

ENCONTROS NA TRAVESSIA

TANIA FRANCO CARVALHAL

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Resumo

Conferência pronunciada na abertura do IX Congresso da ABRALIC, na UFRGS, em 2004. A autora revisita vários “encontros” entre pintores e entre literatos, para repassar alguns conceitos comparatistas e apresentar o quadro atual da Literatura Comparada.

Abstract

Lecture read at the opening of the Ninth ABRALIC Conference at UFRGS in 2004. The author revisits various “encounters” between painters and writers, in order to review some concepts of comparativism and portray the current state of Comparative Literature.

Palavras-chave

Fronteira;
limite;
comparatismo.

Keywords

Frontier; limit;
comparativism.

Ao realizar-se sob a inspiração do termo “travessias”, extraído da obra fundamental de João Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas*, o IX Congresso da Abralic escolhe como tema central uma palavra que é usual na prática comparatista, como sinônimo de “passagem”, “trânsito”, “errâncias” e “desvios”. Vivemos em trânsito, entre fronteiras de línguas, códigos, culturas, procurando ver a literatura sem que ela seja limitada por essas fronteiras, de nações ou de línguas, nem pela divisão entre as artes e outras formas do conhecimento ou entre o erudito e o popular.

Nesse contexto, outros termos como *encontros* e *contatos* são também, como sabemos, definidores da atuação do estudioso que, de forma regular e sistemática, relaciona dados, articula elementos, explora intervalos, além de ultrapassar limites e margens. Por isso é possível dizer que a literatura comparada se interessa sobretudo por relações, pela literatura e pela cultura em suas relações, pela literatura e cultura como lugares de relação.

Julgo que, nesse conjunto de palavras, o termo *encontro* é especial graças aos múltiplos significados para que aponta. Ora pode indicar o resultado positivo de uma busca, a *descoberta* de algo (*encontrar* é *descobrir*), ora pode ser simplesmente indicativo de um local de confluência. Tanto pode significar *unir* como *opor-se*. A idéia de que *encontro* pressupõe também a de *separação* é decisiva porque possibilita a *integração*, nesse conjunto de sentidos, da *noção de diferença*.

Encontros na travessia, o título que escolhi para esta reflexão, quer valer-se desses múltiplos e ambivalentes significados. Não é, portanto, nada ocasional ou aleatório.

Encontros ganham, aqui, o valor simbólico de *transformações*, apontando para aquelas por que a literatura comparada vem passando desde meados do século anterior e que se firmam neste início de milênio. Significa, simultaneamente, continuidade e mudança.

É com esse intuito, o de aludir às noções que revitalizam hoje o comparatismo e lhes dão uma nova configuração, que lhes quero falar de alguns “encontros” no âmbito da criação artística, como confrontos e pontos privilegiados de observação, para mim iluminadores das práticas comparatistas correntes.

Essa breve introdução explicita os passos de meu pensamento no vaivém entre vários campos e textos, literários ou não, entre noções e seus avessos, entre o teórico e o imaginário. Leituras, enfim, que são também reencontros.

Copiar é inventar – Pablo Picasso (1881-1973) e Dominique Ingres (1780-1867)

O primeiro encontro nos leva ao imaginário das artes plásticas, em particular o da pintura de Pablo Picasso.

De março a junho de 2004, o Museu Nacional Picasso, também conhecido como Hotel Salé, em Paris, realizou uma exposição sob a designação “Picasso Ingres” colocando lado a lado vários quadros dos dois pintores para que o público pudesse perceber o quanto havia do mestre francês no pintor espanhol. As obras de Picasso escolhidas para esse confronto permitiram com nitidez que se percebesse como, ao olhar para a obra de Dominique Ingres, ele a copia, a cita, a parodia ou dela se desvia.

