

PERRONE - MOISÉS, Leyla. Flores da sovininha -
Ensaio. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

"recobre" ou "transmite" um significado prévio, mas cria esse significado, numa homologia (e não numa analogia) com os referentes, numa relação complexa e ambígua com o real, ao mesmo tempo afirmado e destruído pela palavra.

A dialética literária trabalha com o quarto termo (recalcado) da dialética hegeliana: a negatividade. A palavra não presentifica as coisas, ela as torna irremediavelmente ausentes. Mas, nessa ausência, pode-se ler o desejo de uma outra realidade, desejo suficientemente forte para repercutir num real insatisfatório e, indiretamente, colaborar para sua transformação.

A crítica literária, portanto, só pode ser um trabalho sobre significantes (os da obra) e com significantes (os do texto crítico), sem o que ela perde a particularidade do fenômeno literário e sua própria identidade como discurso estético, como uma outra *escritura*, o que, no melhor dos casos, o texto crítico consegue ser.

LITERATURA COMPARADA, INTERTEXTO E ANTROPOFAGIA

Qualquer estudo que incida sobre as relações entre duas ou mais literaturas nacionais pertence ao âmbito da literatura comparada. Essas relações podem ser estudadas sob vários enfoques: relações entre obra e obra; entre autor e autor; entre movimento e movimento; análise da fortuna crítica ou da fortuna de tradução de um autor em outro país que não o seu; estudo de um tema ou de uma personagem em várias literaturas etc.

Em qualquer desses casos, a literatura comparada enfrenta problemas teóricos e metodológicos. Como qualquer disciplina — poder-se-ia objetar. Mais do que qualquer outra disciplina literária — devemos observar; uma dificuldade maior decorrente da vastidão de seu campo e da pluralidade de seus métodos.

A literatura comparada é uma disciplina que já tem 150 anos, o que por um lado lhe dá força e, por outro, a enfraquece. O fato de já ter 150 anos permite que essa disciplina tenha acumulado um grande número de experiências, já tenha definido mais ou menos seu campo e seus métodos e, sobretudo, já tenha produzido em seu âmbito trabalhos de alta qualidade que resolvem, na prática, questões teóricas e metodológicas aparentemente insolúveis. Entretanto, como os pressupostos em que se fundou essa disciplina, há um século e meio, não têm sido suficientemente requestionados, ela se apresenta hoje com certo anacronismo, carregando, apesar das constantes tentativas de atualização, um ranço de século XIX. Enquanto os comparatistas continuam a debater-se, em nível teórico, com os mesmos problemas que ocupavam seus colegas do século XIX, teorias mais recentes sobre a produção e a recepção da literatura estão a exigir não uma atualização superficial, reformista, dos conceitos e

métodos de sua disciplina, mas uma transformação radical da mesma.

Disse, há pouco, que a literatura comparada já definiu “mais ou menos” seus conceitos e métodos. Creio que todos os comparatistas concordariam com esse “mais ou menos” como uma contingência de sua disciplina que, por ser muito abrangente, se ressemente sempre da indefinição de seu campo e do ecletismo metodológico decorrente.

Tomarei, como ponto de partida dessa discussão, uma definição da disciplina. Quem melhor discute as ambigüidades da literatura comparada, a partir do próprio nome da disciplina, são Wellek e Warren em sua *Teoria da literatura* (1948). Mas a definição que aqui tomarei como base é a oferecida por Pichois e Rousseau, em *A literatura comparada* [*La Littérature comparée*] (1967), porque esta funciona como uma síntese de muitas outras anteriores, numa formulação simples e didática:

La littérature comparée est l'art méthodique, par la recherche de liens d'analogie, de parenté et d'influence, de rapprocher la littérature des autres domaines de l'expression ou de la connaissance, ou bien les faits et les textes littéraires entre eux, distants ou non dans le temps et dans l'espace, pourvu qu'ils appartiennent à plusieurs langues ou plusieurs cultures, fissent-elles partie d'une même tradition, afin de mieux les décrire, les comprendre et les goûter. [p. 167]*

