso, inapreensível em sua totalidade, *que o menor recanto do mundo reflete toda as escalas do jogo dos valores. A literatura é poliglota. Fala centenas, milhares de línguas*. Ressalte-se que, assim, segundo Krysinski, os cinco actantes da literatura mundial – o *local*, o *nacional*, o *marginal*, o *institucional* e o *universal* – implicam uma dialética do reconhecimento na qual a ideia de *Weltliteratur* não mais corresponde às formulações de seu surgimento com Goethe, e por encontrar-se hoje em formação constante, seu equilíbrio é instável, tornando impensável sua defesa *senão como utopia funcional a serviço de uma visão de mundo unitária*, impossível de ser sustentada:

Deve-se admitir que, *grosso modo*, desde o fim da Segunda Guerra Mundial, desde o momento em que se instalou a tão profunda crise do Estado-Nação e do Estado-Federação, desde o advento do nomadismo moderno que se constituiu em fenômeno planetário e em resultado do empobrecimento vertiginoso de uns e do enriquecimento de outros, resultado das múltiplas guerras locais e não tão locais, dos golpes militares e das ditaduras, deve-se admitir que o local e o marginal forçam o nacional, o institucional e, portanto, também o universal a agir. Com isso o universal tem dificuldades para reencontrar-se numa unicidade de estruturas temáticas ou formais que pareçam evidentes para Goethe, mas que são indecidíveis hoje.¹⁷

A partir daí, quer venha de escritores como Virginia Woolf,¹⁸ quer de intelectuais e filósofos, sobretudo especial dos movimentos sociais e das revoltas modernistas, a constatação geral é a de que as relações humanas, a explicação cartesiana do mundo, a compreensão euclidiana da realidade, perderam ou mudaram de solo. Nesse contexto, o prefixo de “pós-guerra” veio espelhar outros; interessa-nos mencionar os de “pós-modernidade” e de “pós-disciplinaridade”. Sobre o assunto há hoje uma farta bibliografia; salienta-se, entretanto, o que se refere ao “sentido forte da condição pós-disciplinar”, que teria como meta a

157

¹⁷ Cf. KRYSINSKI, W. Narrativa de valores: Os novos actantes da *Weltliteratur*. In: _____. *Dialéticas da transgressão*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 8.

¹⁸ Em “Character in Ficción”, Virginia Woolf dirá: “Em ou por volta de dezembro de 1910, a natureza humana mudou. [...] Todas as relações humanas mudaram – entre patrões e empregados, maridos e mulheres, pais e filhos. E, quando as relações humanas mudam, há ao mesmo tempo uma mudança na religião, no comportamento, na política e na literatura.”

releitura da modernidade,¹⁹ por um lado, e a transformação da prática e divulgação do conhecimento como função pós-disciplinar, por outro:

Para tanto, além de transformar a insatisfação em eficácia desconstrutora da ordem disciplinar instituída – através do trabalho de sua decomposição, reavaliação, transvaloração e transformação – é preciso, parece-me, que simultaneamente se extrapolem, também os limites da própria questão disciplinar e da atividade intelectual tal qual se definiram nas academias modernas, lúcidas, mas confinadas ao diálogo entre pares. É preciso também violar essas fronteiras, e buscar estar a altura de alianças eficazes – participação, contigüidade – com outros grupos sociais e outros campos discursivos, com aqueles – aquilo – que muitas vezes elegemos, à distância, como nossos objetos de interesse intelectual. Esses seriam ímpetos pós-disciplinares fortes.²⁰

Como se vê, um sentido trágico está a envolver a situação da Literatura na cultura e o seu lugar nos currículos e na própria grade de leitura. O desafio da contemporaneidade é continuar repetindo a indagação sobre *o que é literatura* e do questionamento *se tem ela importância*, repondo questões tão candentes como se a leitura literária significasse não apenas abertura ao mundo, aos livros, mas à biblioteca infinita que constitui, hoje, o patrimônio cultural como um todo. Assim expandida, a condição da pós-disciplinaridade torna-se gesto radical a envolver a nossa noção de “texto”, não mais de “texto literário”, mas inclusivamente a de hipertexto, numa condição de textos de caráter mutante e de um leitor que esboça caminhos possíveis e acidentais. Sob essa condição, como lembrou Krysinski, aquelas antigas teorias da literatura muito pouco respondem à “condição” contemporânea:

Nesta situação, de certo modo incomensurável, reaparece de forma nova a figura do paradoxo. E esse é um lembrete para a teoria da literatura que precisa aprender o seu sentido alterado, não para salvaguardar, mais uma vez, um lugar singular na esfera

¹⁹ Em “Literatura Comparada e Estudos Culturais: ímpetos pós-disciplinares”, Eneida Cunha explora a função pós-disciplinar servindo-se da citação de Lyotard: “entendido assim, o pós [...] não significa movimento de *come back*, de *flash back*, de *free back*, ou seja, de repetição, mas um processo em *ana*, um processo de análise, de anamnese, de anagogia e de anamorfose, que elabora um ‘esquecimento radical’”. Cf. CUNHA, E. In: ANDRADE, A.L. et alli (Org.). *Leituras do ciclo*. Chapecó: Grifos, 1999, p. 99-105.

²⁰ Idem.

cacofônica da cultura de contextualização veloz, mas para, de algum modo, colocar à prova e legitimar a sua própria importância e sobrevivência.²¹

Com efeito, sem pretensão alguma de esgotar o assunto, o cruzamento de fronteiras, o consequente compromisso com a pós-disciplinaridade, tem marcado a pauta contemporânea dos discursos sobre a literatura. No Brasil, em especial, não só os congressos da ABRALIC, mas também uma consistente reflexão crítica, oriunda de ensaios de pesquisadores nos departamentos de literatura, resultam numa bibliografia e “programa” de estudos para o comparatismo, de reconhecida notoriedade neste campo. De um modo geral, dentre outros aspectos mais debatidos nesse campo de pesquisa propriamente dito, destacam-se, em uníssono, o de que os discursos sobre a literatura movimentam-se, hoje, num contexto em que os conceitos e noções presentes nesse território não provêm apenas dela mesma, mas dos discursos das ciências humanas:

Trânsito entre saberes, diluição de fronteiras, limiares críticos, interdisciplinaridade, transdisciplinaridade, são termos que traduzem uma diversidade de interesses e a insistência em uma perspectiva teórica e interpretativa que revela um deslocamento, onde prolifera a reversão de valores e hierarquias.²²

Percebe-se aí a formação de um paradigma que nos interessa repercuti-lo, ainda, à guisa de conclusão. Aliás, se em todo movimento literário há um aspecto de revolta e tradição, assim também o campo da crítica responde com um paradigma e, neste caso, o campo da pesquisa abre-se como possível resposta às nossas indagações. De fato, como se pode observar na trajetória de um escritor como Roland Barthes, constata-se nela perspectivas diversas, de acordo com o percurso da pesquisa que vai se atualizando em função do renovado olhar do pesquisador em relação com o contexto sociocultural. Tanto é assim que, Tania Carvalhal, em ensaio instigante,²³ demonstra como a obra de Roland Barthes está

159

²¹ Cf. OLINTO, Heidrun, K. Identidades atravessadas. In: COUTINHO, E.F. (Org.). *Fronteiras imaginadas: cultura nacional / teoria internacional*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2001, p. 111 *et seq.*

²² HOISEL, Evelina. Os discursos sobre a literatura: algumas questões contemporâneas. In: COUTINHO, E.F. (Org.). *Fronteiras imaginadas: cultura nacional / teoria internacional*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2001, p. 73.

²³ Referimo-nos ao “Limiares, passagens e paradigmas: o curso da pesquisa”. In: BITTENCOURT, G. N. (Org.). *Trans/versões comparatistas: anais/ I Colóquio Sul de Literatura Comparada e Encontro do GT de Literatura Comparada da ANPOLL*. Porto Alegre: UFRGS,

ligada à noção de *seuil*, de trânsito e principalmente à ideia de transgressão e de ultrapassagem – paradigma que nos acompanhou até aqui. Com esse *élan* para a pesquisa, reconhece-se na trajetória do escritor que, sem ser um comparatista de ofício, ele o foi *avant la lettre*, na medida em que contribuiu para a alteração de paradigmas. A atividade crítica corroboraria com a da pesquisa, fazendo com que a articulação do campo literário com outras disciplinas, como a etnologia, a filosofia, o marxismo, a psicanálise, a teoria da escrita e do texto, contribuam para os avanços das práticas pós-estruturalistas como os estudos da tradução, o dos pós-coloniais e os dos Estudos Culturais.²⁴

O dado mais importante, talvez, no conjunto da obra barthesiana, parece ser a insistência com que o crítico responde à pergunta sobre “o que é a crítica?”: “o trabalho do crítico não é descobrir o significado secreto de uma obra – uma verdade do passado – mas constituir o inteligível do nosso tempo”, ou ainda, “o que sempre me fascinou na vida é o modo como as pessoas tornam seu mundo inteligível.”

Para este rumo, sinalizaria o trabalho da pesquisa:

Talvez uma sugestão desta natureza seja necessária e sutil em nosso trabalho de pesquisa neste momento extremamente instável impreciso que vivemos no qual não apenas se modifica o perfil cartográfico de uma cidade mas as relações sociais, econômicas e afetivas entre os indivíduos e as expectativas cotidianas em todo o mundo. Cabe ao comparatista a difícil tarefa de dar clareza às relações que ora se conformam

160

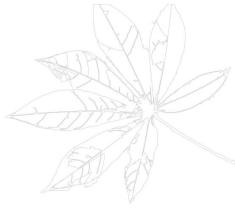
2002, p. 147-150. Também, para que se acompanhe a trajetória da obra barthesiana, veja-se: PERRONE-MOISÉS, L. Os inéditos de Roland Barthes. In: COUTINHO, E.F.; BEHAR, L.B.; RODRIGUES, S.V. (Org.). *Elogio da lucidez: a comparação literária em âmbito universal; textos em homenagem a Tania Franco Carvalhal*. Porto Alegre: Evangraf, 2004, p. 83-88.