Tal intenção não surpreenderia Ingres que, por sua vez, copiara o italiano Rafael, justificando: “*C'est en se rendant familières les inventions des autres qu'on apprend dans l'art à inventer soi-même*”.¹ Por isso, nos cadernos de Ingres está preservada uma sugestiva citação de Montaigne na qual o ensaísta compara o ato de apropriação à ação das abelhas quando retiram mel das flores e conclui: “*Ainsi les pièces empruntées d'autrui, il les transformera et les confondra pour en faire un ouvrage tout sien*”.²

Picasso estabelece com seu ilustre antecessor um diálogo essencialmente plástico e formal. Na exposição parisiense, a disposição dos quadros favorece que se desenhe o trajeto dos encontros de Picasso com a célebre tela de Ingres, *O banho turco* até a apropriação de outra tela, a de *Jupiter et Thétis*, quadro que o pintor espanhol visitará regularmente no museu Granet d'Aix-en-Provence.

A seqüência de apropriações feitas por Picasso organiza-se como um percurso de procedimentos que vão da citação, vista inicialmente como época do “pastiche”, até a da “alusão” direta (o período dos retratos de mulheres), seguido do tempo de “apropriação” (os anos 1930) até o da “paródia”, nos anos 1960.

A disposição dos quadros expostos favorece também a leitura do processo de composição de que Picasso se vale para inicialmente reproduzir e depois desconstruir/reinventando a obra do outro. Assim, por intermédio de Ingres, é toda a pintura e mesmo o ato de criação que ele interroga.

O segundo encontro – Pablo Picasso (1881-1973) e Henri Matisse (1869-1954): a reinvenção

Certamente não é essa a primeira vez que exposições se encarregam de identificar na obra de Picasso o intuito de estabelecer um diálogo permanente com ou-

tros pintores, com El Greco, com Velázquez (lembre-se aqui a leitura da série “As meninas” como está disposto no Museu Picasso em Barcelona), com Toulouse-Lautrec, com Gauguin, Manet ou Corot.

Antes, de janeiro a maio de 1999, o Kimbell Art Museum, de Fort Worth, Texas, organizara uma bela exposição intitulada “Matisse e Picasso. Uma gentil rivalidade”. Em 2002, essa mesma exposição traslada-se para Paris, no Museu do Grand Palais.

Sabe-se que esses dois pintores do século XX pensaram de maneira fundamental a relação entre forma, cor e linha na arte da representação, inovações que foram revolucionárias não apenas para a pintura, mas para a arte moderna em geral. No entanto, desconhecia-se até então a dimensão da produtiva rivalidade existente entre eles e como ela se acentua nos anos 1930 constituindo um intermitente diálogo.

Além disso, “Matisse e Picasso”, como observa Joachim Pissaro, curador da Yale University Art Gallery, nos permite a revelação de um fato específico de nossa cultura, pois desde que a imposição de um unívoco e exclusivo modelo herdado pela tradição artística entrou em colapso – pelo menos desde Cézanne, na pintura – abriu-se um caminho para a pluralidade de vozes, tal como M. Bakhtin explicou. Por isso, para Pissaro, “não há vencedor nem vencedor nesse confronto, pois eles não inventam uma nova forma artística. No diálogo, eles inventam e reinventam a si mesmos”.³

Cabe evocar, nesse contexto, uma das questões centrais da teoria da comunicação, quando Medvedev observa que, em realidade, a relação entre dois elementos, entre A e B (letras que podemos substituir por Henri Matisse e Pablo Picasso), está em estado de permanente formação e transformação; eles (A e B) se alternam no processo de comunicação. Nada é transmitido do primeiro para o segundo mas construído entre eles, como uma ponte ideológica; tudo é construído no processo de interação.

No encontro com Matisse, as palavras-chave que a leitura crítica da exposição registra no catálogo, organizado por Yve-Alain Bois, são outras. Deparamos ali, para caracterizar cada fase do diálogo, com “Diálogo”, “Desprezo (misprision)”, “Rivalidade” e “Chess (xadrez)”.⁴

Ora, a série que contempla esses termos chama logo a atenção de um comparatista para a natureza agressiva dessas palavras como se a relação entre os dois pintores (Picasso e Matisse) não fosse amena nem da mesma natureza daquela que ele estabelecera com Ingres.

O expressivo número de telas pintadas por um e outro – ao todo eram cem os quadros expostos no Kimbell Museum – revela que o diálogo entre eles exigia rapidamente uma resposta, pois se realizava como uma espécie de competição.

