

Considerações sobre a teoria e o método histórico-literário

*Marcos Rogério Cordeiro**

RESUMO: Este artigo busca reconhecer alguns pontos de tangência entre literatura e história, fazendo uma análise comparativa de teorias e metodologias. Com esse intuito foram pesquisadas as obras de Lucien Febvre, Raymond Williams, Carlo Ginzburg, Hayden White, Georg Lukács, Walter Benjamin, Theodor Adorno e Erich Auerbach.

PALAVRAS-CHAVE: literatura, história, historiografia.

ABSTRACT: This article aims to identify some tangential aspects between literature and history, making a comparative analysis of different theories and methodologies. The research involved the works by Lucien Febvre, Raymond Williams, Carlo Ginzburg, Hayden White, Georg Lukács, Walter Benjamin, Theodor Adorno and Erich Auerbach.

KEYWORDS: literature, history, historiography.

Somando as conquistas das diversas escolas e correntes da literatura comparada, observamos que os estudos a respeito das relações entre literatura e história puderam superar alguns entraves teóricos e metodológicos como, por exemplo, as lições historicistas que ensinavam o cotejamento texto-contexto sem mediação, isto é, sem considerar as nuances e complexidades que cada uma dessas áreas apresentava e, ainda, as que nasciam a partir do ato mesmo de as relacionar. Hans Robert Jauss aponta para problemas dessa natureza em seu ensaio sobre a renovação metodológica empreendida pela teoria da recepção, na medida em que esta incorporava o horizonte histórico como fatura interior da compreensão da obra (Jauss, 1994). Mas os caminhos tomados pelos teóricos da literatura comparada não se resumiam a esse ponto; eles foram muitos e variados, obede-

* Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

cendo, por sua vez, às diversas demandas que a teoria e a análise exigiam: superação do formalismo excessivo, introduzindo problemas de ordem extrínseca aos de ordem intrínseca à literatura; adoção de uma perspectiva política e cultural pluralista contra o etnocentrismo dos grandes centros de influência; redefinição dos padrões de arte e cultura; ruptura com as amarras da periodização do processo de produção e recepção de obras literárias etc. Podemos afirmar, portanto, que os estudiosos, filiados ou não a alguma corrente ou escola da literatura comparada, procuraram aprofundar a análise de obras literárias, tornando mais complexas as relações entre literatura e história social. Para tanto, houve uma preocupação cada vez maior com os problemas teóricos e metodológicos que tal análise exigia, uma preocupação que levou à ampliação do campo conceitual e à diversificação do objeto de interesse, dedicando-se a outras áreas de conhecimento, como a história, a sociologia, a antropologia e a filosofia, por exemplo.

Meu interesse neste artigo está voltado para a discussão do problema teórico-metodológico de análise histórico-literária, ou seja, para uma reflexão sobre os pressupostos teórico-metodológicos que dão lastro aos estudos comparatistas, embora evite o uso excessivo de terminologias, conceitos e teorias que norteiam a prática de análise da literatura comparada. Procurei evitar partir diretamente dos trabalhos de teóricos e críticos reconhecidamente vinculados à literatura comparada, como Manfred Schmeling (1984), Fritz Strich (1946), René Wellek (1976 e 1994), Gerard Kaiser (1989), P. Brunel (1995), Eduardo Coutinho (2003), Tânia Franco Carvalhal (2003) e Sandra Nitrini (2000), por exemplo, que desenvolveram muito bem – cada um ao seu modo e seguindo um interesse particular – os problemas que aqui aponto. Embora não os cite diretamente, nem exponha aqui em detalhes seus argumentos e suas proposições, procurei levar em consideração as conquistas de todos eles, tomando-as como inspiração e fundamentação dos argumentos que pretendo apresentar, mas alteran-

do aqui o foco de interesse: em vez de partir de questões teóricas nascidas no âmbito da teoria literária em geral ou da literatura comparada em particular para alcançar sua relação com a história e a historiografia, serão considerados os problemas teóricos nascidos no campo da história, da historiografia e, ainda, da filosofia para discutir o modo como a literatura é absorvida por essas áreas, tornando-se para elas matéria de reflexão. Acredito que esse procedimento poderá servir para ampliar e diversificar de alguma maneira o campo de forças estabelecido pela literatura comparada, na medida em que esta adota métodos de abordagem crítica que reconhecem e exploram as relações entre literatura e história.

A seguir será desenvolvida uma reflexão sobre a contribuição de historiadores e historiógrafos que promoveram uma renovação em suas áreas de atuação na medida em que incorporam um novo objeto (a obra de arte literária) ao seu campo de interesse. Depois serão consideradas as contribuições de autores de formação filosófica que procuraram refinar a teoria interdisciplinar partindo de uma discussão teórica avançada, muito preocupada em especificar o modo como a obra literária internaliza questões históricas e sociais e as torna matéria estética. Por fim, seguirá uma breve conclusão na qual será discutido o saldo da contribuição da historiografia e da filosofia para o processo de acumulação teórica e metodológica da literatura comparada como área – paradoxalmente – específica e multidisciplinar.

Realinhamento teórico-metodológico

O interesse por estudos relacionados com a literatura foi crescendo e se diversificando aos poucos entre os historiadores. Embora possamos encontrar apenas exemplos dispersos através da história da historiografia (Giambattista Vico e Wilhelm Dilthey, por exemplo), essa tendência se tornou constante e foi se consolidando a partir da década

de 1930 com a contribuição da escola dos *Annales* (Dosse, 1994, 2001). Seus membros procuraram se antepor à tendência dominante nos estudos históricos de inspiração metódica e base positivista, que visavam a uma análise segura, excessivamente objetiva, apegada a conceitos pouco flexíveis, manipulados com o fim de garantir a cientificidade da disciplina. Contra isso, a escola dos *Annales* procurou construir uma concepção e uma prática de pesquisa distinta. Vou destacar um desses aspectos e suas consequências: os historiadores dos *Annales* procuraram aproximar e imiscuir os estudos históricos aos de outras áreas do conhecimento, como a geografia, a sociologia, a psicologia, a arte e a literatura. Com isso, eles passaram a manipular conceitos e métodos de pesquisa diversificados, ampliando assim o modo de compreender a história; exploraram o sentido histórico depositado na cultura material (vestuário, mobiliário e alimentação, assim como linguagem, imaginário e crenças), constituindo um campo novo chamado genericamente de “mentalidades”; por fim, começaram a desconstruir a cientificidade do dispositivo factual e deram início a um trabalho que parte do princípio de que a compreensão dos fatos depende mais da interpretação sobre eles do que deles mesmos. Todos esses aspectos estão mutuamente implicados: a multiplicação de objetos equivale à multiplicação de métodos e ambos correspondem à flexibilidade da epistemologia histórica. Somando tudo, os historiadores dos *Annales* desenvolveram a hipótese de que a história é uma forma de representação.