Dessa definição, tomarei apenas o que se refere aos confrontos de fatos e textos literários, que já oferecem problemas suficientes para a discussão que ora proponho. Sobre essa definição, projetarei certas propostas teóricas do século XX, que nos permitem transformar os estudos comparatistas, modificando profundamente seus pressupostos e seus objetivos. As teorias a que me referirei são as de Bakhtin e Kristeva (dialogismo e intertextualidade), as de Tiniánov e Borges (sobre a evolução literária e sobre a tradição), e a sugestão, mais do que teoria, do nosso Oswald de

(*) “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.”

Andrade (a Antropofagia cultural). Algumas dessas teorias já têm sido levadas em consideração pelos comparatistas (a da intertextualidade, em particular), mas sempre de modo epidérmico, como se se pudesse simplesmente adicionar ou assimilar essas propostas do século XX aos pressupostos e métodos anteriores da literatura comparada. Ora, essas propostas, repito, subvertem totalmente as próprias bases da literatura comparada tal como ela está institucionalizada, desde o século passado.

A literatura comparada, como disciplina acadêmica, tem uma concepção da história que é a do século XIX; uma história linear e sequencial, diacrônica e causalista. Autores e movimentos, literaturas metropolitanas e literaturas coloniais aí se sucedem uns aos outros, ora repetindo, ora renovando, ora opondo-se uns aos outros, mas sempre segundo uma lógica de causa e efeito, de antes e depois, de origem e derivações.

Por trás disso estão duas grandes propostas do século XIX: (1) a *Weltliteratur* de Goethe, projeto de uma literatura una e universal, definido por Wellek e Warren como “o ideal da unificação de todas as literaturas numa grande síntese em que cada nação desempenhasse seu papel num concerto universal” (p. 61); (2) a concepção hegeliana da história, caminhando para uma completude, um acabamento.

Tanto o ideal de Goethe como o projeto apocalíptico de Hegel pressupõem um progresso e finalmente uma harmonização das manifestações humanas (o “grande concerto universal”), que a historiografia mais recente questiona e a história concreta parece desmentir. Atendo-me só ao campo artístico e especificamente literário, observarei que essa concepção progressista e finalista da história, que Hegel legou ao marxismo, ajusta-se mal a um fenômeno de superestrutura como a literatura. Em arte não há progresso, não há avanço, em termos de valor. Além disso, em nossas sociedades ocidentais (para falar apenas delas) a arte, e em particular a literatura, não tende a produzir um concerto harmonioso, mas tem tido cada vez mais (desde o século XIX, precisamente) uma função crítica, contestadora, e uma feição dilacerada em todos os níveis; entre concepções antagônicas do homem e do universo, entre concepções conflituosas do que é original ou nacional, entre pesquisas formais múltiplas e divergentes.

Veremos passo a passo (mas sucintamente, como as circunstâncias presentes exigem) em que medida aquelas propostas teóricas a que me referi podem alterar a velha literatura comparada.

Estudando relações entre diferentes literaturas nacionais, autores e obras, a literatura comparada não só admite, mas comprova que a literatura se produz num constante diálogo de textos, por retomadas, empréstimos e trocas. A literatura nasce da literatura; cada obra nova é uma continuação, por consentimento ou contestação, das obras anteriores, dos gêneros e temas já existentes. Escrever é, pois, dialogar com a literatura anterior e com a contemporânea.

Analisando o romance do século XIX, Bakhtin (1929) detectou um novo tipo de discurso, que chamou de dialogismo. O teórico russo mostrou que, em romances como os de Dostoiévski, não há mais uma voz unificadora, um centro regulador de precedência, de autoridade e de verdade, mas uma pluralidade de vozes (uma polifonia) que não desembocam numa verdade final unificada. Observou um diálogo interno na obra, e um diálogo da obra com outras obras.