Há duas perspectivas essenciais nesse diálogo, a da rivalidade e a do modo lúdico das trocas entre os dois pintores, metaforizado pelo jogo de xadrez. É, pois, uma interação conduzida pela rivalidade competitiva e simultaneamente lúdica.

¹ Ingres, “De l'étude de l'Antique et des Maîtres” ditado em *Pensées d'Ingres*, Editions de la Sirène, 1992.

² *Cahiers*. Montauban, Musée Ingres.

³ Joachim Pissaro in *Matisse and Picasso*, Fort Worth, Texas, Flammarion, Kimbell Art Museum, 1999.

⁴ Yve-Alain Bois in *Matisse and Picasso*, Fort Worth, Texas, Flammarion, Kimbell Art Museum, 1999.

Nas duas exposições de Picasso aqui evocadas, impressiona a um comparatista sobretudo a escolha dos termos empregados para qualificar as trajetórias de confronto, pois são palavras idênticas às adotadas na prática dos confrontos textuais. Percebe-se, então, que as telas podem ser objeto de leituras relacionadas com textos literários, graças à identificação dos processos criativos que regem suas produções.

Igualmente interessa comparativamente observar que há, subjacente a cada uma das duas exposições, fundamentos teórico-críticos distintos que ordenam a disposição das telas e descrevem os procedimentos criativos a que elas remetem.

Com efeito, para analisar a relação Picasso/Ingress foram usadas as expressões *paráfrase*, *citação*, *alusão*, *paródia*, remetendo a uma tradição crítica francesa que inclui, entre outros, Gérard Genette, Julia Kristeva, Michel Riffaterre, Antoine Compagnon. Por sua vez, as palavras-chave que acompanham, dividindo em quatro partes, o confronto entre Picasso e Matisse estão ligadas ao pensamento de Harold Bloom, em *Anxiety of Influence*, e à noção de *misreading*. A uma tradição crítica norte-americana, portanto.

Interessa, ainda, apontar que um fator determinante na diferença que existe entre Picasso e os outros dois pintores franceses é a linha de tradição em que cada um deles se insere. Nas raízes de Picasso há certamente Goya, El Greco e Velasquez; na dos franceses, Delacroix.

Tal aproximação confirma para nós que um artista pode se apropriar dos achados e das invenções de seus predecessores ou de seus contemporâneos sem a finalidade de reutilizá-los simplesmente, mas com a intenção de os reinterpretar e de enriquecê-los como se fossem um legado a que outros mais haverão de dar continuidade. A re-leitura permitindo, portanto, que se estabeleça uma tradição, feita de repetições e de desvios.

A fecundidade do pintor espanhol não se esgota em si mesma. Ao contrário, e do mesmo modo que muitos escritores, parece necessitar dessas aproximações com outros artistas para crescer, para alterar as convenções e recriar a pintura e a literatura.

Igualmente, os confrontos que são oferecidos ao observador permitem diferentes leituras dos quadros de Picasso, segundo as etapas de leitura sugeridas por Michel Riffaterre. Quer dizer, *contextualizando-os* (isto é, situando-os no tempo e espaço de sua produção) *des-contextualizando-os* (ou atribuindo-lhes um significado simbólico ou metafórico que os faça ter sentido em qualquer tempo e espaço) e *re-contextualizando-os* (isto é, reconstruindo um significado no presente, relacionado com o mundo do leitor/observador) para ler nele outras obras e a própria história da arte.

Como se pode perceber, as relações estabelecidas a partir da obra de Picasso servem então como ilustração de tendências críticas diferentes que podem também ser lidas no confronto. Permitem, igualmente, a evocação de noções essenciais ao comparatismo de hoje, como a nova concepção de *originalidade* para a qual importa não a identificação das fontes, mas o tratamento diverso (esse sim original) que as obras recebem no processo de apropriação, originando uma composição diversa e inovadora.

É com essa versão transformada e transformadora que transitamos do campo da pintura contemporânea para o da literatura, circulação que nos é facilitada pelo uso em ambos os domínios de procedimentos de invenção, que se assemelham e se encontram.