²⁴ Neste sentido, como sublinha Carvalhal, a alteração de paradigmas reflete-se nas propostas e títulos de trabalhos que já modificaram, à época, tanto o perfil da universidade como algumas estruturas sociais, cuja orientação não era só de superfície, mas correspondia à variedade de orientações teórico - críticas com que um estudioso da literatura se deparava: Douwe Fokkema publica “A literatura comparada e o novo paradigma”, Eva Kushner publica “Em direção de uma tipologia dos estudos de literatura comparada” e Gerald Gillespie, “Rinoceronte, unicórnio ou quimera? Visão polissistêmica de uma possível tipologia da literatura comparada no próximo século”. Cf. CARVALHAL, p. 149.

de maneira diversa e inesperada e tentar, pelo confronto contrastivo, como quer Barthes, “tornar o nosso mundo inteligível”.²⁵

Também para este fim, contribuiria ainda a ideia de Octavio Paz de que cabe à crítica definir os contornos e as especificidades de cada literatura. Trata-se, mais uma vez, de um desafio imenso: partindo de verdades comuns, compete-lhe revisá-las; o que equivale a reconhecer, na prática, um recorte transdisciplinar e transdiscursivo, para o qual os avanços teóricos e metodológicos propostos pela Literatura Comparada já contribuem, assim como os Estudos Culturais complementam hoje em dia o campo da pesquisa.

²⁵ Cf. CARVALHAL., p. 150.



LITERATURA COMPARADA: uma estética humanística

Rosani Ketzer Umbach¹ & Vera Lúcia Lenz Vianna²

Depois de um século, ela (a literatura comparada) se volta para as ciências humanas, para as ciências do homem, para a antropologia e à reflexão filosófica, criando, quem sabe, uma nova história das ideias (Pageaux, 1994, p. 185).

Muito tem sido dito sobre o desenvolvimento, as tendências e a metodologia que norteiam os estudos comparados no cenário mundial. No Brasil, não tem sido diferente. Os congressos organizados desde longa data e a extensa publicação de revistas e livros sobre o assunto, atestam o continuado interesse por essa estética itinerante, cuja vocação primordial é a busca do Outro, do “geograficamente distante”,³ daquelas alteridades que se constituem longe do nosso horizonte. O século XIX, mais notadamente, vê surgir na Europa, com inegável visibilidade e intensidade, debates e reflexões, estudos e manuais que tentam aprofundar e teorizar acerca do “modus operandi” dessa disciplina de complexa natureza. Caracterizada por uma “visão planetária” do mundo das Letras, expressão de Réne Etiemble, aberta ao estrangeiro, a Literatura Comparada tem sido submetida ao escrutínio e à avaliação nem sempre favorável de críticos da área.

Quaisquer que sejam os pontos fracos imputados à investigação comparada, constata-se que o percurso por ela trilhado caracteriza-se, cada vez mais, por um

¹ Rosani Ketzer Umbach é professora da UFSM.

² Vera Lúcia Lenz Vianna é professora da UFSM.

³ Expressão usada por Tania Franco Carvalhal em seu discurso de posse como presidente da Associação Internacional de Literatura Comparada, proferido em 2004; cfe. ICLA Bulletin, vol. XXII, nº 2, 2004, p. 21.

movimento de “passage”, termo cunhado por Van Tighem, em seu manual normativo de 1931.

A expressão por ele usada enfatiza a feição de mobilidade constante da disciplina entre as diferentes tradições literárias e entre o literário e o não literário. Esse olhar que visa o descentramento de fronteiras e o apagamento de visões etnocêntricas volta-se às diversas cartografias que configuram o Ocidente e o Oriente, o norte e o sul, o leste e o oeste, sem conferir maior status a esse ou aquele espaço geográfico e cultural, contribuindo, de maneira ímpar, para sedimentar os traços humanísticos e democráticos que os estudos comparados apresentam nos nossos dias.

Chamando a atenção para o elemento político do qual o comparatismo se reveste, Coutinho (1996, p. 69) afirma que:

A perspectiva linear do historicismo cedeu lugar a uma visão múltipla e móvel, capaz de dar conta das diferenças, das formas disjuntivas de representação que significam um povo, uma nação, uma cultura [...] O elemento político do comparativismo é agora não só assumido conscientemente, como inclusive enfatizado, e surge da necessidade imperativa de revisão dos cânones literários.

Hoje, a prática que impulsiona as investigações comparadas permite uma reflexão e uma reconfiguração sobre o fazer literário, diferenciada daquela que predominava nos estudos passados, mais mecanicistas e preocupados em descobrir fontes e influências, traços de originalidade e explicação histórico-causalista entre as literaturas da mesma tradição literária – perspectiva tributária do Positivismo científico. Os estudos de teóricos pertencentes à escola francesa do século dezenove que foram publicados, aproximadamente, até as primeiras décadas do século XX, apesar de apresentarem características que expõem um olhar reducionista e um cunho predominantemente etnocêntrico, foram definitivos para a propagação e o aumento de investigações sobre essa possibilidade de interrogar o literário.

Lembramos aqui de alguns destes estudos, como por exemplo, os trabalhos de Hutcheson M. Posnett, datado de 1886, Joseph Texte, de 1893, Paul Van Tieghem, de 1931 e Marius-François Guyard, de 1951, todos influenciados pelo pensamento da escola francesa. Inicialmente, estes estudos se caracterizavam pela preocupação em investigar relações causais entre obras e autores, ou seja, fatos comuns a duas literaturas semelhantes. A literatura existente sobre o desenvolvimento e os rumos do Comparatismo é extensa e sinaliza as

modificações graduais relacionadas à maneira de atuação dos comparatistas. A crença de que a evolução e as modificações literárias poderiam ser investigadas através de um processo análogo àquele aplicado à evolução da vida biológica, bem como a noção sobre literatura como produto de uma reorganização direta da experiência humana em arte, cede lugar, ao longo do tempo, às definições e pensamentos mais complexos e abrangentes que promovem uma guinada definitiva em relação à proposta do exercício do Comparatismo.

A perspectiva comparatista baseada nos *rapport de fait* foi sendo substituída pelos *rapport de valeur*. As noções sobre o fenômeno da Intertextualidade, por exemplo, muito contribuíram para o fortalecimento da disciplina, uma vez que toda a atividade lingüística está impregnada de intertextualidade; sem discursos prévios qualquer discurso é incompreensível (REYES, 1984, p. 34). A visão de Daniel-Henri Pageaux, entre inúmeros outros pesquisadores, inscreve-se dentro desta segunda proposta, iluminando um pouco a mirada atual acerca do exercício de estabelecer relações. Em seu livro **La littérature générale et comparée**, de 1994, o estudioso argumenta:

Le travail de réflexion general trouvait son expression achevée dans la formule X et Y qui résumait toutes les activités et recherches comparatistes. Les deux lettres pouvaient signifier à volonté: un continent, une civilisation, une nation, l'oeuvre totale d'un auteur, l'auteur lui-même (cas le plus fréquent), un seul texte, un passage, une phrase, un mot. Quant au "et copulatif", Il aussi se métamorphose en bien des expressions et formules: "jugé par, vu par, influencé par, orientant, séjournant en, voyageant en, lisant, rêvant de, traduit par, joué par, imite par, lu par"... À quoi l'on peu ajouter: devant, chez, face à, reçu par... (p.12).

165

A fórmula "X e Y" que o teórico francês utiliza em sua reflexão, ilustra tanto o leque de possibilidades inerentes aos estudos em questão, como o movimento de colocar-se 'entre' (pelo menos entre dois textos ou duas formas de linguagem). Pageaux também observa que as duas letras podem significar desde uma pesquisa voltada para uma civilização, uma nação, o conjunto total de obras de um escritor, incluindo a investigação de uma frase. O 'e' 'copulativo', próprio do ato da comparação, metamorfoseia-se em variadas expressões, tais como 'visto por', 'influenciado por', 'orientando-se através de', 'traduzido por', e outras tantas que evidenciam o teor relacional da atividade da comparação. Esse modo de entender a disciplina encontra eco nos estudos atuais.

Novos espaços, fora do eixo Europa - Estados Unidos, inicialmente citado como o centro de referência dos estudos dessa natureza, foram rapidamente

consolidando-se e adquirindo reconhecimento. A ICLA - Associação Internacional de Literatura Comparada – desde a sua fundação em Paris, no ano de 1954, tem se reunido nos mais variados pontos geográficos do mundo, sinalizando o esforço e a visão daqueles que compõem o seu comitê executivo e o quadro de seus associados em geral, de promover e preservar pontos de contato em nível internacional.

Da França à Ásia, dos Estados Unidos à América Latina e África, sucessivamente, muitos são os países escolhidos para sediar congressos e encontros com o intuito de incentivar o debate e renovar o espírito que orienta a disciplina.

No Brasil, a criação da Associação de Literatura Comparada – ABRALIC – deu-se em 1986, em Porto Alegre, quando da realização do I Seminário Latino-Americano de Literatura Comparada. Em 1988, a Universidade Federal do Rio Grande do Sul sediava o I Congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada. Nitrini (1997, p. 184) observa que muito tempo antes da institucionalização da ABRALIC ou da Literatura Comparada em solo brasileiro, estudos dessa natureza já eram aqui realizados.

Afrânio Peixoto e Antonio Sales Campo, por exemplo, são alguns dos nomes citados pela autora, cujos estudos demonstravam interesse pela metodologia dos confrontos. Em 1940, Peixoto dedicava-se à análise das poesias de José Bonifácio e Borges de Barros pelo viés do conceito de pré-romantismo. Também na mesma década, surgia a tese de Antonio Sales Campo, na Universidade de São Paulo, intitulada **Origens e Evolução dos Temas da Primeira Geração de Poetas Românticos Brasileiros** que, nitidamente, empregava a metodologia comparada.

Ao favorecer o diálogo entre os homens e os espaços por eles habitados numa ótica globalizante, a Literatura Comparada se firma no cenário da atualidade como uma verdadeira “ecologia humanística”, como François Jost já a vislumbrava na década de 70, uma percepção do literário que se transforma e se adapta à medida em que a sociedade, como um todo, convive com recorrentes convulsões de ordem cultural, política e religiosa entre outras.

Se a contemporaneidade exige novos paradigmas epistemológicos para pensar e dar conta das profundas assimetrias da vida social existentes em nosso planeta, a poética comparada vem respondendo a esse desafio ao favorecer uma

práxis intelectual de mediação e reconhecimento, aproximação e entendimento entre línguas, pensamentos, o particular e o universal, o que está dentro e o que está fora, iluminando formas variadas de fabulação, sentidos, enfim, as maneiras plurais de ler e estar no mundo.

Dessa maneira, cotejar obras produzidas em espaços geopolíticos distantes e marcados pelo traço da heterogeneidade, confere aos estudos comparados um exercício de reflexão intelectual e cultural de amplo alcance, que quebra a linearidade do pensamento, incentiva a compreensão concreta de alteridade e abre caminho rumo à autonomia crítica do leitor.

É sabido que toda a leitura provoca mudanças, constituindo-se em um ato emancipatório que instiga o pensamento. Ao longo da história da humanidade, governos autoritários marcados pela violência e radicalização ideológica, repetidamente condenaram e proibiram a leitura. Visto como uma ameaça à ideologia dominante, o ato de leitura incentiva o rompimento do automatismo das verdades estabelecidas, das padronizações impostas e oportuniza ao indivíduo a incorporação de outras idéias e sentidos em sua vida e em suas práticas sociais.