O interesse pela literatura e sua relação com a história advêm diretamente desse *tour de force* teórico e metodológico: se os estudos históricos não mais dependem de documentos *stricto sensu*, se não mais dependem da análise de fatos e se a representação passa a ser vista como algo historicamente construído e compreensível, então a arte e a literatura podem ser alçadas a objetos privilegiados de interpretação histórica, e as teorias que delas se

ocupam podem ser tomadas como princípios epistemológicos para os estudos históricos. Dentro dessa visão, a literatura é apropriada como um recurso novo e original de análise, que aparece amplo e aberto como modo de representação de uma prática social formada historicamente. A concepção teórica que orienta esse tipo de investigação é muito bem apresentada por Lucien Febvre:

Uma história histórica da literatura, quer dizer ou deveria querer dizer história de uma literatura, em dada época, em suas relações com a vida social dessa época. Para escrevê-la seria preciso reconstituir o meio, perguntar-se quem escrevia e para quem; quem lia e para quê (Febvre, 1989, p. 274).

Febvre queria fazer no âmbito da literatura aquilo que fizera no âmbito das mentalidades (como mostram seus estudos sobre Lutero e Rabelais, por exemplo): analisar uma rede de significações simbólicas historicamente constituída por meio de um “objeto” particular, salvando-a de distorções anacrônicas e de apropriações subjetivas. Na verdade, como mostrou François Dosse, essa novidade já havia sido apresentada por Gerard Lanson, de quem, aparentemente, Febvre apanhou a ideia (Dosse, 2001, p. 88). Mas não há como negar que foi a partir de Febvre e da escola dos *Annales* que ela adquiriu consistência e foi introduzida definitivamente nos planos dos estudos históricos. Se pensarmos nas possibilidades teóricas que essa concepção abriu aos estudos históricos, veremos que ela se mostra muito esclarecida e se justifica por sua anteposição às correntes metódicas e positivistas que se queria combater. Mas é preciso atentar para o fato de que a literatura é incorporada ao campo da análise histórica menos pelo significado social implícito de uma obra e mais pelo modo como ela se insere numa teia intrincada de sociabilidade. Portanto, para efeito de um entendimento da obra literária propriamente dita ou de sua inter-relação com a história, essa perspectiva teórica mostrou certa limitação. A crítica

direta vem de Gerard Genette, um crítico literário que reage a esse tipo de instrumentalização, advogando em favor de “uma história da literatura tomada em si mesma (e não em suas circunstâncias exteriores) e por si mesma (e não como documento histórico)” (Genette, 1974, p. 21). Os teóricos da literatura comparada reconheceram aqui um impasse que procuram superar, evitando as proposições de Lucien Febvre, que não concebe a autonomia da obra literária, e as de Gerard Genette, que, destacando o valor dessa autonomia, não reconhece tais relações (Kaiser, 1989, p. 71-137; Coutinho, 2003, p. 69-79; Carvalhal, 2003, p. 13-34; Nitrini, 2000, p. 117-156).

Outra contribuição importante foi dada pelos historiadores ingleses reunidos em torno da *New Left Review* em meados da década de 1940, que acabaram lançando as bases para o que ficou conhecido como “estudos culturais”. Assim como no caso dos *Annales*, o objetivo era promover uma renovação nos estudos históricos contra uma visão positivista, mas, neste caso, também contra uma tendência marxista dominante, de inspiração soviética e orientada pelas determinações ideológicas das III e IV Internacionais. Mas aqui reside um paradoxo, porque, ao mesmo tempo, os membros da *New Left* – como o próprio nome indica – tinham forte orientação ideológica e política de esquerda. Assim, os historiadores pertencentes a essa corrente se empenharam em superar o marxismo no sentido de refiná-lo, não de negá-lo como um todo, e isso contribuiu para um debate teórico mais ideologizado do que aquele que existiu entre os historiadores dos *Annales*.

Tal como seus colegas franceses, os historiadores da *New Left* buscaram construir um *corpus* teórico e metodológico com envergadura multidisciplinar para melhor reconhecer uma rede de significações no *corpus* cultural e simbólico e analisar como ela surge, se estabelece, se desenvolve e se transforma historicamente. Os livros de Edward Thompson sobre costumes e leis e sobre a formação ideológica, política e cultural de classes sociais, de Christopher Hill sobre

semelhanças e diferenças de ideologias política e religiosa, sobre a atividade intelectual boêmia e as bases da revolução na Inglaterra, ou de Eric Hobsbawn sobre as práticas de vida, a economia, a política, a ideologia etc., num processo de transformações contínuas e desiguais, são provas do empenho dos historiadores vinculados à *New Left*.

Mas os estudos mais consistentes no âmbito aqui analisado são da lavra de Raymond Williams, pois foi ele quem mais se dedicou em construir um quadro teórico e metodológico próprio para pensar a relação entre o processo histórico e as manifestações artísticas e culturais. Para levar adiante seus propósitos, ele procurou aliar duas tendências teóricas opostas, corrigindo os excessos de uma por meio da outra e vice-versa: de um lado, inspirou-se no *close reading*, técnica de análise literária desenvolvida por I. A. Richards e Frank R. Leavis que se orientava por uma interpretação cerrada do texto e pela abstração do processo histórico-social; de outro lado, foi influenciado pelo marxismo, que insistia na relação entre os dados históricos e os artísticos e culturais, partindo de uma visão mais arejada que vinha do chamado “marxismo ocidental”. Essa dívida é reconhecida pelo próprio Williams:

Quando cheguei a Cambridge, duas influências marcantes causaram uma impressão profunda em minha maneira de pensar. A primeira foi o marxismo e a segunda os ensinamentos de Leavis. Mesmo depois, quando começaram a aparecer minhas divergências com essas posições, nunca deixei de respeitá-las (Williams, 1968, p. 13).

A produção teórica e crítica de Raymond Williams é uma tentativa de compreensão da cultura a partir da história e da história a partir da cultura, sem, no entanto, sucumbir às armadilhas da teoria do reflexo. Para isso desenvolve dois conceitos que ajudarão a consolidar sua teoria: “materialismo cultural” e “estrutura de sentimentos”.

O primeiro conceito vem de uma aceção livre e invertida do marxismo dogmático: no lugar de pensar a rela-

ção entre infraestrutura (meios e relações de produção) e superestrutura (ideias, arte, cultura) de maneira que esta se mostrasse um resultado direto daquela, estabelecendo assim uma hierarquia de valores e uma pressuposição da função, Williams defende a ideia de que o nervo da explicação desse esquema se encontra na noção de produção e infere que cultura não é mera reprodução dos meios e das relações de produção, mas é – ela mesma – produtora de valores que intermedeiam as relações estabelecidas na infraestrutura.

Se “produção” em uma sociedade capitalista é a produção de mercadorias, então termos diferentes e capciosos acabam sendo usados para qualquer outro tipo de produção ou de força produtiva. [...] [as superestruturas] nunca são atividades superestruturais. São as produções materiais necessárias que possibilitam a continuação de um modo de produção auto-sustentado apenas na aparência (Williams, 1979, p. 94).

Williams trabalha livremente com as categorias marxianas, diversificando sua aplicação, mas conservando o seu sentido. O “materialismo cultural” se mostra um meio de pensar as relações entre história e literatura como forças produtoras por si mesmas e não como se a primeira produzisse a segunda, ou como se esta não tivesse nenhuma autonomia diante daquela.

O segundo conceito desenvolvido por Raymond Williams – “estrutura de sentimentos” – se mostra mais adequado para a análise literária propriamente dita, o que, como o historiador mesmo admite, se mostra uma tarefa mais complexa e mais difícil de realizar.