Retomando as propostas de Bakhtin, Julia Kristeva concebeu e nomeou a teoria da *intertextualidade*. Segundo Kristeva, “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de textos; ele é uma escritura-réplica (função e negação) de outro (dos outros) texto(s)” (1969). O objetivo dos estudos de intertextualidade é examinar de que modo ocorre essa produção do novo texto, os processos de raptos, absorção e integração de elementos alheios na criação da obra nova. Para Kristeva, portanto, as “fontes” deixam de interessar por elas mesmas; elas só interessam para que se possa verificar como elas foram usadas, transformadas. As “influências” não se reduzem a um fenômeno simples de recepção passiva, mas são um confronto produtivo com o Outro, sem que se estabeleçam hierarquias valorativas em termos de anterioridade-posterioridade, originalidade-imitação. (A teoria da intertextualidade continuou e continua sendo desenvolvida na França por Roland Barthes, Tzvetan Todorov, Gérard Genette e outros.)

Enquanto Bakhtin e Kristeva definem a literatura como um vasto sistema de trocas, onde a questão da propriedade e da originalidade se relativizam, e a questão da verdade se torna impertinente, Tiniánov, já em 1927, propunha, no mesmo sentido, uma revisão do conceito de tradição. Em “Sobre a evolução literária”, Tiniánov considera a tradição como um falso conceito, uma série fictícia; “A noção fundamental da evolução literária, e da *substituição* de sistemas, e o problema da tradição devem ser reconsi-

derados de outro ponto de vista” (p. 122). O verdadeiro problema, para ele, é o da substituição de sistemas provocada pelo desgaste das formas. Tiniánov distingue duas “séries” com as quais a obra nova se relaciona: a série da vida social (que, na verdade, é um conjunto de séries culturais) e a série literária (as outras obras literárias anteriores e contemporâneas). É preciso observar, como aponta Tiniánov, que “a evolução da série literária não coincide com as séries correlativas nem por seu ritmo nem por seu caráter” (p. 130), e que a vida social entra em correlação com a literatura “antes de tudo por seu aspecto verbal” (p. 131). À noção de *influência*, Tiniánov acrescenta a de *convergência*, que ultrapassa a explicação psicológica da influência. Sobre determinado chão cultural (discursivo) podem ocorrer confluências, coincidências de temas e de soluções formais que nada têm a ver com as influências, mas com a existência de certas condições literárias em determinado momento histórico. Verificada essa possibilidade, a questão de “quem disse primeiro” torna-se inessencial.

Por outro lado, Jorge Luis Borges propõe uma total subversão do conceito de tradição, a partir de uma teoria da leitura. Em “Kafka e seus precursores”, ele observa como uma obra forte nos obriga a uma releitura de todo o passado literário, onde passaremos a encontrar não as fontes daquele novo autor, mas obras que se tornam legíveis e interessantes porque existe esse autor moderno; obras que passam a ser, então, “precursoras” dessa nova obra. Diz ele: “O fato é que cada escritor *cria* seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro” (p. 148). Para Borges, portanto, a tradição é uma questão de leitura, de recepção, e como essa recepção se transforma em cada momento histórico, a tradição está constantemente sujeita a uma revisão, está em permanente mutação. No mesmo sentido, diz Borges que, se soubermos como será lida determinada obra no ano 2000, conheceremos a literatura do ano 2000.

A Antropofagia cultural proposta por Oswald de Andrade (1928) coincide, em muitos pontos, com a teoria da intertextualidade e com as teorias de Tiniánov e Borges sobre a tradição. A Antropofagia é antes de tudo o desejo do Outro, a abertura e a receptividade para o alheio, desembocando na devoração e na absorção da alteridade. A devoração proposta por Oswald, contrariamente ao que alguns afirmam, é uma devoração crítica, que está bem clara na metáfora da Antropofagia. Os índios, ponto de partida dessa metáfora, não devoravam qualquer um de qualquer

modo. Os candidatos à devoração, antes de serem ingeridos, tinham de dar provas de determinadas qualidades, já que os índios acreditavam adquirir as qualidades do devorado. Há, então, na devoração antropofágica, uma seleção como nos processos da intertextualidade. Ao mesmo tempo que o *Manifesto antropófago* diz: “Só me interessa o que não é meu”, diz também: “Contra os importadores de consciência enlatada”.