Foucault, em **Vigiar e Punir** afirma que “a penalidade perpétua que atravessa todos os pontos e controla todos os instantes das instituições disciplinares hierarquiza, homogeniza, exclui (1987, p.152-153)”. Nesse sentido, a Literatura Comparada através de sua proposta humanizadora, oferece uma possibilidade diferenciada de reterorizar e pensar a humanidade em termos globais e relacionais; um movimento que visa a aproximar a margem do centro, o desconhecido do familiar.

As implicações que resultam dessa prática e da agregação de recursos, teorias e técnicas interdisciplinares que a disciplina, sistematicamente, toma emprestado de diversas áreas do conhecimento, possibilita interrogar a nós próprios e aos outros sob uma ótica que combate o monopólio do saber e a naturalização de discursos hegemônicos.

Em seus escritos, Antônio Cândido (1995) há muito chamou a atenção para o caráter de “coisa organizada” da obra literária, sua proposta de sentido que possibilita ao homem organizar sua mente, sentimentos e a sua visão de mundo. Para o teórico, “a produção literária tira as palavras do nada e as dispõe como um todo articulado”. Organizadas, elas comunicam sempre alguma coisa que “nos toca porque obedece a uma certa ordem. Essa “certa ordem”, como Candido

preconiza, permite a superação do caos interior que se ordena, permitindo à mensagem atuar. Ao falar sobre Literatura e o seu mergulho no universo social, o pensamento crítico e lúcido de Antônio Candido corrobora nossas reflexões:

Entendo por humanização o processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor (1995, p. 249).

Como Candido, acreditamos que o inegável teor político e humanizador da criação literária de modo geral, e da metodologia comparada, de modo particular, permite-nos relacionar o fazer literário aos direitos humanos, pois, guardadas as proporções, ambos são formas de interrogar e problematizar a dimensão social, apontando as desigualdades ali existentes.

Em um mundo onde a insegurança se espalha de modo generalizado na vida das grandes metrópoles globalizadas, “onde poderes globais se chocam com identidades locais, abandonadas pela desintegração da solidariedade social”, conforme palavras do sociólogo Bauman, em seu conhecido livro **Tempos Líquidos** (2007), é indispensável que os homens se debrucem e pensem nas escolhas que fazem. O que ganharemos se o mundo continuar segregado, exibindo cercas elétricas, muros e arames farpados, dividido por sons e silêncios? Como nos beneficiaremos se os abismos sociais forem preservados?

Essas indagações povoam o mundo das Letras tanto quanto o mundo das Artes. As práticas humanas em suas diferentes manifestações, os embates sociais, o ódio ou o amor tomam forma, ganham expressão e sentido através da pena na mão do escritor e do pincel na mão do artista. Assim como a narrativa histórica, elas oferecem possibilidades de apreensão do real e exigem um posicionamento da parte do público.

À guisa de ilustração, pensemos na tela de Pablo Picasso, sua **Guernica**, o monumental painel de 3.50 x 7.82 de largura, obra datada de 1937 e que hoje, passados setenta anos do término da guerra civil espanhola, continua transmitindo, através de uma série de imagens, uma carga emocional poderosa sobre a agonia e a desgraça que toda a guerra protagoniza. Reportemo-nos para uma época anterior, para 1885, ano em que aparece a tela de Van Gogh intitulada **Os comedores de batata**, sua primeira pintura composta por um grupo de personagens simples, homens e mulheres do campo que sobrevivem com muito

pouco. É o retrato de uma vida sofrida e penosa tanto no trabalho diurno como na hora do descanso noturno.

Tomemos ainda, como exemplo, o livro **Lavoura arcaica**, do escritor brasileiro Raduan Nassar, no qual nos deteremos a seguir. Além de mostrar a dura vida dos trabalhadores do campo, a obra também expressa sentimentos humanos ancorados na tradição patriarcal, os quais resultam em conflitos familiares dramáticos.

Publicado em 1975, o romance alude a motivos bíblicos como, por exemplo, ao crime de incesto de Amnom sobre Tamar, irmã de Absalão (2. Samuel 13), e à “parábola do filho pródigo” (Lucas 15). Estes elementos surgem atualizados para os tempos modernos e, simultaneamente, subvertidos em suas alusões.

O protagonista e narrador em primeira pessoa deste romance memorialista, André, cresce no seio de uma grande família como segundo filho mais novo de um patriarca ortodoxo de origem oriental, proprietário de uma fazenda no interior do Brasil. Por causa do efeito severo e arcaico das atitudes do pai e em virtude do amor incondicional da mãe, André sente-se sufocado no ambiente familiar e começa a se revoltar. O amor por sua irmã mais nova, Ana, torna-se uma relação erótica clandestina, da qual Ana, porém, se arrepende, fechando-se às investidas dele. André, então, foge de casa, passando a viver no quarto desolado de uma velha pensão em uma pequena cidade, entregue à observação de si mesmo e à embriaguez. Neste estado, é encontrado pelo irmão mais velho, Pedro, que o procura para levá-lo de volta à casa paterna. Em seu retorno à casa da família na fazenda, André é recebido com uma grande festa, na qual se serve vinho em abundância e, após a refeição, se dança em círculo à moda mediterrânea. Ana inicia uma dança erótica lasciva, nutrindo novamente o desejo em André, que a observa de um ponto próximo. A intenção sedutora da dançarina não passa despercebida pelas pessoas presentes e, neste momento, o pai Iohána fica sabendo, por meio de Pedro, do incesto já ocorrido entre os irmãos. Inflamado pela fúria, o patriarca, incorporando o fogo da lei, abate a filha com a adaga. O silêncio mortal que se segue transforma-se em gritos de horror. Aqui termina o *plot*. Em memória ao pai, em um capítulo final, o narrador repete algumas das antigas palavras proferidas pelo patriarca.

Essas frases do pai citadas pelo narrador veiculam um conselho: cada indivíduo deveria sentar-se ocasionalmente para observar os movimentos do sol, da chuva e dos ventos, bem como os outros instrumentos de que se vale o tempo

em suas transformações, sem questionar jamais o seu percurso. Para isso, cada um deveria sentar-se em um banquinho numa determinada posição, que é descrita detalhadamente e está fortemente calcada nas formas da escultura **Le Penseur**, do escultor francês Auguste Rodin. Esta escultura, por sua vez, representa Dante Alighieri refletindo intensamente sobre a ação e o destino dos seres humanos e movimentando-se entre os espaços que limitam o céu e o inferno. A alusão à postura corporal da escultura de Rodin é uma referência à figura trágica, fatídica, do patriarca, cujo tema permanente em suas preleções diárias à mesa é a passagem do tempo e suas variações, como o exercício da paciência e do equilíbrio. É contra isso que André se revolta: “A impaciência também tem os seus direitos!” Para ele, existe o tempo da espera, mas também um tempo de agir – uma transposição livre dos versos bíblicos, do “Livro do Eclesiastes ou O pregador 3”, intitulados “Tempo para tudo”, os quais porém são subvertidos por ele e utilizados no interesse de seus próprios desejos e prazeres.

O romance é constituído por 30 capítulos e estruturado em duas partes: “A partida” e “O retorno”. A primeira parte, abrangendo 21 capítulos, tem como cenário o quarto de pensão da cidadezinha, no qual André aparece em diálogo com seu irmão Pedro e rememora imagens de sua infância e adolescência na fazenda. Ele lembra do pai dominante com seus sermões à mesa e do casarão da família, no qual se sente como em uma catedral; também lembra da mãe e dos irmãos, de um domingo com festa e dança sob as árvores; mas pensa, sobretudo, na sua paixão proibida pela irmã Ana. André revela agora ao irmão seu desprezo pela ascese imposta na casa paterna e ridiculariza os sermões do pai. O irmão lhe conta, em contrapartida, como toda a família, que deveria permanecer unida em amor, comunhão e trabalho ao redor do pai, sofreria com sua ausência, como especialmente Ana teria se modificado, tornando-se devota, silenciosa e distante.

Ponto culminante na primeira parte do romance são as lembranças de André referentes ao incesto ocorrido no chão de uma casa em ruínas perto da fazenda (capítulo 18), seguidas de sua confissão daquele ato ao irmão no quarto da pensão (capítulo 19), bem como a rememoração do processo de conscientização moral por parte de Ana, que a leva à confissão de culpa, ao arrependimento e à penitência na capela da fazenda, apesar dos insistentes apelos de André, que acaba fugindo de casa (capítulo 21).

Os nove capítulos restantes formam a segunda parte do romance, intitulada “O retorno” e introduzida pelo início de um verso do Corão (Sura IV, 23),

relacionado à proibição de casar com as próprias mães, filhas e irmãs. Após o irmão mais velho e sucessor do pai ter cumprido sua missão de trazer o irmão mais novo de volta ao seio da família, é narrado, então, o “retorno” do filho desertor à casa paterna.

André volta para casa como o filho perdido na parábola bíblica, e a alegria da família é enorme. Ela lhe prepara uma grande festa, porém o retornado não se mostra arrependido, ao contrário, procura apresentar o seu ponto de vista sobre a situação no diálogo com o pai. Este, porém, o repreende por causa de seu modo diferente de pensar, tachando-o de orgulhoso e arrogante. Já que o pai só consegue aceitá-lo como filho humilde, André finalmente transige, pede perdão e fica de bem com ele.

Como na primeira parte do livro, também aqui se misturam as lembranças de André – de antigos sermões à mesa, do avô já falecido há mais tempo e dos lugares à mesa destinados aos membros da família – com a representação de dois diálogos, em discurso direto, entre ele e seu pai bem como entre ele e seu irmão mais novo, Lula. Este o admira e lhe confia que não aguenta mais “esta prisão”, que não aguenta mais os sermões do pai, também não “o trabalho que eles me dão” e também não a “vigilância de Pedro”. Como André anteriormente, agora Lula quer sair de casa para experimentar o mundo e ser independente.

171

O clímax da narrativa é constituído pelos dois últimos capítulos do romance. Neles, André relembra a festa com o final trágico e as palavras do pai, agora falecido. A representação da festa orgiástica, na qual o vinho é servido várias vezes, e do dramático final encontra uma analogia em **As Bacantes**, a tragédia do dramaturgo grego Eurípedes. Igualmente a descrição do velho tio, que com sua flauta toca a música para a dança na festa, lembra o próprio Baco (Dionísio), o deus do vinho, com suas bochechas inchadas e vermelhas, parecendo deixar verter dos seus ouvidos, como de torneiras, todo o seu vinho.