Descobrir é inventar: Oswald de Andrade e Blaise Cendrars

Tudo que até aqui se disse pode ser transferido, portanto, de um campo para o outro. Na verdade, o que interessa ao comparatista na interação entre as artes é a possibilidade de encontrar, na íntima relação que elas estabelecem, o *sentido principal* dessa aproximação que está simultaneamente ali e em todas as outras obras. Telas e textos, ao serem confrontados, nos dizem sobre o conceito que os move em sua produção. “*Il n’a donc qu’à copier pour être original*”, repetia Jean Cocteau, fazendo coro a Ingres, Picasso e Matisse.

Nesse sentido, a literatura brasileira seguiu a melhor lição machadiana nos procedimentos criativos da *apropriação* e da *assimilação*, como nos ensinou José Aderaldo Castello em “O ideário crítico de Machado de Assis”. Segundo Afranio Coutinho, Machado de Assis, ao dizer que “se pode ir buscar a especiaria alheia, mas há de ser para temperá-la com o molho de sua fábrica”, estava “gravando num aforismo toda a sua teoria de originalidade em literatura”.⁵

Quer dizer, ao final do século XIX, Machado apontava para o que hoje está consagrado na fórmula “copiar é inventar”. Ou, se quisermos, reinventar.

Mais tarde, o modernismo antropofágico nos ensinaria exemplarmente por que e como assimilar o alheio na conformação do próprio, confirmando que esse processo é o que caracteriza a formação literária em todo o seu percurso.

O encontro de Oswald de Andrade com o suíço Blaise Cendrars é outro desses confrontos que esclarecem como a poesia de um e de outro repercutiram em suas produções, como nos mostra Haroldo de Campos em “Uma poética da radicalidade”, estudo antológico sobre o livro oswaldiano de 1925, *Pau Brasil*. Ao analisar os resultados desse diálogo, em termos de influxos de um poeta sobre o outro, diz Haroldo:

Apenas a câmara portátil dos poemas oswaldianos tinha um dispositivo a mais, que faltava à *kodak excursionista* com que Cendrars fixou sua “fotografias verbais” paubrasileiras: a visada crítica. Cendrars ficava no exótico e no paisagístico, na cor local; Oswald dirigia sua objetiva para além desses aspectos, colhendo nela as contradições da realidade nossa, que escapavam à fascicante inspeção de superfície.⁶

O comentário crítico de Haroldo ressalta, assim, não apenas a forma diversa de ver dos dois escritores, mas igualmente a forma distinta de cada um em expressar

⁵ Afranio Coutinho (org.) Machado de Assis, *Obras completas*, Rio de Janeiro, José Aguilar Ltda, 1959, p. XIX.

⁶ Haroldo de Campos, “Uma poética da radicalidade”, in *Pau Brasil. Oswald de Andrade. Obras completas*, 2.ed. São Paulo, Globo, 2003.

a realidade observada: o olhar estrangeiro vê o exótico, Oswald lê em profundidade os paradoxos da realidade. São descobertas diferentes e de distinto alcance. Alexandre Eulálio, em *A aventura brasileira de Blaise Cendrars* (1978), insiste na importância da descoberta do Brasil em 1924 para a obra cendrarsiana, “este espaço livre, vaga expressão geográfica, imenso laboratório de culturas onde coexistiam as mais contraditórias experiências de tempo social” seria uma atração irresistível para ele e, como diz Eulálio, “o próprio símbolo da viagem que é o encontro consigo mesmo”.⁷

O encontro entre os dois escritores nos leva a pensar no que nos fala Szent-Gyorg quando diz que a “descoberta consiste em ver o que todos viram e em pensar o que ninguém pensou”.

Szent-Gyorg nos fala de invenção e criação na descoberta como elementos coadjuvantes da percepção. Por isso o novo, estando ligado à capacidade de inventar, associada por sua vez à de descobrir e à de perceber, nos permitirá sempre entender que a originalidade está em pensar de forma diferente aquilo que todos vêem. Para todos é dado ver, mas cada um se identifica ao pensar o que vê, ato no qual interagem a formação, as experiências e interesses particulares.