A parte mais interessante e mais difícil de uma análise cultural é a procura por compreender os processos ativos e formativos, mas transformacionais. As obras de arte, por seu caráter substancial e generalizado, são especialmente importantes como fontes dessas evidências complexas. (Williams, 1979, p. 161)

A partir dessa constatação, Williams empreende uma análise que busca realçar os perfis de personagens de obras literárias e teatrais para empreender uma análise das relações históricas. Ou seja, o objetivo é compreender como as relações sociais historicamente constituídas são configuradas nas obras.

Quando as obras estavam sendo feitas, seus autores muitas vezes pareciam estar sozinhos, isolados. No entanto, muitas vezes, quando essa estrutura de sentimento tiver sido absorvida, são as conexões, as correspondências, e as semelhanças de época que mais saltam à vista. O que era uma estrutura vivida é agora uma estrutura registrada, que pode ser examinada, identificada e generalizada (Williams, 1964, p. 18).

O objetivo de Williams é bastante interessante, mas é preciso atentar para aquilo que pode se tornar uma limitação intrínseca de sua teoria: existe o perigo de tornar o método um esquema lógico, o que levaria a conceber os elementos internos da obra artística a partir de prefigurações extra-artísticas. Assim, em sua análise, os personagens surgem como tipos sociais e não como construções estéticas.

A escola italiana, que desenvolveu uma teoria conhecida como “micro-história”, também acrescentou conquistas importantes para o debate teórico aqui analisado. Dois aspectos devem ser destacados: a inclinação para o estudo de casos menores e o uso de um estilo de escrita semelhante à narrativa ficcional.

A primeira característica nos remete às conquistas da escola dos *Annales*: adesão à recusa antimetódica e antipositivista de construir uma historiografia guiada pela noção de cientificidade e veracidade, e esforço de pensar historicamente – mediante metodologia interdisciplinar – as representações simbólicas, o cotidiano, o imaginário, a arte e as relações que conservam com a cultura, a sociedade, a política e a economia. Mas, como adverte Ronaldo Vainfas, não se deve entender a micro-história como um

prolongamento da concepção de história das mentalidades, mas como uma herdeira que questiona alguns aspectos dessa herança (Vainfas, 2002, p. 13-51). Carlo Ginzburg, um dos mais destacados historiadores dessa corrente, chama atenção para isso quando questiona o fato de Lucien Febvre conferir importância demasiada às ideias, aos costumes e às práticas sociais cotidianas de personagens proeminentes da história, mas se mostrar insensível aos problemas dos anônimos.

Um dos maiores historiadores deste século, Lucien Febvre, caiu numa armadilha. Num livro inexato mas fascinante, tentou, através da investigação sobre um indivíduo – ainda que excepcional, como Rabelais – identificar as coordenadas mentais de toda uma era. [...] Os camponeses, isto é, a grande maioria da população daquela época, são vislumbrados no livro de Febvre só para serem apressadamente liquidados como “massa semi-selvagem, vítima das superstições” (Ginzburg, 2002, p. 29).

Os historiadores italianos se voltam justamente para a biografia desses anônimos: em *O queijo e os vermes*, por exemplo, Ginzburg estuda a vida de um moleiro italiano do século XVI acusado de heresia e, a partir daí, reconstrói todo o seu cotidiano inserido no ambiente ideológico e político da contrarreforma. Essa proposição metodológica revela o vínculo paradoxal com a escola dos *Annales*: enquanto esta aproxima, a ponto de assemelhar e nivelar, a forma mental de membros da elite e do populacho,¹ a micro-história defende as particularidades de cada segmento, reconhecendo que uma formação social se mostra bastante complexa em um recorte sincrônico.

Voltando ao principal, o caráter miúdo dos estudos biográficos e a forma de enunciá-lo levam à percepção da homologia entre o discurso histórico e o ficcional.

Livre dos entraves documentais, a literatura comporta uma infinidade de modelos e esquemas biográficos que influenciaram amplamente os historiadores. Essa influência, em

¹ Jacques Le Goff afirma que “a mentalidade de um grande homem é comum a outros homens de seu tempo [...] César e o último soldado de suas legiões, São Luís e o camponês de seus domínios, Cristóvão Colombo e os marinheiros de suas caravelas” (Le Goff, 1976, p. 71)

geral mais indireta do que direta, suscitou problemas, questões, esquemas psicológicos e comportamentais que puseram o historiador diante de obstáculos documentais muitas vezes intransponíveis: a propósito, por exemplo, dos atos e dos pensamentos da vida cotidiana, das dúvidas e das incertezas, do caráter fragmentário e dinâmico da identidade e dos momentos contraditórios de sua constituição (Levi, 2002, p. 168).

Antes de mais nada, nota-se aqui o mesmo tipo de impasse com o qual Raymond Williams se deparou, denunciando as dificuldades do historiador em conciliar seus objetivos com um tipo de análise menos instrumentalista da obra literária. A proposição da escola italiana, resumida nas palavras de Giovanni Levi, apresenta o recurso biográfico como um procedimento similar ao recurso narrativo e o personagem histórico passa a ser encarado como personagem literário. Os procedimentos discursivos de *O queijo e os vermes*, por exemplo, revelam claramente a base dessa teoria historiográfica: todo o desenvolvimento do livro repousa sobre uma estrutura semelhante à do romance, na qual podemos identificar uma composição que delimita a ação dos personagens e os relaciona no tempo e no espaço. Deste modo, os personagens históricos são construídos meticulosamente e a trajetória de suas vidas é apresentada segundo certas regras de narração que integram os fatos da vida de um indivíduo (suas ideias e seus sentimentos) aos da sociedade. No final, Mennochio, o herege do livro de Ginzburg, aparece como um personagem de papel, assim como toda a sociedade em que viveu.

Podemos dizer que a micro-história se encontra no meio do caminho entre a escola dos *Annales* – com sua inclinação para o universo das práticas cotidianas e suas simbologias complexas – e a tendência historiográfica, que tende a aproximar a história e a literatura por meio das afinidades discursivas. Não existe propriamente uma escola que trate disso, mas uma série de autores – a maioria deles historiadores – que refletiram sobre o tema. Entre eles, podemos

destacar alguns nomes: Paul Veyne, que atribuiu à escrita historiográfica a necessidade de integrar os fatos por meio de recursos narrativos semelhantes à intriga romanesca (Veyne, 1987, p. 43-59 e 107-137), e neste ponto se aproxima das conquistas dos historiadores italianos, parecendo justificá-las; Michel de Certeau, para quem a história não deve ser pensada como referência puramente objetiva, mas como uma construção discursiva, ou seja, uma realidade construída mediante a linguagem (Certeau, 2006, p. 45-46 e 107-137); Paul Ricoeur, que procurou superar a dicotomia entre história e linguagem, defendendo a ideia de que qualquer modo de compreensão da primeira se realiza por intermédio da segunda, isto é, qualquer relato histórico, por mais analítico ou estrutural que seja, recorre aos expedientes da narração (Ricoeur, 1997, v. III, p. 173-415); e Dominick LaCapra, que entendeu a história como um texto, o qual a todo historiador é dado ler (LaCapra, 1985, p. 15-44 e 115-134).