O tema central do romance é o conflito entre tradições religiosas antigas, representadas pelo patriarca e o filho mais velho, e a revolta e ânsia de libertação dos filhos mais novos, André e Lula, para os quais a tradição é uma imposição. Eles não apenas a questionam, mas também a subvertem. À catedral do pai, André contrapõe o seu templo ao dizer que, aos dezessete anos de idade e saúde perfeita, construirá sua própria igreja “sobre esta pedra”, a igreja para seu uso pessoal, a igreja que iria frequentar de pés descalços e sem roupas, nu como veio ao mundo. Em sua paráfrase do conhecido versículo bíblico em Mateus 16, 18, considerado

como fundamento da igreja cristã, André subverte a ideia nele expressa. No Evangelho citado, Jesus diz a seu discípulo Pedro: “Também eu te digo que tu és Pedro, e sobre esta pedra edificarei a minha igreja, e as portas do inferno não prevalecerão sobre ela”.⁴ Ao sentir-se como “profeta” de sua própria história, não aquele que volta seus olhos para o alto e sim muito mais aquele que com certeza olha para os frutos da terra, André inverte o verso bíblico. A paródia mostra que o que lhe interessa sobretudo é o profano, a sua própria libido. Esse egocentrismo, no entanto, provoca a fúria divina do representante da lei, o patriarca Iohána, que com suas próprias mãos executa a criminosa que dança e rebola lascivamente. A fúria do pai também é uma evidência de que ele perdeu o autocontrole e a racionalidade pelo usufruto orgiástico do vinho, em mais uma analogia com o drama grego **As Bacantes**, no qual Agaue, após consumo exagerado de vinho, não reconhece o próprio filho e o mata.

Características estilísticas do romance são, além das muitas referências intertextuais, seu tom lírico e sua densidade sintática. Parágrafos que se estendem por várias páginas – marcando o fluxo de consciência do narrador-personagem – apresentam-se impregnados de rimas e segmentos líricos e rítmicos e desembocam em capítulos com um único, sucinto parágrafo. Um tom recitativo semelhante ao do Velho Testamento bíblico domina a linguagem, as metáforas são precisas e ao mesmo tempo sutis, evocando inúmeras associações. Por sua linguagem vigorosa, sua prosa sugestiva e sua composição parabólica, mas também por representar a dominação paterna, que permite uma leitura do romance como alegoria de uma ditadura, pode-se considerar **Lavoura arcaica** uma das obras mais expressivas da literatura brasileira contemporânea.

Essas diferentes linguagens ou formas de expressão se aproximam umas das outras através da preocupação dos artistas com o conteúdo social; as telas, as esculturas e os textos impressos convertem-se em uma manifestação da cultura que revela um profundo imbricamento entre estética, ética e política, ao mesmo tempo em que essas obras incentivam o debate público das questões dramatizadas. Os estudos comparatistas, de modo singular, ao coexistirem com linguagens plurais, inscrevem-se dentro de uma dinâmica instável, mas produtiva, no esforço

⁴ Cf. *A Bíblia Sagrada*. Trad. João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro, Sociedade Bíblica do Brasil, 1973.

de legitimizar espaços transculturais que investem em diferentes estilos, temáticas e pressupostos estéticos.

Esse olhar ‘desviante’ que se distancia dos monumentos literários familiares, na tentativa de justapor e contrapor monumentos literários desconhecidos, é sempre provocativo, pois modifica as relações do mundo literário, apontando novas possibilidades de consonância e interdependência entre culturas que se encontram em aparente oposição e isolamento.

Mais que isso, a Literatura Comparada, enquanto uma ciência do homem, em toda a extensão exata da palavra é, aos olhos do comparatista, uma disciplina democrática, que pensa o homem como um ser coletivo, semelhante ao modo de Goethe ver o homem no século dezanove.

E, enquanto um ser coletivo, o homem torna-se “devedor de todos os espíritos que o precederam, vivendo igualmente em textos passados e presentes”. É esse homem que “acima de tudo sonha com palavras e procura compreender os seus sonhos e entender as suas palavras” (Pageaux 1994, p.184-185) em relação aos sonhos e às palavras dos outros, o que há de mais caro às investigações comparadas.

A Literatura Comparada, através da articulação com o estrangeiro, com as artes, as práticas sociais e culturais, torna-se uma possibilidade concreta de orquestração, na interpretação e na aproximação dos diferentes rostos e pontos de vista que coexistem e compõem a grande família da humanidade.

173

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICA

BAUMAN, Zygmunt. *Tempos Líquidos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

CANDIDO, Antonio. O Direito À Literatura. In: *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CARVALHAL, Tânia; COUTINHO, Eduardo F. (Orgs.) *Literatura Comparada: Textos Fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

COUTINHO, Eduardo F. Literatura Comparada, literaturas estrangeiras e o questionamento do cânone. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. Rio de Janeiro, n.3, p. 69, 1996.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.

MINER, Earl. *Comparative Poetics: An Intercultural Essay on Theories of Literature*. Princeton, 1990.

NASSAR, Raduan. *Lavoura Arcaica*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica*. São Paulo: EDUSP, 1997.

PAGEAUX, Daniel-Henry. *La Littérature general et comparée*. Paris: Armand Colin Éditeur, 1994.

REYES, Graciela. *Polifonia Textual*. Madrid: Gredos, 1984.

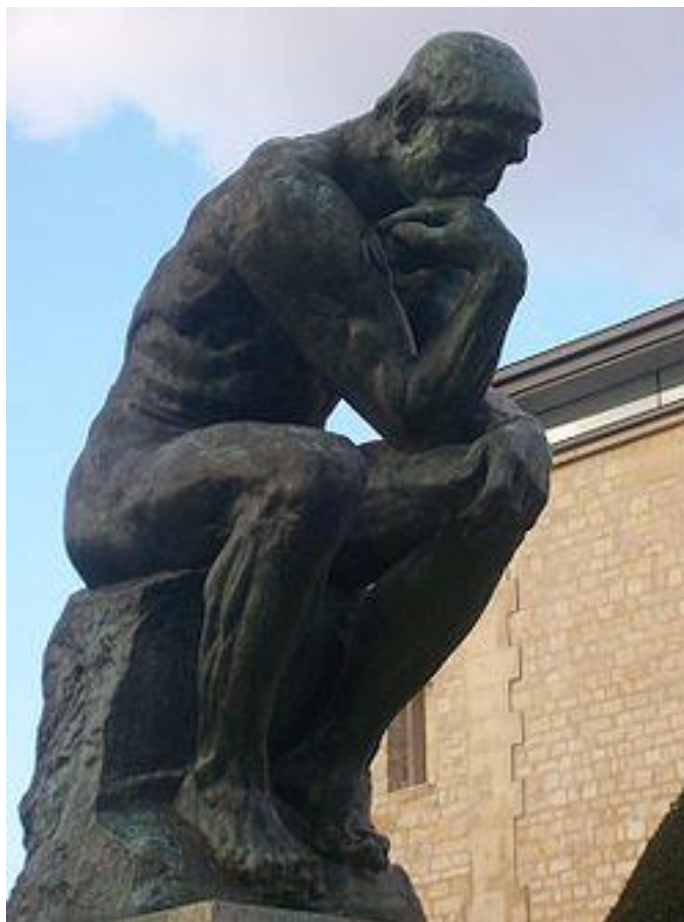
ANEXOS



“Guernica”, painel pintado por Pablo Picasso, 1937

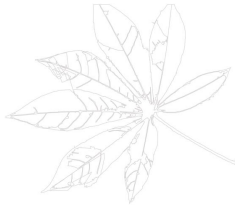


“Os comedores de batata”, óleo em tela de Vincent Van Gogh, 1885



176

“O Pensador”, escultura de Auguste Rodin, 1902



MACHADO DE ASSIS sob o prisma da intertextualidade

Sílvia Maria Azevedo¹

Filho do Romantismo, Machado de Assis desde a estréia na república das letras, nos anos de 1850, foi inclinado a apoiar os seus textos nas literaturas européias, em consonância com o comportamento de escritores e críticos brasileiros da época. Quer nos poemas, quer nos romances e contos, que mais tarde Machado irá escrever, a presença européia está sempre lá, tanto diluída, na forma de temas e motivos, quanto referida, como citação, epígrafe ou paródia. Esses procedimentos não apenas revelam a impregnação direta das matrizes externas, submetidas a transformações, mas também indiciam que o jovem Machado de Assis, que já se destacava na área da crítica, tinha consciência de que o influxo literário estrangeiro, além de instaurar intercâmbio intelectual mais dinâmico no campo literário, era o caminho de acesso da literatura brasileira à universalidade. Nesse sentido, a atuação de Machado como crítico literário o distanciava dos críticos românticos que, na prática de “uma espécie de comparatismo difuso e espontâneo”, estavam empenhados, enquanto brasileiros, em afirmar “que a sua literatura era diferente da de Portugal”. (Candido, 1993, p. 211)

Mais do que demarcar territórios, reivindicar diferenças, militar alforrias literárias e culturais, Machado de Assis compreendia que não existe literatura – tanto no âmbito da criação quanto no da leitura – fora da intertextualidade, como vai dizer Laurent Jenny:

“Fora da intertextualidade, a obra literária seria muito simplesmente incompreensível, tal como a palavra duma língua ainda desconhecida. De fato, só

¹ Sílvia Maria Azevedo é professora da Unesp-Assis.

se apreende o sentido e a estrutura duma obra literária se a relacionarmos com os seus arquétipos – por sua vez abstraídos de longas séries de textos, de que constituem, por assim dizer, a constante. [...] Mesmo quando uma obra se caracteriza por não ter nenhum traço comum com os gêneros existentes, longe de negar a sua permeabilidade ao contexto cultural, ela confessa-o justamente por essa negação. Fora dum sistema, a obra é pois impensável. A sua compreensão pressupõe uma competência na decifração da linguagem literária, que só pode ser adquirida na prática duma multiplicidade de textos: por parte do decodificador, a virgindade é, portanto, igualmente inconcebível.” (1979, p. 5-6)

Muito embora o estudo da intertextualidade em Machado de Assis tenha privilegiado como corpus de análise, sobretudo, os romances da chamada segunda fase, caso das pesquisas de Gilberto Pinheiro Passos acerca da presença francesa em *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1995), *Esau e Jacó e Memorial de Aires* (1996), *Quincas Borba* (2000) e *Dom Casmurro* (2003), o trabalho intertextual em Machado pode ser identificado na produção dos primeiros contos publicados no *Jornal das Famílias* (1863-1878), revista literária e recreativa dirigida por Baptiste-Louis Garnier. A própria opção do escritor fluminense pelo conto, na década de 1860, irá se consolidar sob a chancela do intertexto, cabendo observar que o gênero não gozava da preferência dos escritores românticos brasileiros. Por outro lado, o conto não era de manejo fácil, como Machado de Assis observou no ensaio *Instinto de nacionalidade* (1873):

“É gênero difícil, a despeito da sua aparente facilidade e creio que essa mesma aparência lhe faz mal, afastando-se dele os escritores, e não lhes dando, penso eu, o público toda a atenção de que ele é muitas vezes credor”. (Aguilar, 1985, p.806, v. III)

“Talvez por isso”, na opinião de Patrícia Lessa Flores da Cunha, “para estabelecer os parâmetros de um exercício literário, sob certos aspectos menosprezado, e, ao mesmo tempo, predispor-se a um novo desafio, tenha Machado de Assis dedicado tanto de sua energia e talento na elaboração de contos”. (1998, p. 43). A justificar também o pouco apreço, entre os nossos escritores, do conto em comparação com o romance, vale lembrar que era este último gênero melhor adequado ao projeto nacionalista da geração romântica.