A descoberta, enfim, é uma construção individual. E a sugestão ou influxo é um encontro que desperta no escritor/pintor, no artista, as tendências neles latentes. Por isso, deixa-se de considerar na prática comparatista influência como uma ação pacífica, que diminui o outro ao fazer dele simplesmente um repetidor. Numa perspectiva positivista, a influência servia para identificar determinantes simples que explicassem “casualmente” a nova obra, como em um processo de causa e efeito. Hoje, ao contrário, o influxo, como o entendemos, indica uma interação positiva, dinâmica, com resultados novos e inventivos. Passa a ser, então, um valor positivo que dá lugar a outras preocupações, como “efeito”, “recepção” e inclusive a retomada, em outra dimensão, da multiplicidade de apropriações que podem ser feitas e de sua utilidade.

Assim, quando o jagunço Riobaldo diz a seu mudo interlocutor – “Muita religião, seu moço! Eu cá, não perco a ocasião de religião. Aproveito de todas. Bebo água de todo rio... Uma só para mim é pouca, talvez não me chegue”,⁸ compreendemos, com Guimarães Rosa, que a nossa literatura soube sempre valer-se do procedimento apropriativo, pois em nossos maiores autores identificamos a consciência desse procedimento que os singulariza e simultaneamente os inscreve na tradição cultural do Ocidente.

“Beber água de todo rio” com a sede de quem necessita afirmar-se e encontrar o caminho certo e sem igual. Descobrir os caminhos é, ao fim e ao cabo, inventá-los.

A literatura brasileira, e por extensão a latino-americana, tem fornecido ao comparatismo mundial inúmeros exemplos que ilustram os processos de apropria-

⁷ Alexandre Eulálio, *Aventura brasileira de Blaise Cendrars*, São Paulo, Quiron; Brasília, INL, 1978.

⁸ João Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas* in *Ficção completa*, org. Eduardo Coutinho, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994, p. 16.

ção e assimilação além de outras noções fundamentais que a teoria literária encarregou-se de identificar e definir, muitas vezes apoiando-se na leitura de Jorge Luís Borges, certamente um dos mais difundidos autores do Novo Mundo.

Isso nos leva a crer que encontramos nosso lugar no comparatismo mundial nele introduzindo aspectos condizentes com nosso contexto e nossa maneira peculiar de ver o literário, o cultural e as modificações que se processam a nosso redor.

As traduções de textos, associadas a aspectos de difusão e recepção literárias, com seus impactos e motivos, ao esclarecerem os movimentos de conformação dos polissistemas literários e culturais, permitem também a escrita de uma nova história literária, atenta para as condições contextuais e para a figura do leitor.

Quer dizer, a dinâmica de circulação textual está determinada pela assimilação e o intercâmbio. É, como se sabe, o leitor quem dá visibilidade às obras, dando-lhes sentido, pois elas não existem sem uma localização em um sistema de referência interpretativa. Por isso dizem que a história da arte é a história de sua leitura.

A intervenção do leitor no processo criativo, complementando-o, é tão importante que falar de uma obra não significa falar apenas dela, mas dos sentidos que a ela se agregaram em cada leitura.

Na literatura comparada, a ênfase na figura do leitor e os significados encontrados para seus procedimentos em relação aos textos introduziram importantes modificações conceituais. No horizonte do comparatista está “o autor como leitor” e a conhecida noção de “fusão de horizontes” se redimensiona, pois ao horizonte primeiro se agrega o horizonte de uma cultura diversa daquela a que a obra pertencia. Nesse caso, a interpretação deve ser verdadeiramente construída, permitindo a compreensão do meio literário no qual a obra agora se inscreve: é uma metainterpretação. Os conhecimentos de hermenêutica aplicados à literatura comparada favorecem a redefinição de muitas de suas atuações.

Leitura da cartografia comparatista

Os exemplos de encontros/confrontos até aqui referidos nos permitem uma aproximação do comparatismo em novas bases. O estudioso se encontra destituído de conhecimentos fixos e pronto para outros avanços e transformações. Não poderia ser de outra maneira, pois entramos, nesse milênio, na era da desconstrução: enquanto ideologias caem, religiões se radicalizam, as ciências exatas expõem os limites de sua pertinência enquanto as ciências humanas resvalam em suas fronteiras disciplinares.