Dentro dessa linha de interpretação, o historiador norte-americano Hayden White merece destaque. Seu livro *Metahistória* é o melhor e mais bem acabado exemplo de obra que mostra a síntese entre discurso historiográfico e linguagem literária, não tanto pelas ideias apresentadas em forma de teoria na introdução (“A poética da história”), mas pelo desdobramento que se segue no corpo do livro. As ideias expostas teoricamente variam, mas não inovam o que já vinha sendo discutido antes da publicação de seu livro, nem o que passou a ser defendido após: o debate sobre a cientificidade da história, a marca de um estilo pessoal de escrita por parte de cada historiador, o recurso narrativo utilizado no ato da escrita e sua função hermenêutica, a tendência natural da historiografia de se inclinar à força organizadora da narração, o apego à trama e à intriga como forma de composição textual etc. O historiador resume sua tese com as seguintes palavras:

Em todos os casos a tensão dialética evolui dentro de um contexto de uma visão coerente ou imagem governante da

forma do campo histórico completo. Isso dá à concepção desse campo particular do pensador o aspecto de uma totalidade autoconsciente, e essa coerência e consistência dão à sua obra seus atributos estilísticos distintivos. O problema aqui consiste em determinar a base dessa coerência e consistência. Em minha opinião, essa base é de natureza poética, e especialmente linguística (White, 1992, p. 39).

A parte mais interessante e inovadora de seu estudo está no corpo do trabalho, dividido em três partes e dez capítulos – cada um deles dedicado a um historiador ou filósofo da história –, nos quais White identifica e interpreta um estilo particular, dividindo e classificando os autores estudados (Hegel, Michelet, Ranke, Tocqueville, Burckhardt, Marx, Nietzsche e Croce) em esquemas e modelos estabelecidos pela tradição retórico-poética (comédia, drama, tragédia, poesia, romance), figurativa (ironia, metáfora, metonímia, sátira), explicativa (formista, mecanicista, contextualista, organicista) e ideológica (anarquista, radical, conservadora, liberal). Ele finaliza sua obra explicando que “o estilo de determinado historiógrafo pode se caracterizar em termos do protocolo lingüístico que utiliza para prefigurar o campo histórico antes de lhe aplicar as várias estratégias explicativas que utiliza para modelar um relato” (White, 1992, p. 405).

Embora toda sua exposição seja feita com inteligência e rigor, a proposição de Hayden White apresenta algumas distorções teórico-metodológicas. Primeiro, por partir de modelos estabelecidos *a priori* e aplicá-los a autores que são mais complexos do que ele os apresenta. Assim, por exemplo, Nietzsche não é somente metafórico, como White afirma, mas também irônico, metonímico, dramático, trágico, iliberal, radical etc.; Marx não é somente metonímico, mas irônico, romântico, realista, radical etc. – os exemplos poderiam ser multiplicados até o limite de sua exposição. White parece cair na armadilha de partir de “fôrmas” estilísticas em vez de ver o estilo se formar. O aspecto esquemático e classificatório fica registrado em outro tex-

to seu: “a questão que se coloca para os historiadores contemporâneos não é a de saber se vão utilizar ou não um modelo lingüístico que os ajude em seu trabalho, mas que tipo de modelo lingüístico vão usar” (White, 1987, p. 189).² Como se vê, o uso sistemático de modelos constituídos de antemão persiste, denunciando o lado duro da tese de White.

Outro problema que sua tese apresenta reside no fato de que, embora White procure afirmar a inter-relação entre história e literatura, na verdade ele tratou da relação entre historiografia e literatura, ou seja, ele tratou das afinidades estilísticas entre dois tipos de discursos. Neste ponto, ele se assemelha muito aos outros autores que trabalharam o mesmo tema: nenhum deles analisou o problema da história propriamente dita, isto é, das relações sociais objetivas que se formam no decorrer do tempo sob pressão de fatos e acontecimentos, de vivências concretas ou simbólicas, mas elaboraram uma série de reflexões sobre a inter-relação de modos e estilos de construção textual. Entre parênteses, lembre-se da crítica que White sofreu da parte de diversos historiadores que o acusaram de tornar a história uma abstração impalpável.³

Vistas em conjunto, com olhar retrospectivo, as diversas tendências teóricas aqui apresentadas, embora diferentes entre si, têm em comum o fato de procurar desenvolver uma metodologia de análise cujo objetivo é esclarecer a relação entre história e literatura. As imperfeições teóricas ou metodológicas que porventura apresentam são, na verdade, percalços desse tipo de análise, isto é, fazem parte do processo de acumulação paulatina de conquistas que vão se corrigindo e aprimorando no próprio movimento que o produz. Como nenhuma teoria ou metodologia por si só pode dar conta de um objeto complexo e multifacetado, como é o caso da literatura, faz-se necessária a análise cuidadosa de cada proposição, de cada corrente ou escola, para que se possam encontrar dispositivos válidos que permitam o cruzamento com propostas,

² Ver também o capítulo 1: “The value of narrativity in the representation of reality” (White, 1987, p. 1-25).

³ Roger Chartier apresenta um resumo das críticas dirigidas a Hayden White, acrescentando as suas próprias restrições ao método e às conclusões do historiador inglês (Chartier, 2002, p. 81-100 e 101-116).

correntes e escolas distintas. As proposições de historiadores e historiógrafos acima apresentadas e analisadas revelam um grande avanço na área de conhecimento que representam, destacando temas que vão da importância reconhecida da linguagem como matéria de reflexão histórica à aproximação discursiva na construção do *corpus* histórico. Parecem faltar, neste âmbito do debate, questões que se mostram muito importantes para a teoria da literatura e para a literatura comparada, como, por exemplo, o modo como a linguagem estética internaliza os dados históricos e sociais e os torna parte de sua fatura. Ou seja, parece faltar uma reflexão mais detida a respeito das mediações que articulam e relacionam em profundidade história e literatura, algo que será desenvolvido por uma série de filósofos atentos para os problemas da forma e da formação.

A busca pela mediação

Em outra raia, podemos identificar um grupo de autores que se voltou para o mesmo problema, de um modo mais ou menos parecido. Apesar de cada um ter biografia intelectual própria, eles procuraram compreender a relação entre história e literatura partindo de uma tentativa de fundamentá-la teórica e metodologicamente. Para tanto, dedicaram-se em apurar a noção de *forma*.

Lembremos primeiramente de Georg Lukács. Toda sua produção teórica gira em torno desse problema e, levando em conta as mudanças que seu pensamento sofreu ao longo dos anos, observamos que seu sentido foi substancialmente alterado e depurado, mas não deixou de ser central em seus trabalhos. Para resumir, vou destacar dois momentos nitidamente distintos dessa trajetória.

O primeiro vem impresso em dois livros de juventude que denunciam a influência da metafísica de Kant, do idealismo de Hegel, da sociologia de Weber e do historicismo de Dilthey e Simmel (Lukács, 1969; 1999; 2000). Em *A*

alma e as formas, Lukács atribui um valor fundamental ao conceito de forma, tornando-o o eixo em torno do qual todos os ensaios ali reunidos giram: apresenta aspectos e funções diferentes do conceito, mas aponta sempre para a tendência que ele tem de estruturar uma totalidade heterogênea: “as formas delimitam uma matéria que, se não fosse por elas, seria como o ar e se dissolveria no todo” (Lukács, 1975, p. 24). Em *A teoria do romance*, ele procura aplicar mais precisamente esta concepção à análise do gênero, que considera – ao mesmo tempo – uma força desagregadora dos gêneros anteriores (que apresentavam uma forma mais coesa) e a estruturação ordenadora dos fragmentos desses mesmos gêneros (que foram internalizados pelo processo de transformações históricas). Ou seja, a forma literária apresenta a organização estruturada de transformações ocorridas na linguagem e também na história.