De qualquer forma, se Machado se voltava para o conto “para estabelecer os parâmetros de um exercício literário, sob certos aspectos menosprezado”, o escritor fluminense enfrentava o desafio na companhia daquele que é considerado

o criador do conto moderno - Edgar Allan Poe -, explicitamente referido em “Uma excursão milagrosa”, publicado no periódico de Garnier, em abril/maio de 1866, que diz textualmente:

“Suponho que os leitores terão lido todas as memórias de viagem, desde as viagens do capitão Cook às regiões polares até as viagens de Gulliver, e todas as histórias extraordinárias desde as narrativas de Edgar Poe até os contos de *Mil e uma noites*”. (Aguilar, 1985, v. II, p.759)

Ao fazer menção às “histórias extraordinárias”, Machado tanto pode estar se referindo ao fantástico, que tem ressonância em “Uma excursão milagrosa”, como também ao título da coletânea organizada por Charles Baudelaire - *Histoires extraordinaires* (1856) -, a partir de alguns contos de Poe, originalmente publicados em folhetins em *Le Pays* de 25 de julho de 1854 a 20 de abril de 1855, traduzidos pelo escritor francês (Cunha, 1998, p. 110). Em ambos os casos, Machado de Assis preocupou-se em deixar registradas as marcas de uma “intertextualidade explícita”, sem que, no diálogo com o contista norte-americano, o escritor brasileiro abrisse mão do “trabalho de assimilação e de transformação que caracteriza todo e qualquer processo intertextual” (Jenny, 1979, p. 10), tendo em vista a experiência da “reescritura”, a caracterizar um processo de “intertextualidade interna”, e o agenciamento de outros intertextos literários.

179

Com o título de “O país das quimeras”, a primeira versão de “Uma excursão milagrosa” saiu na revista *O Futuro* (1862-1863), em 1 de novembro de 1862, fazendo-se então acompanhar da classificação “conto fantástico”. É possível entender que o nome do conto, a sugerir sonho, fantasia, e o subtítulo, afastamento do real, oferece informações em relação à natureza do texto e ao(s) modo(s) de leitura. Por sua vez, a hesitação entre o real e o imaginário que, segundo Todorov, é a essência do fantástico (1975, p. 31), fica de certa forma comprometida com o título e a classificação do conto, pois que, de antemão, o leitor sabe que a história que vai ler opõe-se diametralmente ao real e ao normal.

Não é possível identificar a presença de Poe nesse conto de estréia de Machado de Assis, e sim certa prática do gênero fantástico romântico, associado ao sonho, ao deslocamento para outros mundos, tal como se reconhece na história do poeta Tito que, desprezado pela bem-amada, concebe dois projetos: um, acabar com a vida; outro, viajar para terras distantes, vindo a decidir-se pelo segundo. É quando o rapaz recebe a visita da Fantasia que o convida a excursionar pelo País das Quimeras – experiência que o poeta vivencia na esfera do sonho, e não da

realidade - de onde ele regressa com a capacidade de diferenciar um tolo de um gênio.

A atuação do narrador heterodiegético, em primeira pessoa, com focalização onisciente, imprime o tom irônico a partir do qual a história é narrada, o que se estende à personagem Tito, apresentada de maneira dúbia e contraditória:

“Como medalhas, e como todas as coisas deste mundo de compensações, Tito tem um reverso. Oh, triste cousa é o reverso das medalhas! Podendo ser, do colo para cima, modelo à pintura, Tito é uma lastimosa pessoa no que toca ao resto. Pés prodigiosamente tortos, pernas zambaías, tais são os contras que a pessoa do meu amigo oferece a quem se extasia diante dos magníficos prós da cara e da cabeça. Parece que a natureza se dividira para dar a Tito o que tinha de melhor e o que tinha de pior; e pô-lo na miserável condição de pavão que se enfeita e se contempla radioso, mas cujo orgulho se abate e desfalece quando olha para as pernas e para os pés” (*O Futuro*, 1862, p. 128)

O contraste estende-se também ao retrato moral de Tito, que vive de sua poesia (conforme clichê romântico a associar o poeta à figura do gênio incompreendido), até o dia em que se vê na contingência de vendê-la a um “sujeito rico, maníaco pela fama de poeta”, perdendo o rapaz “o direito de paternidade sobre suas produções”, situação que configura o rebaixamento da obra de arte à condição de mercadoria.

A desmistificação da figura do poeta e, por extensão, da poesia, a ironia e a paródia dos clichês românticos, vêm marcar a estréia de Machado de Assis no território da narrativa de ficção, assim também o viés crítico por meio do qual a intertextualidade se instala no conto “O país das quimeras”. Consciente do desgaste da estética romântica, a agenciar gêneros “super-codificados”, isto é, formas que perderam o vigor, motivo por que sua codificação se torna aparente (Jenny, 1979, p. 11), Machado de Assis, por outro lado, só conta com esse Romantismo que se imobilizou em fórmulas e lugares-comuns como código literário. Daí ser possível entender que o escritor fluminense buscasse na intertextualidade instrumento de revitalização da literatura brasileira, em consonância com o processo de “transculturação”, próprio dos países em que historicamente concorreram língua e literatura transplantadas, e que consiste em reformar as matrizes externas. (Guillén, 1985)

Quatro anos depois de escrever “O país das quimeras”, Machado de Assis retoma o conto, publicando-o, como se disse, com o nome de “Uma excursão milagrosa”, no *Jornal das Famílias*, em 1866, experiência que inaugura a prática da intertextualidade interna, isto é, o diálogo que o escritor mantém com a própria criação, na forma da reescritura, e em relação à qual ele irá atuar como leitor, além de outras expressões de leituras agenciadas pelo conto.

Ao ter entrada no *Jornal das Famílias*, “Uma excursão milagrosa” é publicado na seção “Viagens”, o que não deixa de ser irônico, pois que essa parte do periódico acolhia relatos de viagens realizadas, a maior parte, pelo interior do Brasil. A localização do texto na referida seção remete, por extensão, à figura do editor que, como primeiro leitor, teria feito uma leitura “equivocada” ou superficial do conto de Machado, ao não perceber que se tratava de um texto ficcional. Por sua vez, o leitor do conto no periódico, num primeiro momento, seria orientado a lê-lo como fazendo parte do universo das “Viagens”, uma vez que o título acaba por criar certo clima de ambigüidade, abrindo-se para várias interpretações, uma delas, aquela do editor, que o inseriu na mencionada seção.

Quanto ao autor ficcional de “Uma excursão milagrosa”, assinado por “A”, também participa do complô em relação ao leitor, dado que inicia o texto com alusões ao universo da viagem, na menção a viajantes famosos, mas misturando figuras reais (Cook) com figuras ficcionais (Gulliver), viagens de deslocamento físico, como as realizadas pelo primeiro “às regiões polares”, com “viagens sedentárias” - isto é, imaginárias, em remissão ao universo da leitura, e que permitem identificar o autor ficcional como leitor dessa literatura, que diz preferir em lugar das viagens de deslocamento físico -, aquelas empreendidas por Xavier de Maistre (*Viagem à roda de meu quarto*) e Alphonse Karr (*Viagem à roda de meu jardim*), sem deixar de fazer alusão às “histórias extraordinárias” de Poe e aos contos das *Mil e uma noites*.

É possível entender que entre as funções dessa “introdução” de “Uma excursão milagrosa”, que não constava em “O país das quimeras”, está a de explicitar e antecipar as matrizes do conto, assim como conferir-lhe dimensão intertextual. A “introdução”, por outro lado, funciona como espécie de guia de leitura quanto à interpretação da viagem ou “excursão milagrosa” empreendida por Tito. Esse guia de leitura, por outro lado, entra em conflito com a leitura do editor, que leu “Uma excursão milagrosa” como viagem de deslocamento. Portanto, a questão da leitura, também expressão de intertextualidade, é

textualizada, na forma de discurso metalingüístico, na “introdução” do conto de 1866.

Outro aspecto a ser observado é que nessa segunda versão, o epíteto “conto fantástico” desaparece, ficando a cargo do título a sugestão da atmosfera fantástica que dominará a segunda parte do conto, quando é narrada a viagem do poeta Tito ao País das Quimeras, por sinal, publicada no mês seguinte no *Jornal das Famílias*, que é uma maneira de separar o mundo real do mundo imaginário, além de contribuir para a tensão junto ao leitor. É possível entender que a supressão do subtítulo venha ao encontro do sentido pedagógico da viagem de Tito, já insinuada na “introdução” - “Viu muita coisa, é certo; e voltou de lá com a bagagem cheia dos meios de apreciar os fracos da humanidade” (p. 759) – tendo em vista o contexto de publicação da reescritura no *Jornal das Famílias*, no qual as narrativas de ficção publicadas na seção “Romances e Novelas” tinham compromisso com a moralidade e os bons costumes (ou seja, o suporte de publicação interfere no processo de reescritura).

Informa-se ainda que o novo conto que o leitor vai ler resulta da parceria de dois narradores: um “transmite” ao leitor a viagem empreendida por Tito (sem informar por quais meios o relato dessa viagem chegou até ele) – narrador heterodiegético -, que se situa no nível extradiegético; outro que conta a própria viagem – narrador homodiegético -, que ocupa o nível intradiegético. Mas a atuação do narrador de fora da história pode não ser tão isenta quanto quer fazer supor - “Tenho uma viagem milagrosa para contar aos leitores, ou antes uma narração para transmitir, porque o próprio viajante é quem narra as suas aventuras e as suas impressões” (p. 758) –, ele pode ter interferido na história do outro, no processo de fazer chegar a “narração” de Tito até o leitor, inclusive o próprio título (a apontar para o caráter extraordinário e edificante do texto, o que vai ao encontro dos propósitos moralizantes do *Jornal das Famílias*), que pode ter sido dado por ele, e não por Tito, como também a divisão do texto em quatro partes: a primeira, a introdução; a segunda, ainda da competência do narrador heterodiegético, apresentação da personagem principal (física e moral), do comprador de versos e da amada do poeta; a terceira, a “excursão milagrosa” no relato do narrador homodiegético; a quarta, o epílogo moralizante.