Com a mesma concepção da literatura como constante troca cultural, no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, Oswald propõe: “Dividamos: Poesia de importação. E a Poesia Pau-Brasil, de exportação”. “Tudo digerido”, diz ele; “as migrações [...] contra as escleroses urbanas, contra os Conservatórios e o tédio especulativo”; pelos “transfusores de sangue”.

Quanto à tradição, Oswald propõe uma história sincrônica, que nos libera de dívidas para com o passado europeu: “Contra as histórias do homem que começam no Cabo Finisterra. O mundo não datado. Não rubricado. Sem Napoleão. Sem César” (*Manifesto antropófago*). A Antropofagia oswaldiana é um projeto filosófico e cultural de vasto alcance embora não sistemático, um projeto constituído mais de sugestões sibilinas e contundentes do que de um discurso propriamente teórico. Nessas sugestões, as questões literárias, embora predominantes, não são exclusivas. Daí não podermos confrontar suas propostas, de modo direto, com as teorias literárias antes referidas, mas apenas apontar que elas se encaminham no mesmo sentido. (Todas essas questões exigiriam um exame e uma exposição mais demorados do que me permite o contexto desta comunicação).

Essas propostas teóricas do século XX nos convidam a rever os pressupostos e os objetivos da literatura comparada. Comparar é sempre ver semelhanças e diferenças. O que se pode propor, agora, como transformação dos objetivos da literatura comparada, é uma mudança na ênfase que se pode dar ou às semelhanças ou às diferenças.

Na definição que citei de início, vimos que a literatura comparada busca detectar *analogias*, *parentescos* e *influências*. As teorias de Bakhtin, Kristeva, Tiniánov, Borges e Oswald de Andrade nos levam a privilegiar a busca das *diferenças* sobre a das *analogias*, o estudo das *transformações* sobre o dos *parentescos*, a análise das *absorções* e *integrações* como uma superação das *influências*. Enquanto a literatura comparada tem tratado a obra literária como um produto de uma história anterior, essas teorias

mais recentes se interessam pela literatura em seus processos dinâmicos de produção e de recepção.

Aquilo que era apontado na definição de Pichois e Rousseau, como procedimentos e objetivos finais da literatura comparada, será igualmente transformado. Em vez de *descrever e compreender*, que implicam uma atitude passiva do crítico diante de um objeto acabado e imóvel, proporíamos hoje uma desmontagem ativa dos elementos da obra, para detectar processos de produção e possibilidades variadas de recepção. A obra literária não como um fato consumado e imóvel, mas como algo em movimento; porque ela traz inscritas em si as marcas de sua gênese, dos diálogos, absorções e transformações que presidiram o seu nascimento; e porque a recepção está constantemente transformando a leitura desses processos.

Quanto ao último objetivo, *apreciar* (*goûter*), teríamos hoje uma relação menos idílica da obra literária, porque ela não é mais concebida só como um objeto de contemplação e prazer, mas como uma utopia crítica que nos obriga a requestionar constantemente o mundo que nos cerca.

Resta mencionar uma vantagem específica da mudança referente à história e à tradição. Com o pressuposto de uma história linear e progressista, a literatura comparada oferece uma visão causalista e hierárquica da tradição, que não é mais aceitável em termos gerais e que, sobretudo, não é nada interessante para as literaturas nacionais mais recentes, como a nossa. A tradição, vista tradicionalmente, é a relação entre alguém que disse algo primeiro e alguém que veio depois e repetiu ou contestou, ficando de qualquer modo *devedor* de quem disse primeiro. É a tradição como dívida, que gera o que um crítico norte-americano denominou *a ansiedade da influência* [*The anxiety of influence*] (Harold Bloom, 1979).