Toda forma artística é definida pela dissonância metafísica da vida que ela afirma e configura como fundamento de uma totalidade perfeita em si mesma; o caráter de estado de ânimo do mundo assim resultante, a atmosfera envolvendo homens e acontecimentos é determinada pelo perigo que, ameaçando a forma, brota da dissonância não absolutamente resolvida (Lukács, 2000, p. 71).

Nota-se neste fragmento a dívida metafísica e idealista de Lukács: primeiro na linguagem que evita terminologias materialistas, definindo seu campo de análise com conceitos mais abstratos e difusos como “vida” e “mundo” no lugar de “história”; e “atmosfera” no lugar de “relações sociais”; segundo, ao determinar que é a forma artística que configura e conforma a história, imprimindo-lhe uma forma, ou seja, tornando-a uma forma. Nem por isso ele deixou de perceber que qualquer alteração ou variação da forma interna da obra literária é uma manifestação (em nível estético) de características precisas (embora apanhadas em sua forma abstrata) das transformações históricas.

A estrutura descontínua do mundo exterior repousa em última instância no fato de que o sistema de idéias exerce somente um poder regulativo sobre a realidade. A incapacidade de as idéias penetrarem no seio da realidade faz dessa última um descontínuo heterogêneo e, a partir dessa mesma proporção, cria para os elementos da realidade uma carência de vínculo.

O processo segundo o qual foi concebida a forma interna do romance é a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo, o caminho desde o opaco cativo na realidade simplesmente existente, em si heterogênea e vazia de sentido para o indivíduo, rumo ao claro autocohecimento (Lukács, 2000, p. 81-82).

O mundo histórico apresenta, portanto, uma forma, que se mostra heterogênea e cuja lógica só poderá ser compreendida mediante a ação da consciência do indivíduo. Mas esse indivíduo é, por sua vez, carente de unidade, o que torna fragmentado e abissal todo o universo interior e exterior à consciência. O romance, não sendo capaz de superar essa fragmentação heterogênea, a incorpora e a torna *forma interior*. Vemos que a concepção idealista se confirma nessa citação, mas apresenta de maneira inequívoca o nível superior e abstrato do vínculo indissolúvel entre o mundo extrínseco e o mundo intrínseco à forma do romance.

Esta última limitação do pensamento do jovem Lukács será superada aos poucos e o motivo da mudança será a construção de um pensamento materialista por parte do filósofo. Em *História e consciência de classe*, Lukács apreende a ideia marxista de que a história – ela mesma – é forma. Para Karl Marx, as relações sociais historicamente constituídas se orientam pela *forma da contradição*, forma essa que se manifesta nos vários estratos da história: nos modos de produção, nas relações que daí advêm, no aparelho ideológico, nas manifestações artísticas e culturais etc.⁴ Uma das características facultativas dessa noção materialista de forma é que sua contradição se mostra interior a ela mes-

⁴ Uma análise resumida e inteligente desta concepção é desenvolvida por Kosik (1976, p. 9-20, 33-58 e 139-168).

ma, e, logo, sua transformação é ativada por forças que a constituem. Outra característica é que a forma – no ato de se formar e se transformar – oculta o processo que a constitui, daí ela se apresentar como um fetiche.⁵ Entendendo a história como forma nesses termos, Lukács procurará então analisar uma de suas formações fetichizadas: a obra de arte.

A partir daqui, podemos identificar duas tendências no pensamento lukacsiano. Uma delas é aquela que traça conceitos e métodos de análise mecanicistas, que procuram estabelecer uma relação direta e causal entre processo histórico-social e obra literária e, ao mesmo tempo, apresentar uma série de prescrições artístico-filosóficas que deveriam ser adotadas pelos escritores para que eles não reproduzissem, como forma literária, a forma fechada da alienação das sociedades modernas. Segundo Helga Gallas, essa concepção não surge em Lukács por causa do marxismo propriamente dito, mas por causa do contato que o filósofo estabeleceu com a Federação de Escritores Proletários-Revolucionários de Moscou nos anos 1930: juntamente com a FEPR, Lukács ajudou a elaborar as diretrizes do “realismo-socialista”, a partir das quais escreveu uma série de artigos de análise e julgamento de obras literárias (Gallas, 1977, p. 15-24 e 90-96). Esses artigos se encontram reunidos em diversos livros, como *Ensaio sobre literatura, Marxismo e teoria da literatura* e *Realismo crítico hoje*. A outra tendência aparece no velho Lukács, quando ele diminui um pouco a voltagem dogmática dos ideais marxistas, misturando-os com a flexibilidade de uma reflexão mais arejada, menos ideologizada, que tinha na juventude. Essa concepção aparece em livros como *Goethe e sua época*, *Introdução a uma estética marxista* e, principalmente, *Estética: a peculiaridade do estético*, a obra que vai coroar sua trajetória intelectual. Nos quatro volumes dessa obra – um deles voltado inteiramente à literatura –, Lukács apresenta uma investigação minuciosa a respeito de como a obra de arte literária internaliza a forma histórica, isto é, a forma das

⁵ Em *O capital*, Marx desenvolve essa teoria quando analisa a metamorfose do trabalho em mercadoria, da mercadoria em dinheiro e de tudo em forma simbólica. A análise chega ao ponto mais decantado no capítulo “O fetichismo da mercadoria: seu segredo” (Marx, 1996, p. 79-93). Lukács se inspira nesses textos para desenvolver sua própria teoria em “A reificação e a consciência do proletariado” (Lukács, 1981, p. 97-231).

relações sociais historicamente produzidas: “o caráter elementar da *mimesis*, anterior a toda atividade artística, se encontra entre os fatos da vida” (Lukács, 1972, v. 2, p. 30). Para ele, a forma literária apreende e organiza uma forma que já existe, criando um reflexo, não entre a história e a literatura, mas entre as afinidades e dissonâncias inscritas na essência e na aparência dessas duas esferas.

Outro filósofo que se dedicou ao tema foi Walter Benjamin, que, embora trilhando um caminho diferente, chegou a conclusões semelhantes às de Lukács. O problema da forma aparece amadurecido em Benjamin também em um texto de juventude, no qual ele parte do idealismo crítico de Fichte, segundo o qual a forma aparece e se efetiva no ato de conhecimento orientado pela reflexão: “[Fichte] determina a reflexão como reflexão de uma forma, demonstrando, desta maneira, a imediatez do conhecimento dado nela” (Benjamin, 1993, p. 31). Ou seja, a reflexão sobre a forma nasce nela e dela, pois a forma apresenta em ato a possibilidade de pensá-la.