É importante reforçar que “Uma excursão milagrosa” e “O país das quimeras” são dois contos diferentes, posto que, entre outros aspectos, a reescritura do segundo ficcionaliza questões teóricas, referentemente ao universo

da narrativa, como as fronteiras entre ficção e realidade, o desempenho do narrador (inclusive seus poderes, no sentido de manipular o leitor), o papel da imaginação, a atuação do leitor e da leitura, esta última, motor do acionamento da imaginação, aspectos indiciados na localização do conto na seção “Viagens” e na “introdução” de “Uma excursão milagrosa”.

Quanto às ressonâncias de Edgar Allan Poe no segundo conto, elas não se encontram, tal como acontecia na primeira versão, no relato da viagem extraordinária de Tito, mas na boca do narrador heterodiegético que, na “introdução”, faz a defesa das viagens recriadas pela palavra:

“As histórias de viagem são as de minha predileção. *Julgue-o quem não pode experimentá-lo*, disse o épico português. Quem não há de ver as cousas pelos próprios olhos da cara, diverte-se ao menos em vê-las com os da imaginação, muito mais vivos e penetrantes.

[...] quando ouço dizer a alguém que já atravessou por gosto doze, quinze vezes o Oceano, não sei que sinto em mim que me leva a adorar o referido alguém. Ver doze vezes o Oceano, roçar-lhe doze vezes a cerviz, doze vezes admirar as suas cóleras, doze vezes admirar os seus espetáculos, não é isto gozar na verdadeira extensão da palavra?

Se em vez do Oceano me falam nas florestas e contam-me mil episódios de uma viagem através do tempo dos cedros e dos jequitibás, ouvindo o silêncio e a sombra, respirando os faustos daqueles palácios da natureza, gozando, vivendo, apesar dos tigres, das serpes, então o gozo pode mudar de aspecto, mas é o mesmo gozo elevado, puro, grandioso”. (p. 749; *italico no original*)

A sensação de atravessar o Oceano doze vezes, de respirar os perigos das florestas deriva, em última análise, da construção do texto, cujo objetivo é criar no espírito do leitor o efeito de ter “estado lá”, o que permite aproximar essa passagem do conto “Uma excursão milagrosa”, a partir de sugestão de Patrícia Lessa Flores da Cunha (1998, p. 69), da resenha sobre Nathaniel Hawthorne, em que Edgar Allan Poe expõe a “teoria do efeito”, própria do conto:

“Um escritor engenhoso construiu um conto. Se ele é sábio, não terá moldado o seu pensamento para acomodar os seus incidentes; mas tendo concebido, com cuidado deliberado, um certo efeito único e singular; inventa então esses incidentes – combina esses eventos como melhor o ajudarem a estabelecer esse efeito pré-concebido. Se sua primeira frase não tende já para o

aparecimento desse efeito, significa então que fracassou em seu primeiro passo. Em toda a composição, não deve haver uma só palavra escrita, cuja tendência direta ou indireta não esteja a serviço desse desígnio pré-estabelecido. E por tais meios, com tamanho cuidado e habilidade, uma imagem é afinal pintada, deixando no espírito daquele que a contempla com uma arte análoga, um sentido da mais completa satisfação”. (*apud* Cunha, 1998, p. 30)

Da mesma forma que as palavras de Poe repercutem, deslocadas e modificadas, em “Uma excursão milagrosa”, as ressonâncias e transformações operadas pelo trabalho intertextual em Machado de Assis, vem marcar também a presença de Jonathan Swift no conto machadiano, na menção às *Viagens de Gulliver* (1726), obra parcialmente agenciada na caracterização do País das Quimeras, geografia imaginária para onde Tito (e o leitor) se desloca, na companhia da Fantasia.

Não é difícil identificar traços do mundo humano, mais exatamente, da sociedade brasileira do século XIX, no país visitado pelo poeta, captados sob o ponto de vista satírico, tal como acontece no romance de Swift. A começar pela apresentação do casal real, o soberano, cuja importância pode ser medida pelo título que lhe confere o narrador - “Gênio das bagatelas” -, que recebe Tito sentado num “trono de casquinha”, trazendo na cabeça uma coifa de pavão, a soberana - a Moda -, que não faz outra coisa senão se mirar num *psyché*, que traz na mão esquerda.

A importância do cerimonial do beija-mão na vida dos habitantes do País das Quimeras, onde o ato mais insignificante não ocorre “sem que esta formalidade seja preenchida”, o apreço dos fidalgos locais pelas formas de tratamento, fazendo questão de serem chamados de “Senhoria”, “Excelência” e “Grandeza”, e a desproporção entre a severidade das leis e a natureza dos “crimes” praticados, como ilustra o caso de um quimérico condenado à morte pelo fato “de não fazer a tempo e com graça uma continência”, compõem o clima de arbitrariedade, vazio e futilidade que domina esse país, no qual repercutem ecos da viagem de Gulliver à ilha de Lilliput, cujos habitantes, pode-se lembrar, estavam constantemente em guerra por ninharias.

No enquadramento satírico do País das Quimeras, que não por acaso lembra o Brasil da época, nem faltou referência ao “almoço real” oferecido a Tito – “O almoço foi o mais sucinto e rápido que é possível imaginar. Durou alguns segundos, depois do que todos se levantaram (...)” (p. 769) – sendo possível

reconhecer alusão a certos aspectos da vida privada do Imperador, que tinha por hábito demorar-se pouco à mesa das refeições, chegando a comer em pé, para logo voltar aos livros que o esperavam no seu gabinete.

Assim como Gulliver, que ao regressar a Inglaterra passou a ensinar as virtudes que aprendera com aquela raça de cavalos inteligentes, os Huyhnhms, Tito igualmente, de volta à realidade, quis pôr em prática a lição que extraiu da viagem fantástica: com “um olhar de lince” era capaz de descobrir, à primeira vista, “se um homem traz na cabeça miolos ou massa quimérica” (p. 770), não havendo vaidade que passasse por ele sem que fosse denunciada. Tanto bastou para que a humanidade se insurgisse contra o poeta, e assim, “se era pobre e infeliz, mais infeliz e pobre ficou depois disto”. Daí o conselho do narrador heterodiegético “aos futuros viajantes e poetas”:

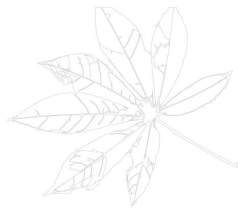
“Aprendam os outros no espelho deste. Vejam o que lhes aparecer à mão, mas procurem dizer o menos que possam de suas descobertas e as suas opiniões”. (p. 770-771)

A moralidade que encerra “Uma excursão milagrosa” (e também não constava da primeira versão) não deixa de imprimir desvio irônico em relação ao romance de Swift, este ainda animado pela crença na eficácia da sátira enquanto arma na mudança do comportamento dos homens, enquanto o conto machadiano, mais pessimista, não advoga a mesma esperança (o que permite reconhecer a ironia do título), posto que, aqui, a humanidade é vista como constituída de pessoas que, ao se verem desmascaradas, passam a atacar quem toma a liberdade de acusá-las.

Ao mesmo tempo submetidas a transformações intertextuais no interior de “Uma excursão milagrosa”, *As viagens de Gulliver* conferem novo enquadramento ao conto “O país das quimeras”. Se neste, a ênfase de leitura recaía no gênero a partir do qual é classificado, “conto fantástico”, na segunda versão é o tema da viagem, em seus vários níveis, que passa a ser explorado, na sugestão do “país das quimeras” como lugar em que imperam “vanidades”, “futilidades”, “vaidades”, e a remeter às viagens da célebre personagem de Swift, explicitamente mencionada na “introdução” de “Uma excursão milagrosa”, no interior do qual ocorreu o diálogo intertextual entre o espírito fantástico e a sátira social, de perfil alegórico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985, v.II.
- CUNHA, Patrícia Lessa Flores da. *Machado de Assis: um escritor na capital dos trópicos*. Porto Alegre: IEL: Editora Unisinos, 1998.
- GUILLÉN, Cláudio. *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Editorial Critica, 1985.
- JENNY, Laurent. “A estratégia da forma”. *Intertextualidades*. Tradução Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.
- O Futuro* (1862-1863). Periódico literário. Rio de Janeiro. Typ. de Brito & Braga. Travessa do Ouvidor, nº. 17.
- PASSOS, Gilberto Pinheiro. *A poética do legado: presença francesa em Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Annablume; FFLCH, 1995.
- _____. *As sugestões do Conselheiro: a França em Machado de Assis: Esaú e Jacó e Memorial de Aires*. São Paulo: Ática, 1996.
- _____. *Capitu e a mulher fatal: análise da presença francesa em Dom Casmurro*. São Paulo: Nankin, 2003.
- _____. *O Napoleão de Botafogo: presença francesa em Quincas Borba de Machado de Assis*. São Paulo: Annablume, 2000.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.



O SÉCULO DE BORGES - ENTRE A MEMÓRIA E A FICÇÃO: uma escrita alegórica aos olhos do leitor

Vânia Correia Cafeo¹

Para a tarefa do artista, a cegueira não é totalmente negativa, já que pode ser um instrumento.

Jorge Luis Borges

O século de Borges (Autêntica, 2009, 112 páginas), em sua segunda edição,² conta com 11 artigos reunidos por sua autora, Eneida Maria de Souza, cujos textos são resultados de comunicações apresentadas em congressos, seminários e conferências. Nos 11 artigos que integram a obra, a autora retrata, num discurso cronológico, o universo de Borges, símbolo da literatura argentina, ainda que criticado e muito polêmico em seu país, no tocante a questões políticas, e precursor do pensamento contemporâneo ao rejeitar modelos enraizados para construir sua narrativa, recriando seu mundo ficcional com o qual a memória mantém um laço de fidelidade. Como diria Borges: “A memória é o essencial, visto que a literatura está feita de sonhos e os sonhos fazem-se combinando recordações”.³

Os relatos são intensos e reflexivos acerca da leitura e escrita de Borges: um escritor *entre dois séculos*, como sugere um dos artigos do livro. O enredo expõe a vida de Borges e de sua construção artística, reconstruindo, num viés contemporâneo, sua literatura. Ao abordar elementos constituintes de cada ensaio

¹ Mestre em Letras pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – campus Três Lagoas.

² A primeira edição data de 1999 e conta com 10 artigos, um a menos que a segunda edição.