É por conceber a tradição como filiação (com todas as implicações edípicas) que a literatura comparada privilegia aquelas duas palavras a que nos referimos: *fontes* e *influências*. Um crítico francês (Laurent Jenny, 1976) chamou a atenção para as conotações aquáticas e fluidas desses termos: a “fonte”, isto é, a origem de onde sai a água pura, e a “influência” (de *in-fluere*, “escorrer para dentro de”), que seria a recepção passiva desse fluxo. A filosofia que subjaz a essa valorização da “fonte” e a essa desvalorização da “influência” é ainda, evidentemente, o velho platonismo, cuja agonia tem sido tão longa que se assemelha a uma eternidade.

Coloquemos, pragmaticamente, as implicações desses pressupostos filosóficos no contexto que é o nosso. As literaturas americanas já nasceram em línguas que não lhes eram próprias, línguas que já tinham uma tradição e uma literatura. E, como de fato fomos colônias, nascemos devedores das fontes e condenados às influências. A filiação evidente e inegável e a dívida decorrente (nossa “dívida externa” cultural) tendem a gerar, mais do que a veneração, o rancor e a ânsia de independência. Ora, a ânsia de independência, legítima em termos histórico-políticos, é uma veleidade provinciana quando se trata de cultura e de arte. Nenhuma independência nacional é possível ou desejável nesse terreno. Mas, como uma certa originalidade nacional, esta sim, é possível, desejável, realizável e realizada a partir de certo momento em nossas culturas americanas, precisamos encontrar uma concepção da tradição literária que nos liberte tanto do rancor da dívida quanto da veleidade da auto-suficiência. E a concepção da tradição na velha literatura comparada não é favorável para que nos situemos de modo equilibrado.

A própria palavra *comparar*, que está no nome da disciplina, já carrega uma idéia de valor. Em gramática, o comparativo é “de superioridade”, “de igualdade” ou “de inferioridade”. E, se nos submetemos aos pressupostos historicistas da literatura comparada, platônicos quanto ao valor e deterministas quanto à concepção dos processos, nossas literaturas sempre levarão desvantagem na “comparação” com as literaturas européias.

A Antropofagia oswaldiana nos permite superar essa “ansiedade”, acabar com todo complexo de inferioridade por ter vindo depois, resolver os problemas de má consciência patriótica que nos levam a oscilar entre a admiração beata da cultura européia e as reivindicações estreitas e xenófobas pelo “autenticamente nacional”. Porque aí não se trata de uma atitude passiva do colonizado cultural, mas de uma atitude ao mesmo tempo de receptividade e de escolha crítica. Sem abertura, nenhuma cultura, nenhuma literatura pode existir. É uma ilusão, infelizmente freqüente, dos povos que se sentem ameaçados pelo colonialismo cultural, pensar que as raízes que lhes são próprias (?) lhes permitirão viver fechados neles mesmos. Pois as próprias culturas metropolitanas, que são vistas como ameaçadoras de uma identidade nacional, se fizeram de absorção e transformação de elementos alheios. Só a Antropofagia nos salva desses enganos e dessa má consciência, por assumir alegremente a escolha e a transformação do velho em no-

vo, do alheio em próprio, do *déjà vu* em original. Por reconhecer que a originalidade nunca é mais do que uma questão de arranjo novo.

A possibilidade de reversão da tradição indicada por Borges é algo que já se verifica na prática. A recepção entusiástica, pela Europa, da literatura latino-americana, já está modificando a leitura da tradição européia, na medida em que autores fortes (como o próprio Borges) obrigam à descoberta e à releitura de seus “precursores” europeus. E o futuro da literatura não se decidirá pela simples linha sucessória, mas por essa interação sincrônica que faz com que a literatura seja mais um espaço de escrita-leitura do que uma seqüência simples de fontes puras e influências degradadas. [1982]