Por isso, quando Edgar Morin escreve: “Considero fundamental afirmar que a contribuição mais relevante do saber do século XX foi seu esforço para conhecer os limites do conhecimento. A maior certeza que ele nos deu é a da impossibilidade de eliminarmos as incertezas. O único ponto praticamente certo é o da interrogação”,⁹ entendemos, então, cada vez mais que não é possível pensar em campos

⁹ Edgar Morin, “Introdução” in Mauro Maldonato, *Raízes errantes*, São Paulo, SESC São Paulo, Ed. 34 Letras, 2004, p. 15.

do saber estanques, conclusos e fechados em si mesmos, pois o que se acentua é a natureza híbrida dos diversos domínios do conhecimento e da expressão artística, sua inter-relação.

Ressalta das palavras de Morin o valor da *dúvida* não só como central ao pensamento reflexivo, mas nele indispensável para que saibamos, com antecedência, que de nada nos valem as *certezas* se queremos avançar nos campos interligados do saber.

Por isso, nosso instrumento básico é a interrogação. Nosso método, o da formulação de questões em dimensão relacional, abarcando não apenas diversos campos – a história, a sociologia, a etnologia, a psicanálise etc –, como examinando de vários ângulos as questões que nos são oferecidas.

Desde os anos 1970, Roland Barthes alertava para a função da crítica não como *homenagem ao passado* ou *à verdade do outro* mas como *a construção do inteligível do nosso tempo*. Nessa linha de pensamento, a função da crítica será, ainda, a de reconstituir (ou constituir), à luz e com os recursos do nosso tempo, essa *inteligibilidade*.

Com efeito, cada vez mais se torna indispensável identificar, selecionar, reler com olhos novos e estratégias distintas as questões que nos são propostas e que devemos criticamente enfrentar. Essas alterações nos levam necessariamente a colocar em causa os parâmetros de crítica em uso.

Em entrevista recente, Roberto Schwarz defende a crítica que “parte da análise estética e busca o não-evidente, o resultado do que o trabalho formal do artista configurou”. Segundo ele “se não for preciso adivinhar, pesquisar, construir, recusar aparências, consubstanciar intuições difíceis, a crítica não é crítica”.¹⁰

A literatura comparada, como prática crítica, se inscreve no movimento de mudanças das demais modalidades críticas, delas se distinguindo não pelos objetos que estuda, mas pelas perguntas que formula e pelos modos de aproximação de que se vale.

Nesse contexto, apenas ampliar o “objeto de estudo” da literatura comparada para fazê-lo coincidir com o campo total do que consideramos “produção cultural” não resolve, a meu ver, a definição do comparatismo.

O comparatismo literário, contudo, não pode restringir-se à prática da comparação, da forma como a designação de “literaturas comparadas” poderia fazer-nos entender. Antes de tudo porque o conceito de “literatura” ganhou em complexidade. E principalmente por ser essa uma disciplina que se caracteriza pela pluralidade de orientações, adequada ao tipo de relação de que trata.

Ao transformar a relação binária usual nos primeiros trabalhos em uma indagação que pressupõe uma série de outras (com a construção do que convençionalmente chamar de *tertium quid*), a literatura comparada supera a busca de semelhanças e diferenças para formular indagações que mobilizam amplamente o literário e o cultural.

¹⁰ Revista Pesquisa Fapesp, abril de 2004, p. 15.

Assim, é possível considerá-la como um dos instrumentos críticos colocados à nossa disposição para que consigamos dar visibilidade às questões do nosso tempo, formulando-as de maneira relacional.

Além disso, identifica-a a articulação freqüente com outros procedimentos críticos, pois, graças ao acento posto na natureza relacional dos textos literários e dos fatos culturais, a literatura comparada assegura para si própria uma ampliação em direção às grandes questões tanto literárias como culturais.

A investigação interdisciplinária, na atualidade, se converte em uma necessidade. Mas para chegar a essa constatação, hoje banal, foi preciso transformar-se. Como se percebe na menção aos antecedentes históricos que definiram inicialmente o comparatismo.