³ Disponível em <<http://www.frases.mensagens.nom.br/frases-autor-j5-jorgeluisborges.html>> . Acesso em: 21 jun. 2009.

proposto por Eneida, teremos a oportunidade de fundi-los num só, já que a memória borgiana servirá de pano de fundo para toda a obra em questão. Compreender uma parte nos levará ao todo, ao *aleph* de Borges. Sintetizemos alguns pontos necessários.

Minha terra tem palmeiras elucida o papel da memória na construção artística, um instrumento precioso para o escritor argentino após a perda da visão, mas não a impossibilidade para continuar recriando sua vida em seus trabalhos. A memória ganha destaque à medida que se percebe sua importância na produção literária.

No ensaio podemos perceber como Borges utiliza a metáfora da literatura como mediadora da comunicação entre os povos e, ao se desgarrar do contexto histórico traduzido pelo simulacro, enfatiza a relação entre a realidade e a ficção num espaço sem fronteiras que a literatura ocuparia no imaginário do leitor e nas prévias intenções do escritor.

Eneida de Souza utiliza alguns fatos ocorridos com Borges para evidenciar o desapego do escritor com a veracidade dos fatos, cuja memória é uma aliada, porém muito condensada, *aléphica* (partindo do conceito borgiano de *aleph*), em se tratando da memória borgiana, o que faz com que o escritor argentino retenha uma imagem brasileira simplesmente por prévias conclusões obtidas em escassos momentos de sua visita ao Brasil, como os versos de amor à pátria evocados no porto carioca quando da parada de Borges por lá em sua ida à Europa; logo, o escritor argentino acaba criando conceitos estereotipados em função do que sua memória retém e em virtude da ausência de uma retomada histórica. Tem-se, momentaneamente, a aproximação entre literaturas distantes no tempo, mas elementos que enfatizam o afastamento do vivido.

A canção do exílio, de Gonçalves Dias, é tomada como referência para a literatura brasileira, ainda que diante de uma memória pessoal e intransferível, ou, ainda, o episódio evocado pelo desacordo da grafia de um nome: Aparício *Saraiva* ou *Saravia*⁴ (em espanhol), figura histórica e personagem de Borges e do ficcionista brasileiro Autran Dourado, o que diminui a distância entre ficção e realidade, mas em contrapartida ressalta a necessidade de um prévio

⁴ Discorreremos mais sobre o assunto em outro ensaio.

conhecimento das nuances históricas e culturais sobre a realidade do outro, mesmo diante de culturas tão próximas, o que não significa desprezar sua própria cultura em função da cultura do outro.

Borges entre dois séculos nos remete ao dizeres de Enrique Foffani, na abertura do livro, em que proclama a coincidência do nascimento de Borges na iminência de uma morte, a do século. Passado e presente se bifurcam ao se constituírem referência para a própria literatura; entretanto se fundem ao fazerem-se parte integrante da escritura borgiana, ao que percebemos. A entrada em um novo século registra ainda alguns marcos como a morte de autores próximos de Borges como Oscar Wilde e Nietzsche, abrindo o século para novas vertentes e mudanças na arte literária, um marco significativo na ficção borgiana.

Eneida de Souza elucida as afinidades de Borges muito mais com o século vindouro do que com aquele que, cronologicamente, registra seu nascimento: o século XIX. Logo, o século XX poder-se-ia denominar borgiano por excelência. A ligação e familiaridade do escritor argentino com o século XX também podem ser constatadas na compreensão lógica e posição sensata de Borges diante da efervescência da indústria cultural no cenário artístico, um traço característico dos pressupostos pós-modernos rechaçados pela crítica tradicional em defesa da preservação hegemônica dos valores literários do alto modernismo. Um intelectual que se mantém tanto como disseminador dos produtos da cultura de massa, quanto um vigilante da “alta literatura”: um escritor no entre-lugar, que se situa entre o lá e o cá e que não se faz indiferente aos conflitos gerados entre um tempo que se foi e um que emerge a todo vapor.

Borges, com toda a sua ligação, embora cronologicamente mínima, com o século XIX, transformou-se numa referência literária, ainda que criticado, para se pensar o século XX como dominado pelo viés ficcional e não pelo histórico, pelos traços biográficos em detrimento de uma posição rígida entre realidade e ficção.

Este ensaio de Souza, ao trazer contribuições de alguns pensamentos teóricos e filosóficos de esquerda e direita, discorre sobre o lugar ocupado pela ficção de Borges no universo literário do século XX, trazendo em discussão novos paradigmas que explicam os conflitos gerados entre os pensamentos moderno e pós-moderno. Borges, ao se mostrar inclinado à metáfora da literatura, contribui com o predomínio do campo ficcional (traço diferenciador de sua obra) em detrimento de um marco histórico, estatuto valorizado no século anterior. No entanto, o norte tomado pela literatura borgiana como paradigma do discurso

teórico é tratado, no entender de Eneida, como uma referência contemporânea, muitas vezes de caráter exclusivista por parte de alguns ficcionistas, o que nem sempre é bem visto.

Para Eneida de Souza há uma observação a ser feita ante essa valorização extrema da ficção borgiana como propulsora de todos os discursos. Há que se ter cautela ao atribuir um valor supremo à estética borgiana, sabendo fazer a devida leitura de seu discurso frente à virada do século (ao qual a obra em estudo se refere). Borges recria um passado, relê a tradição, interpreta a palavra do outro, mesmo estando na condição de escritor à margem da cultura ocidental. Borges, mesmo a partir da “margem” enquanto representante de um país periférico, dialoga com a literatura universal, mantendo uma consciência crítica diante da escrita e da linguagem.

O que se percebe é que, se antes a atenção voltava-se para o modo como o universal (cultura européia, dominante) era lido pelas culturas à margem (colonializadas), agora o foco volta-se para a maneira como essa cultura estigmatizada é lida pelo universal. Tão logo, se antes Borges lia a tradição, hoje a tradição também passa pela leitura de Borges.

Borges, em *Lo cercano se aleja*⁵, analisado por uma crítica literária biográfica é tratado, na tradição contemporânea, como a teoria da escrita como citação. Essa constatação nos remete a uma análise em torno da mitológica biblioteca de Borges, em que a questão volta-se para a formação intelectual do escritor, que escolhe as leituras com as quais melhor se identifica, as que formarão sua biblioteca pessoal. Assim, um texto nada mais é que a leitura de outros textos, uma citação constante.

Nesse mesmo eixo, estão voltadas considerações sobre a poética de Borges no que tange à utilização do discurso oral e da prática da memória para constituir sua biblioteca diante de sua ausência de visão. A tradição borgiana é marcada pela herança paterna, ou seja, os conhecimentos literários legados pelo pai acabam por lançá-lo no mundo das letras, tal era sua predileção pela literatura. Junto aos traços hereditários em que insurgem os textos borgianos, a cegueira que havia atingido seu pai também se manifestou em Borges, já na década de 50.

⁵ “Tudo o que está perto se distancia”.

No entanto, sua cegueira não caracteriza o fim, mas a mola propulsora de sua poética. Borges soube tirar proveito dessa condição e fez do ato de recordar um incessante trabalho produtivo. Diante do processo mnemônico em que o escritor realizava a passagem da oralidade para a escrita, o escritor se propunha a reviver um passado, transformando-o em narrativa, cujo enredo passaria ao conhecimento dos vindouros leitores da obra. Em outras palavras, uma ficção se pauta na estreita ligação entre pessoas quando uma voz, que deu origem à escrita, passa a ser assistida por diversos olhares e, por vez, diferenciando-se no espaço e no tempo, reforçando uma memória coletiva.

A propriedade autoral é posta em discussão quando os textos borgianos passam a conter a participação de outros que transformavam sua narração em simulacros da realidade, sendo compostas por escribas, coautores ou colaboradores, desde amigos até a própria mãe, substituída pela última companheira de Borges, María Kodama, constituindo seu texto por meio de um jogo de dupla autoria.

Um estilo, um Aleph é um ensaio muito próximo ao anterior, ou ainda uma continuidade do mesmo; afinal, neste estão elaboradas algumas análises sobre o ato escritural, logo revelador da forma particular em que a poética de Borges se deu por meio de sua voz e da escrita do outro, um trabalho em parceria, um pacto em que “*todo lo cercano se aleja*”⁶ e um momento em que a capacidade de abstração é uma aliada da memória.

Assim se elabora a produção artística do escritor argentino que, atingido pela cegueira, se vê diante da necessidade de reconquistar a oralidade como ato criador, nem por isso perdendo sua capacidade de imaginar, condição bem mais apurada após a perda da visão. Borges trabalha como um Beethoven compondo suas maiores obras depois da ausência de uma habilidade. Eles “perderam” seus sentidos, mas tinham memória suficiente para compor seus trabalhos, tendo em vista que Borges desenhava seus escritos mentalmente antes de ditá-los ao escriba. Logo, a perda da visão lhe aguçou outras percepções que fariam parte, daquele momento em diante, de seu processo escritural.

A substituição da prosa pela poesia, em meados dos anos 50, quando a perda

⁶ Metáfora da cegueira de Borges.

da visão já se manifestava, deveu-se à facilidade que o autor “via” em apoiar sua memória numa estrutura mais livre e, portanto, menos complexa de se elaborar mentalmente.

Outra prática afluída pela cegueira de Borges foi a escrita autobiográfica, em que o jogo duplo entre vida e obra ganham espaço em sua construção poética, esclarecendo as relações que se podem estabelecer entre a biografia e as ficções. A cegueira, por sua vez, constitui-se metáfora para seu enredo, embora Borges tenha sido um poeta cuja vida recriava em seu trabalho, mas nunca de uma forma confessional, ainda que houvesse sempre um entrelaçamento entre vida e obra.

Com a proposta desse ensaio de Eneida vê-se a ideia de escritor/autor como aquele que escreve, cuja obra se esvai momentaneamente, levando em consideração que o exercício da escritura independe da mão que escreve, já que Borges passou a compor a maior parte de suas obras quando não mais era literalmente o escritor, mas um intermediário da escrita, uma memória que “lia” e uma voz que “escrevia”, ainda que fosse o autor daquele texto.

No ensaio posterior, *Ficções e paradigmas*, o *aleph* do qual trata o ensaio anterior é tratado como um símbolo, uma imagem metafórica criada por Borges que corresponde à ideia de totalidade, ao sintetizar o todo em uma parte, ao atribuir a um momento toda uma vida. Desta forma, o real se mescla ao ficcional, de modo que a abstração responda por uma realidade imaginária criada em favor da arte poética. A literatura, tão logo, exerce uma força inventiva diante da realidade.