A partir daí, Benjamin procura mostrar que os pressupostos gnosiológicos da filosofia fichteana inspiraram a ideia de forma poética desenvolvida pela primeira geração romântica na Alemanha, como foi explicitado por um dos mais importantes representantes dessa escola: “Seria bem possível que Fichte fosse o inventor de uma espécie nova de pensar. Podem nascer aqui prodigiosas obras de arte, se um dia se começar a praticar artisticamente o fichtizar” (Novalis, 1988, p. 111). Voltando às ideias de Benjamin, a forma tem uma estrutura intrincada cujos passos revelam o ato contínuo da reflexão, que se desdobra e se completa no ato de autorreflexão:

O Eu põe-se (A), contrapõe-se na imaginação um Não Eu (B). A razão intervém e a determina a acolher B no A determinado: mas então A, posto como determinado, tem de ser mais uma vez delimitado por um B infinito, com o qual a imaginação procede exatamente como acima; e assim prossegue até a determinação completa da razão por si

mesma, quando não é preciso mais nenhum B delimitante fora da razão, isto é, até a representação do representante (Benjamin, 1993, p. 33).

Transposta para o domínio da arte, essa concepção de forma consiste em construir dois movimentos distintos e complementares: a forma literária consiste numa unidade tensa, mas indissolúvel, na qual expressão e reflexão sobre a expressão se efetuam incessantemente. A forma artística, portanto, apresenta, segundo Walter Benjamin, a unidade da contradição, que se constitui num movimento de reflexão contínua e infinita. Nos termos de hoje, seria o que a crítica literária se acostumou a chamar de “metalinguagem”, mas esse termo não representa bem o que essa noção significa para os românticos, nem para Benjamin. Ele recorre a Friedrich Schlegel, principal ideólogo do romantismo alemão, para quem a forma artística representa a reunião de todas as formas e, ao mesmo tempo, reflete sobre si mesma como tal:

A poesia romântica é uma poesia universal progressiva. Sua determinação não é apenas a de reunificar todos os gêneros separados da poesia e estabelecer um contato da poesia com a filosofia e a retórica. Ela também quer, e deve, fundir às vezes, às vezes misturar, poesia e prosa, genialidade e crítica, poesia artística e poesia natural, tornar a poesia sociável e viva, fazer poéticas a vida e a sociedade, poetizar a espiritualidade, preencher e saturar as formas da arte com toda espécie de cultura maciça, animando-as com vibrações do humor (Schlegel, 1994, p. 99).

Por isso Benjamin fala em autorreflexão da forma e não em metalinguagem, porque a forma que a forma literária “reflete” (no duplo sentido de representação de algo e meditação sobre a representação de algo) é a forma do mundo. Por isso podemos dizer que Benjamin atribui à obra literária uma interioridade complexa: ela apresenta uma contradição formal que garante a inteligibilidade de sua autonomia, mas também – e ao contrário – ela decanta a

forma da contradição do mundo, demonstrando ter uma relação intrínseca (ou melhor, uma relação formal) com ele.

Reconhecer a interioridade complexa (dialeticamente contraditória e relativamente autônoma) da forma literária é fundamental para entendermos as ideias estéticas de Benjamin, mas não esgota o problema aqui investigado. Em *Origem do drama barroco alemão*, ele reaparece e ajusta melhor os termos de comparação que aqui interessa especificar. Nessa tese, Benjamin procura analisar o problema da interioridade complexa da forma a partir da noção de alegoria: “a dialética da convenção e da expressão é o correlato formal da dialética do conteúdo. A alegoria é as duas coisas, convenção e expressão, e ambas são por natureza antagonísticas” (Benjamin, 1984, p. 197). A forma da contradição é a forma alegórica do barroco – isso é fácil constatar –, no entanto, a questão elevada do problema não está aí, mas em saber o que produz essa forma:

A história filosófica é a forma que permite a emergência, a partir dos extremos mais distantes e dos aparentes excessos do processo de desenvolvimento, da configuração da idéia, enquanto Todo caracterizado pela possibilidade de uma coexistência significativa desses contrastes (Benjamin, 1984, p. 69).

Assim, o que observamos nos escritos de Walter Benjamin é a constatação de que a forma do barroco, baseada no arranjo de contrastes, contradições e antíteses, é o extrato da forma histórica. Logo, o processo que inter-relaciona história e literatura não é um paralelismo entre os acontecimentos e a sua configuração no âmbito da arte, mas um processo que internaliza uma forma (histórica) na outra (estética). A virtualidade dessa construção é revelada por Benjamin com um engenho muito sutil, cuja compreensão exige uma educação no estilo de pensamento do filósofo: para analisar as implicações e as metamorfoses da forma alegórica, Benjamin desenvolve um método alegóri-

co de exposição, isto é, ele não desenvolve seu pensamento de maneira conceitual, mas por meio de alusões e imagens. Um dos momentos mais intrincados de sua análise – e que se refere às relações profundas entre forma histórica e forma artística – é apresentado assim: “As alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas” (Benjamin, 1984, p. 200). Segundo essa ideia, a ruína tem uma importância maior para o historiador porque ela não só presentifica o passado como mostra o que o presentifica: o tempo. Mas ao fazê-lo, ao presentificar o passado, o tempo o corrói, o transforma em restos, e são esses restos que são presentificados. Mas Benjamin vai mais longe, pois compara a ruína à alegoria, o que mostra que seu objetivo não era somente refletir sobre a história, mas também refletir sobre a arte. Assim – e se não há engano de minha parte –, ao inferir que a alegoria representa no reino da arte o que a ruína representa no reino da história, Benjamin deu dois passos: primeiro, no terreno específico da estética, mostrando que o sentido artístico não está evidente na obra, mas oculto, porque sua expressão – aquilo que é desentranhado dos interstícios da linguagem e se manifesta à consciência crítica – passou por um processo de rasura, um processo de corrosão, que oblitera o sentido explícito das formas: por isso, a alegoria nunca é evidente; segundo, no terreno filosófico, mostra que a forma artística se assemelha à forma histórica porque ambas ativam um processo homólogo de corrosão e ocultamento do sentido pleno. Deste modo, podemos dizer que Benjamin encaminha e aprofunda o sentido de fetichização do mundo extrínseco e intrínseco da arte, tal como vislumbrado por Lukács.

Se observarmos a produção teórica e crítica de Walter Benjamin, poderemos notar como ele desdobra essa noção ao mesmo tempo materialista e alegórica de forma em outras tantas situações: na estrutura narrativa que internaliza a desagregação da unidade da consciência e das relações sociais; no processo infinito de produção imagética no mo-

mento de reorganização dos meios de produção capitalista; no realinhamento da notação lírica no contexto de transformações econômicas e sociais etc. (Benjamin, 1987, p. 114-119, 197-221 e 165-196; 1988, p. 21-120 e 123-170).

Esses questionamentos perpassam o pensamento de Theodor W. Adorno, para quem a forma é uma determinação própria do mundo, a qual o pensamento só consegue apreender e refletir se considerá-la como forma do próprio ato de pensar. Adorno renega a dialética hegeliano-marxista – “uma dialética que reduz tudo o que cai em seu moinho à forma pura da lógica da contradição” (Adorno, 1984, p. 14) – e advoga em favor de uma dialética negativa, “que procura desfazer a rígida estrutura dicotômica e determinar cada pólo como componente de sua própria antítese” (Adorno, 1984, p. 143). A forma da contradição sem síntese (a forma própria do mundo objetivo, forma produzida pelas relações histórico-sociais) deve ser apropriada pelo pensamento de tal modo que se estruture como forma própria do pensar. Essa mesma determinação é transposta para o âmbito da arte:

A forma [artística] funciona como um magneto que ordena os elementos da realidade empírica de um modo que provoca estranhamento às conexões de sua existência extra-estética e só através disso eles podem se apoderar de sua essência extra-estética (Adorno, 1988, p. 336).