Os caminhos trilhados

Desde sua institucionalização como disciplina acadêmica no início do século XX e ao longo dos desenvolvimentos teórico-críticos que caracterizam os estudos de literatura comparada, várias têm sido suas formas de atuação como leitura confrontativa e busca de complementação em seus procedimentos. Não por acaso surge como subsidiária da historiografia literária, para ir encontrando sua autonomia e perfil singular.

Enquanto escrevo, tenho presente a afirmação de Karl Popper sobre o que seja uma disciplina, isto é, “não mais do que um conjunto, limitado e construído, de problemas e soluções provisórias” (*Die Logik der Sozialwissenschaften*, 1972).

Douwe Fokkema, ao comentar essa definição e analisando o conhecido relatório Bernheimer, complementa essa idéia ao dizer que “o grupo de perguntas e problemas que, juntos, compõem os estudos literários se relacionam com as intenções estético-literárias, os meios semióticos através dos quais se expressam, e seus efeitos”.¹¹

Como se percebe, o comparatismo foi adquirindo uma mais ampla configuração além daquela que a especificou desde sempre, ou seja, a de problematizar a dimensão estrangeira de um texto, de uma literatura, de uma cultura em outra.

Da teoria literária se apropria de noções que a renovam como a da intertextualidade (que vai reformular os conceitos de fontes e de influências), das relações interculturais internas e externas, de recepção literária (que redimensionam os parâmetros de difusão e de transmissão interliterária e intercultural); dos estudos sobre os cânones, da teoria do polissistema e dos estudos de tradução (ou de literatura traduzida), que reformularam as relações entre centro e periferia, relativizando esses conceitos.

Já da etnologia lhe vêm os conceitos de hibridismo cultural, de mestiçagem e de transculturação (que ampliaram os casos simplistas de contatos culturais vistos como de simples aculturação para um conceito de complexa (*trans*)formação); as noções de trans- e multiculturalismo (que moveram os estudos pós-coloniais),

¹¹ D. Fokkema, “La literatura comparada y el nuevo paradigma”, in Dolores Romero (org.) *Orientaciones en literatura comparada*, Madrid, Arco/Libros, 1998, p. 229.

revalorizando as pesquisas de viagem e sobre viajantes, sobre intermediários e mediações e de representações culturais.

Trata-se, enfim, de reconhecer na literatura comparada, como quer Jean Bessière, “o seu poder contextualizador e a coordenação mais ampla dos estudos literários que ela envolve em consequência”. Tal formulação nos leva a perceber “que os diversos contextos constituem uma interrogação sobre o saber comum”.

A experiência dos limites

“Tudo isso tem a ver com uma proibição da modernidade: o limite”, nos diz Mauro Maldonato, psiquiatra e filósofo italiano, em seu livro *Raízes errantes*,¹² acrescentando que “o limite não é o *aquém* ou o *além* das margens, mas o que as une e as separa”. Segundo ele, “limite também é corte, separação, individualização, identidade: um caminho entre as margens ocultas de diferentes identidades, e em si mesmas diferentes”.¹³

Ao alertar para a necessidade de se recomençar a pensar o limite num sentido totalmente novo, observa que “limite é um exercício de perplexidade, um lugar sem raízes”.¹⁴

Mais uma vez o texto de Guimarães Rosa ajuda a nossa reflexão. Lembremos que, na voz de Riobaldo, temos o registro de um lugar aberto, sem limites. Diz ele: “Lugar sertão se divulga: é onde os pastos carecem de fechos [...] O sertão está em toda parte. Esses gerais são sem tamanho [...] Sertão: estes seus vazios”.¹⁵ A citação nos estimula a uma produção continuada de sentidos desde a paisagem física – que se reproduz em outros locais de países do mundo – como deserto, pampa, selva, cordilheiras ou todo e qualquer espaço aberto, domínio da imensidão e do vazio. Igual ao que se lê no conto “Correr eguada” de João Simões Lopes Neto, no qual o gaúcho Blau Nunes (antecedente direto de Riobaldo), na descrição da paisagem em torno, diz: “Tudo era aberto; as estâncias pegavam umas nas outras sem cerca nem tapumes...”. Espaço que corresponde ao do sonho, “sem tapumes, nem lindeiros”.¹⁶