Compreender o que seria o *aleph* implica aceitarmos uma memória criativa em favor da literatura. Na obra e conto homônimo, *O Aleph* tem um espaço próprio, singular na narrativa de Borges; ao metaforizar a ideia de totalidade, sintetiza diversificados momentos da narrativa borgiana. Nos contos compreendidos pela obra podemos encontrar uma mescla de gêneros narrativos, dentre eles o fantástico e o autobiográfico em que passado e presente se fragmentam, mas representando um inconcebível universo: o todo.

“Primeira letra do alfabeto, sagrado princípio de ordem, magia de infinitas combinações que eternizam em um cosmos a alma e a inteligência do homem” (BORGES, 2001, p. 11). Este é o *aleph*: passado, presente e futuro condensados numa escrita.

Histórias de família na América nos remete ao primeiro ensaio apresentado

por Eneida de Souza no qual Borges cria uma ideia de Pátria centrada num único momento, o que, por vez, nos remete à ideia do *aleph* em que cada parte estaria representando o todo.

Borges e Autran Dourado, escritores que incorporam fábulas familiares à ficção, são os personagens principais dessa trama que agora desenrolamos. Nesse sentido, tais traços caracterizam a poética de ambos os escritores e serão o fio condutor para esse ensaio.

A análise gira em torno do parentesco literário existente na teia ficcional desses escritores ao centrarem-se na fabulação do passado para a construção de biografias literárias; em se tratando de ambos, um exercício imaginário com pontos em comum, embora entre autores, geográfica e aparentemente, distantes. Logo, a utilização de elementos que excedem o universo literário explica-se previamente na construção de elos que a literatura pode promover entre escritores e culturas, ainda que existam limites de ordem histórica, impulsionando a utilização dos momentos de esquecimento.

As analogias biográficas são tecidas, também, por meio de uma relação metafórica criada em favor da natureza inventiva e comparativa que compõem o universo ficcional: um misto de realidade e ficção. Promovendo um jogo ambivalente entre a arte e o referente biográfico, os fatos da experiência podem ser interpretados metaforicamente, constituindo-se componentes importantes para a construção de biografias ao se integrarem simbolicamente ao texto ficcional como algo vivido.

O “tal” encontro entre Borges e Autran Dourado, em 1970, em São Paulo, aludido no primeiro ensaio, ainda requer alguns minutos de análise, como de fato realiza Eneida em *A letra e o nome*. O episódio provocado pelo descompasso na grafia de um nome (Saraiva e Saravia) acabaria por gerar três versões sobre o mesmo diálogo mantido entre os escritores brasileiro e argentino: o depoimento de Autran Dourado, a carta enviada por ele a Eneida (em favor de mais informações sobre o assunto) e o artigo do francês André Coyné. Dois olhares se lançam em direção a um episódio e impressões distintas são reveladas sobre o diálogo, ou discussão, melhor dizendo, entre Borges e Autran Dourado.

Aparício Saraiva está presente na obra de ambos os escritores por ter sido uma figura histórica associada a Ângelo Dourado, avô de Autran Dourado, que lutou na República Federalista de 1893. No entanto, a alteração da posição da

vogal “i” em Saraiva acaba por criar dois personagens, na interpretação de Borges, desprendendo-se das evidências históricas⁷ sobre a qual Dourado se fundamentava. É lançado um confronto entre o contexto histórico e literário, em que a estratégia do esquecimento e das “verdades” históricas se entrecruzam, ainda assim gerando ficções e biografias.

Continuemos com a discussão... *A Borges o que é de Borges*. Por fundamentar-se em documentos que pudessem comprovar a veracidade dos fatos, Autran Dourado declara-se vitorioso na disputa. Tão logo essa discussão abra um leque para que Autran Dourado devolva a Borges o que é Borges: “a força do destino, a fórmula repetitiva dos encontros literários e a magia do instante como componentes do devir infinito e do engendramento contínuo de narrativas” (SOUZA, 2009, p. 76); um episódio de recriação do passado e representação do vivido.

Ainda seguindo os meandros dos acontecimentos entre os escritores, *A morte e o sonho heróico* traz considerações sobre a ligação de Borges e Dourado na representação de papéis dos personagens por eles criados e compartilhados no âmbito da ficção e da História, elucidando o grau de parentesco literário entre os escritores. Coloca-se em questão a recorrência a uma memória falsa de que a ficção necessitaria de que alguns fatos fossem esquecidos e/ou alterados em favor da literatura. A fidelidade aos fatos se perde em meio ao desfecho desejado, ou intenção buscada pelo autor.

Mesmo em textos de caráter biográfico, como se vê em Borges e Dourado, os personagens não são fiéis aos nomes, aos valores morais, nem os relatos seguem a linearidade histórica e temporal. Há um jogo inventivo, de ausências, em que *personas* são criadas objetivando a criação de identidades em função do jogo duplo entre ficção e realidade.

Desse modo, os papéis representados e identidades desejadas (ainda que recriadas) subjetivamente para os personagens dos escritores em estudo, na saga em que o avô de Dourado figura como elo biográfico e ficcional entre os autores, denunciam os traços peculiares trabalhados no texto de ambos e reconstruídos por

⁷ Recorremos anteriormente a esse fato para justificarmos a maneira estereotipada com que Borges construiu sua imagem de Brasil e de pátria ao condensar tal imagem na *Canção do exílio*, de Gonçalves Dias.

vias ficcionais. Em contrapartida, notamos a existência da proximidade literária entre os escritores e os traços comuns na narrativa destes, quando a alegoria da morte e da vida sobressai a qualquer fundamento documental.

Genebra, 14 de junho de 1986 emblematiza um marco literário do século XX, em que a morte de Borges, em Genebra (decisão do escritor por manter com a cidade algum sentimento de pátria), representaria o lugar em que ele permaneceria exilado, literalmente. O escritor argentino, ao chegar a Genebra, hospeda-se em um quarto de hotel, desejando a sacralização futura deste espaço ao recriar a cena ocorrida com Wilde, no *L'Hôtel*, local que presenciou a morte do escritor. Para este episódio, Borges decidiu terminar seu destino literário encenando, simbolicamente, sua morte, tal qual a de seu precursor Oscar Wilde ao mitificar o quarto de hotel em que o escritor deixa-se morrer anonimamente.

A partir desse intento, podemos ir desenrolando o jogo de duplos e a utilização de máscaras diante de elementos antagônicos que a ficção necessita para encenar a própria vida. Em obras do escritor argentino vemos a morte simbólica constantemente dramatizada e metaforizada na ficção. Cultivando um mito de realidade e ficção, Borges repete ações por ele vividas ou pensadas e, ainda, aquelas que poderá vir a viver. A escrita de Borges elucida uma constante busca do homem por saber quem é, pelo seu conhecimento. A busca incessante pela identidade caracteriza a mola propulsora de suas obras; o que justifica o destaque dado à morte como um meio de explicar a própria vida.

“O outro”, um dos contos de Borges em que o autor utiliza um jogo de espelhos ao dialogar com seu homônimo, personagem mais novo que planeja seu suicídio aos 35 anos, carregando traços biográficos, ficcionais e proféticos do personagem borgiano para com ele mesmo. Os jogos narrativos explorados por Borges acabam por lançar, no fim do século XX, a ampliação desse conceito ao mostrar a multiplicidade dos efeitos gerados por essa proposta narrativa.

Outra obra borgiana em que estão presentes tais traços encontra-se em “Veintinco agosto, 1983” em que também há o encontro de dois Borges, o autor e o personagem. A obra elucida o suicídio do personagem aos 84 anos, num hotel que também possui estreitas ligações biográficas com o autor. Tanto no primeiro como no segundo texto aqui exemplificado temos o encontro imaginário de Borges com ele mesmo em locais importantes registrados pela memória, passando, agora, a transcender o espaço e o tempo da realidade para a ficção.

Ao anunciar a morte por vias ficcionais, Borges reforça seu pacto com o destino literário. Os contos em questão utilizam o mesmo quarto de hotel como local de suicídio, como se o desfecho se desse pelo encontro de um personagem de Borges com o outro. Por mais que a encenação do suicídio pelo processo de alegorização da morte traga muitos traços biográficos, este ato não se consuma, *ipsis litteris*, na vida real, embora vá reproduzir o próprio destino de Borges ao repetir remotos acontecimentos, exercitando o trabalho de citação, a que a literatura recorre. Em Borges essa ocorrência se dá ao revisitar Wilde, o próprio Borges e seus textos, recriando sua vida na ficção e mostrando o poder simbólico que a literatura exerce.

O verbete Borges, conto acrescentado a esta nova edição da obra de Eneida de Souza, determina um tipo de literatura, a marca poética do escritor argentino ao ponto de merecer uma nota referencial na suposta Enciclopédia Literária Global. Vale acrescentar a imagem do *aleph*, o ponto do encontro imaginário, cultivada em todos os ensaios já explanados e reunidos em um só, o todo contido nos fragmentos. O jogo ficcional explorado por Borges em seus contos (uma leitura da realidade) não deixa de estar representado em seu verbete, em sua nota biográfica.

A ausência ou alteração de dados significativos no verbete, tal qual a característica borgiana, como a data da morte do autor (suprimida na nota) e ampliação de seu nome, altera o caráter tradicional das notas biográficas. A rigor, tais apagamentos sugerem uma morte que não houve e, ao recorrer à nota biográfica, se promove o nascimento constante do autor (em virtude da ausência da data de sua morte) e se revigora o valor literário que a poética borgiana representou para o século XX e para a atualidade.

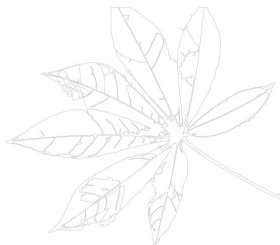
196

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

BORGES, Jorge Luis. *O Aleph*. Tradução de Flávio José Cardozo. São Paulo: Globo, 2001.

_____. Disponível em <<http://www.frases.mensagens.nom.br/frases-autor-j5-jorgeluisborges.html>> . Acesso em: 21 jun. 2009.

SOUZA, Eneida Maria de. *O século de Borges*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2009.



SOBRE A PRÓXIMA EDIÇÃO

Editor, Editores Assistentes

197

& Comissão Organizadora

Informamos que o n. 3 dos *Cadernos de Estudos Culturais*, a sair no primeiro semestre de 2010, cuja temática é *Crítica Contemporânea*, já se encontra em fase de preparação. Para tanto, críticos nacionais e internacionais foram convidados para contribuírem com a temática em pauta. *Crítica Contemporânea* procura situar o lugar e papel da crítica nesta virada do século XXI, com as quebras de paradigmas e de perspectivas disciplinares. A confluência de recortes críticos se, por um lado, veio enriquecer o campo da crítica neste início de século, por outro, passou a exigir cuidados redobrados nas reflexões que se impõem no presente.