Em seu estudo sobre as transformações da lírica, Adorno insiste nessa feição ambígua da forma literária e adverte contra aquilo que Lucien Febvre, por exemplo, afirmava ser o objetivo de uma análise histórico-social da literatura e que Raymond Williams praticava em suas análises, escapando também da contra-argumentação de Gerard Genette: “o procedimento [de análise] deve ser, conforme a linguagem da filosofia, imanente. Conceitos sociais não devem ser trazidos de fora para dentro das formações líricas, mas absorvidos na intuição delas mesmas” (Adorno, 1993, p. 39). Assim, a configuração histórico-social pre-

sente na literatura deve se manifestar como instância interior, ou seja, propriamente literária. Mais ainda, Adorno procura especificar o elemento estruturador responsável pela mediação existente entre história e literatura, atribuindo esse papel à linguagem:

A linguagem é algo duplo. Através de suas configurações ela se molda às emoções subjetivas, fazendo-as brotar e amadurecer. Mas, por outro lado, ela continua sendo o meio dos conceitos, restabelecendo a referência irrenunciável ao universal e à sociedade (Adorno, 1993, p. 43).

A linguagem, portanto, é o dispositivo que estrutura internamente a obra, e o faz de tal modo que torna os fatores extrínsecos imanentes a ela. A relação entre história e literatura se realiza plenamente na medida em que a linguagem cumpre esse papel de mediação. Neste ponto, Adorno se aproxima dos outros pensadores aqui lembrados, todos procurando avaliar as vibrações no plano da organização estética como uma estratégia que internaliza a essência de uma formação histórico-social.

Alguns estudiosos da obra de Adorno comungam a opinião de que sua concepção de forma atinge o grau máximo de validade nos estudos sobre música (Duarte, 1997, p. 85-107; Gómez, 1998, p. 61-80; Paddison, 1993, p. 121-162). Segundo Adorno, a forma musical configura de maneira mais abstrata – ou seja, de uma maneira em que a linguagem adota um caráter essencialmente artístico – a forma histórica. É o que ele defende ao mostrar como a sofisticação da composição dodecafônica levou a música a uma aporia, pois ela não encontraria mais espaço para a fruição num ambiente dominado pela secularização dos bens artísticos tal como foi perpetrado pela indústria cultural. Assim, a música ficou encurralada entre dois impasses: de um lado, a fragmentação da estrutura musical (tal como criada por Schoenberg) parece decalcar a fragmentação e a alienação da consciência crítica no auge do capitalismo; de outro lado, a restauração dessa estrutura (tal como apa-

rece nas composições de Stravinski) leva a um estreitamento que facilita a fruição para as consciências alienadas. Afora o pessimismo adorniano (uma marca de seu pensamento), chamo atenção para o seu método de análise (outra marca): “Trata-se de um procedimento imanente: a exatidão do fenômeno num sentido que se desenvolve somente no exame do próprio fenômeno” (Adorno, 1989, p. 31).

Todo o debate a respeito de como a forma literária internaliza e especifica uma forma histórico-social leva a uma questão básica na teoria da literatura e da arte: o problema da mimese. Para melhor compreendê-la de modo bastante delimitado, isto é, atendendo aos interesses apresentados e discutidos neste artigo, recorro aos escritos do filólogo Erich Auerbach, um crítico que não se filiava a nenhuma vertente marxista, como os outros, mas que conservava a mesma noção materialista de forma estética. Sua noção de forma se mistura com as de mimese e estilo, mas isso serve para apreender melhor o processo pelo qual a realidade extra-artística é transfigurada para se tornar realidade artística. É preciso enfatizar dois pontos. Primeiro, que mimese e estilo correspondem a uma adequação entre a escrita e a história, numa inter-relação na qual ocorre a apuração dos dados escolhidos (portanto, não é a realidade como um todo que entra na fatura da obra, mas alguns aspectos determinados que são internalizados de modo a se constituírem como um todo organizado). Segundo, que não existe um único modo de mimetizar ou estilizar a realidade e cada modo corresponde a uma disciplina de escrita particular. Na junção desses dois aspectos está a vantagem da concepção de Auerbach a respeito da relação entre processo social e constituição estética da literatura:

A vida política, econômica e social entrou na literatura, em toda sua extensão e com todos os seus problemas; trata-se da vida contemporânea e atual não na forma generalizadora e estática, mas como um conjunto de fenômenos apresentados com suas causas profundas, sua interdependência, seu dinamismo. [Foi] portanto [assim] que se rea-

lizou a mistura dos gêneros na sua forma moderna. Essa mistura me parece a forma mais importante da literatura moderna; acompanhando de perto as rápidas transformações de nossa vida, abrangendo cada vez mais a totalidade da vida dos homens sobre a Terra (Auerbach, 1972, p. 243).

Essa citação sintetiza aqueles dois aspectos apontados anteriormente: a realidade histórica é compreendida como ampla, heterogênea e complexa; o modo como ela é internalizada em uma determinada obra literária, tornando-se, portanto, manifestação do belo artístico (Auerbach, 2000, p. 341-356; Adorno, p. 81-84, 98-100), exige que seja disciplinada (ela é internalizada, portanto, como forma). O resultado das reflexões de Auerbach se mostra muito complexo e igualmente rico: a realidade histórico-social apresenta uma estrutura heterogênea, coerente e contraditória em si mesma; o processo de reconstrução mimética supõe a abstração e apreensão dessa estrutura, cujo resultado artístico se conforma em um estilo mesclado (Auerbach, 1971, p. 345-377). Em outras palavras, assim como a história se constitui a partir de elementos díspares, assim o estilo de uma obra os reproduz como tal. Neste ponto, Auerbach se aproxima muito das conclusões do jovem Lukács, embora sem o pendor metafísico e idealista que marcou o pensamento deste último.

Na verdade, todos esses autores, embora partindo de princípios distintos, chegaram a conclusões mais ou menos parecidas. Isso assim ocorreu porque eles perseguiram um objetivo semelhante: compreender as relações intrínsecas entre formação histórica e estilização da linguagem como forças capazes de se formarem mutuamente, isto é, uma à outra. Ou seja, a dicotomia extrínseco/intrínseco perde força e sentido, pois esse par aparece amarrado numa dialética em que um e outro se traspassam mutuamente. É preciso destacar ainda que a perspectiva metodológica também aproxima esses pensadores: no lugar de trabalhar com

conteúdos prontos, eles se esforçaram em tentar descobrir o processo que os constitui, focando o interesse nos elementos estruturadores das duas instâncias (história e literatura). Assim, a análise se encontra centrada nos problemas advindos do próprio movimento da análise, percebendo, ou procurando perceber o mais claramente possível, as conexões mediadoras que organizam de maneira escolhida o método crítico.