Mais tarde, ao ler Guimarães Rosa, Guilhermino Cesar dirá sobre *sertão* “Sonora palavra que recorta o longe, carrega a imaginação para o oco do mundo”,¹⁷ acentuando a vacuidade para a qual o termo remete, sinônimo de ausência. O *sertão* é oferecido aos imprevistos transculturativos que fazem desse espaço um local de mobilidade e de reconstrução permanentes, apesar da aparente uniformidade. Espaço simbólico que acumula sentidos. Espaço que funciona como elemen-

¹² Mauro Maldonato, *Raízes errantes*, São Paulo, SESC São Paulo, Ed.34, 2004, p. 168.

¹³ *Idem, ibidem*, p. 172.

¹⁴ *Idem, ibidem*, p. 173.

¹⁵ João Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas*, op. cit., p. 11.

¹⁶ J. Simões Lopes Neto, “Correr Eguada”, in *Contos gauchescos e lendas do Sul*, 4.ed. Porto Alegre, Globo, 1973, p. 45.

¹⁷ Guilhermino Cesar, “João Guimarães Rosa em família”, in *João Guimarães Rosa*, Porto Alegre, Faculdade de Filosofia e Letras da UFRGS, 1969, p. 13.

to estratégico de trânsito ao particular, que diz respeito a uns poucos, e para o universal, que atinge a todos.

Se o sertão é a realidade em torno de Riobaldo, é também o que está, como o sonho, na percepção simoniana, em todo o lugar. Associadas, as palavras se convertem em metáforas do “não-lugar” ou do espaço utópico que o homem busca continuamente.

Esse lugar é uma sucessão infinita de limites que surgem e desaparecem nos deslocamentos.

O limite está, como a literatura, em movimento.

Reaproximo-me, para concluir, do texto rosiano que nos permite ainda *visitar a diversidade*, pois nele se lê que “cada um é feito um por si”.¹⁸

Riobaldo mais uma vez aponta para uma questão essencial: a de que cada indivíduo é um só em sua singularidade, e que a “diferença” nos permite reconhecer o Outro. Na breve afirmação persiste a insistência na individualidade, seja na maneira de ser seja na maneira de fazer. A diferença entre cada um é ali marco da identidade. A diferença é o que distingue, o que distancia, o que isola e singulariza.

Não obstante, a atuação de cada um, na totalidade, converge para o coletivo, como se lê em outra passagem na qual Riobaldo evoca o dito do compadre Quelemém: “Riobaldo, a colheita é comum, mas o capinar é sozinho...”.

Sabe-se que o texto rosiano é um farto repositório das grandes questões de nosso tempo, comprovando que a literatura de invenção contém o saber do mundo. Mas não só. É um texto que, no uso da invenção, instaura normas da arte. Assim, ele nos possibilita re-visitare noções que ao longo dos estudos literários vimos transformando em conceitos teóricos, em aproximações críticas, em elementos centrais da prática comparatística.

Grande sertão: veredas comprova como as obras literárias estão sempre a sugerir perspectivas de confronto e, na continuidade da tradição que desenham, dizem de ligamentos e separações, de aproximações e de distanciamentos, de desvios e de encontros.

“Encontros” que as exposições de Picasso, Matisse e Ingres, a aventura de Blaise Cendrars e Oswald de Andrade e a leitura de Guimarães Rosa permitiram estabelecer favorecendo que se pense simultaneamente em continuidades e mudanças nas práticas de literatura comparada.

De qualquer modo, se as escolhas feitas e os respectivos comentários guardam a memória de meus outros textos, quis mesmo assim ver aqui com olhos de permanente re-definição o comparatismo. Vê-lo “como os outros o vêem, mas também como ainda não o quiseram ver”.

Se isso foi possível, esta exposição já terá cumprido o seu dever.

Muito obrigada.

¹⁸ J. Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas*, op. cit., p. 24.