Considerações finais

Embora a literatura comparada tenha uma história muito longa, ao ponto de dificultar a datação de seu início, alguns estudiosos situam seus primórdios no século XVIII (Wellek, 1976, p. 53-62; Kaiser, 1989, p. 35-66; Carvalhal, 2003, p. 89-107). O fato é que somente no decorrer do século passado esse campo de estudo adquiriu notabilidade como disciplina acadêmica e área de conhecimento. Todavia, sua institucionalização científica acarretou um paradoxo que merece ser discutido: se por um lado a literatura comparada adquiriu um *corpus* conceitual e metodológico específico, por outro, cada vez mais, fez uso do *corpus* conceitual e metodológico de outras disciplinas. Longe de ser uma contradição que enfraqueça sua credibilidade científica e acadêmica, esse aspecto a torna mais consistente como área de conhecimento, uma vez que permite que sua interação epistemológica se diversifique e se renove constantemente. Mais que isso: o fato de os estudiosos da literatura comparada se apropriarem de teorias e métodos de outras disciplinas reforça o caráter interdisciplinar ou multidisciplinar que a análise requer e revela que esses estudiosos não se acomodaram em colher um ou outro aspecto das disciplinas vizinhas, mas se dedicaram ao seu conhecimento profundo e seu uso consciente.

Por outro lado – outro lado do mesmo processo aqui analisado –, também houve por parte dos estudiosos da história e da historiografia uma flexibilidade epistemológica

semelhante: desde o momento em que Hegel rompeu com a ideia de que ao historiador cabia apenas o exame de documentos que atestassem a veracidade de um fato empírico e propôs uma atitude reflexiva diante desses fatos (Hegel, 2001), os estudos históricos começaram a adquirir uma forma mais aberta e pluralista. As conquistas obtidas pela escola dos *Annales* rotinizaram essa aquisição, e a inclusão de novos objetos e perspectivas teórico-metodológicas aproximou a historiografia dos estudos culturais. Esse foi um dos pontos de convergência entre a história e a literatura, mas não foi o único. Como vimos, existem outros termos de mediação, dentre os quais foi destacada a linguagem: é por meio da linguagem que a literatura se firma como tal, e ela não pode ser compreendida somente como algo intrínseco à fatura estética de uma obra; ela, a linguagem, é forma, e aquilo que ela representa – a realidade histórico-social – é também, por sua vez, forma. A mediação entre essas duas formas é o que garante a especificidade ambígua da literatura comparada como área de conhecimento, distanciando-a do esteticismo puro e do culturalismo aplicado.

Referências

- ADORNO, Theodor W. On lyric poetry and society. In: _____. *Notes to literature*. New York: Columbia University Press, 1993. v. 2, p. 37-54.
- _____. *Teoria estética*. Lisboa: Ed. 70, 1988.
- _____. *Filosofia da nova música*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- _____. *Dialectica negativa*. Madrid: Taurus, 1984.
- AMADO, Janaína. *Usos & abusos da história oral*. 5. ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2002. p. 183-191.
- AUERBACH, Erich. *Introdução aos estudos literários*. São Paulo: Cultrix, 1972.
- _____. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- _____. *Ensaio de literatura ocidental*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 1993.
- _____. *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. *Poesia y capitalismo: iluminaciones II*. Madrid: Taurus, 1988.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 1996.
- BRUNEL, P.; PICHOS, C.; ROUSSEAU, A. *Que é literatura comparada?* São Paulo: Perspectiva, 1995.
- CARVALHAL, Tânia Franco. *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo: Unisinos, 2000.
- CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- CHARTIER, Roger. *À beira das falésias: a história entre certezas e inquietude*. Porto Alegre: UFRGS, 2002.
- COUTINHO, Eduardo F. *Literatura comparada na América Latina*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.
- DOSSE, François. *A história em migalhas: dos Annales à nova história*. 2. ed. São Paulo: Ensaio, 1994.
- _____. *A história à prova do tempo: da história em migalhas ao resgate do sentido*. São Paulo: Unesp, 2001.
- DUARTE, Rodrigo. *Adornos: nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano*. Belo Horizonte: UFMG, 1997.
- FEBVRE, Lucien. *Combates pela história*. Lisboa: Presença, 1989.
- GALLAS, Helga. *Teoria marxista de la literatura*. 2. ed. México: Siglo Veintiuno, 1977.
- GENETTE, Gerard. *Figuras III*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição*. 3. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.
- GÓMEZ, Vicente. *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*. Madrid: Cátedra, 1998.

- HEGEL, Georg W. F. *A razão na história*. São Paulo: Centauro, 2001.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.
- KAISER, Gerhard R. *Introdução à literatura comparada*. Lisboa: Calouste Gulbekian, 1989.
- KOSIK, Karel. *Dialética do concreto*. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- LACAPRA, Dominick. *History & criticism*. New York: Cornell University Press, 1985.
- LE GOFF, Jacques. As mentalidades: uma história ambígua. In: ____; NORA, Pierre. *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- LEVI, Giovanni. Usos da biografia. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. *Usos & abusos da história oral*. 5. ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2002. p. 167-182.
- LUKÁCS, Georg. *Goethe y su época*. Barcelona: Grijalbo, 1968.
- _____. *Conversando com Lukács*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- _____. *El alma y las formas*. Barcelona: Grijalbo, 1975.
- _____. *Introdução a uma estética marxista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- _____. *Estética: la peculiaridad de lo estetico*. Barcelona: Grijalbo, 1972. 4 v.
- _____. *Pensamento vivido: autobiografia em diálogo*. São Paulo: Ad Hominem; UFV, 1999.
- _____. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.
- _____. *História e consciência de classe*. Lisboa: Elfos, 1981.
- MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política*. 15. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996. livro 1, v. I.
- NITRINI, Sandra. *Literatura comparada*. São Paulo: Edusp, 2000.
- NOVALIS, [Friedrich von Hardenberg]. *Pólen: fragmentos, diálogos, monólogos*. São Paulo: Iluminuras, 1988.
- PADDISON, Max. *Adorno's aesthetics of music*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1993.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Campinas: Papirus, 1997. 3 v.

SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1994.

SCHMELING, Manfred. *Teoría y praxis de la literatura comparada*. Barcelona: Alfa, 1984.

STRICH, Fritz. Literatura universal y historia comparada de la literatura. In: ERMATINGER, Emil (Org.). *Filosofia de la ciencia literaria*. México: Fondo de Cultura Economica, 1946.

VAINFAS, Ronaldo. *Micro-história: os protagonistas anônimos da história*. Rio de Janeiro: Campus, 2002.

VEYNE, Paul. *Como se escreve a história*. Lisboa: Ed. 70, 1987.

WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da literatura*. 3. ed. Lisboa: Europa-América, 1976.

WELLEK, René. A crise da literatura comparada. In: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tânia Franco (Orgs.). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

_____. O nome e a natureza da literatura comparada. In: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tânia Franco (Orgs.). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

WHITE, Hayden. *The content of the form: narrative discourse and historical representation*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1987.

_____. *Metahistoria: la imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

WILLIAMS, Raymond. Culture is ordinary. In: _____. *Culture and society*. London: The Hogart Press, 1968.

_____. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

_____. *Drama from Ibsen to Eliot*. 2. ed. Harmondsworth: Penguin, 1964.

