

TEXTUALIDADES HÍBRIDAS: HISTORIOGRAFIA E LITERATURA EM DIÁLOGO COM UM MUNDO GLOBALIZADO

Maria Aparecida Fontes¹

RESUMO: Este ensaio divide-se em duas partes: na primeira, pretendo refletir acerca da legitimidade da historiografia para explicar e descrever o discurso estético e as suas relações com o discurso histórico, interrogando sobre a sua capacidade de reescrever e acrescentar novos e importantes significados aos elementos que provêm de diversas tradições. Na segunda, discuto as estratégias utilizadas pelo texto ficcional, capazes de desestabilizar o sistema historiográfico e estabelecer o diálogo entre literatura e o mundo globalizado e híbrido.

Palavras-chave: Historiografia, literatura, globalização.

HYBRID TEXTUALITIES: HISTORIOGRAPHY AND LITERATURE IN DIALOGUE WITH A GLOBALIZED WORLD

ABSTRACT: This essay is divided into two parts: In the first, I propose to reflect on the legitimacy of historiography to explain and describe the aesthetic discourse and its relations with the historical discourse, questioning their ability to rewrite and add new and important meanings to the elements that they come from different traditions. In the second, I discuss on the strategies used by the literary text capable of destabilizing the historiographical system and establish a dialogue between literature and the globalized hybrid world.

Keywords: Historiography, literature, globalization.

INTRODUÇÃO

Le teoria sono reti: solo chi le butta pesca.

Novalis

Um dos problemas da historiografia literária, enquanto disciplina, é a delimitação do seu objeto específico de estudo. Com a intensificação do fluxo de cultura global, dos processos de integração e desintegração cultural, alguns procedimentos metodológicos, como os critérios de seleção, revelaram-se ainda mais complexos. Para muitos estudiosos, a

¹ Doutora em Ciência da Literatura- Universidade Federal do Rio de Janeiro (PDEE Università Degli Studi di Roma "La Sapienza"), Pós-Doutorado Università Ca'Foscari di Venezia. Professora/cultrice di Letteratura Brasiliana Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari (DiSLL), Università Degli Studi di Padova, Itália. marfonte3@gmail.com;

historiografia não teria mais lugar entre as pesquisas científicas devido à sua incapacidade de responder às individualidades literárias inseridas em uma pluralidade de tempo e espaços globalizados, i.e, seria incapaz de dar corpo a um “processo formativo dinâmico” que, como disse Antonio Candido, permitiria reconhecer, “as notas dominantes de uma fase” (CANDIDO, 2000, p. 23). René Wellek, inclusive, já havia acenado, nos anos 1970, para o fim da história das literaturas nacionais, sobretudo dos modelos historiográficos, sociológicos positivistas.

De fato, diferentes acontecimentos históricos, movimentos literários e revisões teóricas dos últimos trinta anos desencadearam grandes mudanças no âmbito da historiografia, a começar pelos conceitos de identidade cultural, de sujeito e de memória nacional. Exposta à globalização, à ação da mídia e às tecnologias da informação, a ficção também acentuou o seu caráter polifônico, interdiscursivo e plural e passou a alimentar-se da palavra impura, do híbrido, do hipertexto e de outras estratégias discursivas consoantes ao mundo globalizado. Reapropriações, subversões, estranhamentos e desrealizações confrontavam-se numa perspectiva estética, e a literatura tornou-se um receptáculo de dados fragmentados de diversas procedências. A historiografia e a crítica literária, que já anunciara a novidade, chamaram-na de escritura híbrida.

É a partir desse lugar híbrido do valor cultural (ou transnacional como tradutório) que o intelectual pós-moderno vai elaborar seu projeto histórico e literário, demonstrando que a cultura, como estratégia de sobrevivência, é tanto transnacional como tradutória. Transnacional porque, conforme Homi Bhabha (1998), os discursos pós-coloniais se enraizaram em histórias específicas de deslocamento cultural. A cultura seria tradutória porque essas histórias de deslocamento permitiram que se refletisse acerca do significado da cultura e das ambições territoriais das tecnologias “globais” de mídia. A dimensão transnacional da transformação cultural nos tornou consciente da construção da cultura e da invenção da tradição.

Partindo da reflexão acerca do contributo do *New Historicism* para os estudos literários, proponho discutir, na primeira parte deste artigo, acerca da legitimidade da historiografia para explicar e descrever o discurso estético e as suas relações com o discurso histórico, interrogando ainda sobre a sua capacidade de reescrever e acrescentar novos e importantes significados aos elementos que provêm de diversas tradições, inserindo-os em novo contexto cultural. Na segunda parte do texto, reflito acerca das estratégias utilizadas pela ficção capazes de desestabilizar o sistema historiográfico e de estabelecer o diálogo com o

mundo globalizado e híbrido. A fim de responder a tais questionamentos críticos, torna-se necessária a revisão de alguns paradigmas e de alguns conceitos que poderão ser úteis aos estudos literários e historiográficos.

NOVAS HISTÓRIAS

O interesse hoje da Historiografia Literária e da Literatura Comparada, como disciplinas, é o estudo das diversas relações que se estabelecem entre as expressões culturais atravessadas pela alteridade e pelas diferenças entre comunidades e grupos humanos plurinacionais, por isso, os estudos da cultura têm ocupado um lugar preponderante na análise literária e vêm sendo reconsiderados enquanto “narração” e discurso constitutivo de cruzamentos culturais e não mais como argumentações que sempre funcionaram como estratégias de identificações culturais, cuja finalidade era, até então, legitimar politicamente a existência de alguns sujeitos coletivos, cancelando e excluindo as minorias linguísticas, tais como a literatura produzida por mulheres, negros, homossexuais, imigrantes e outros. O texto literário, neste sentido, funcionaria como um fato histórico privilegiado, não porque produziria um *insight* da natureza de seu contexto, mas porque forneceria um modelo para o estudo desse contexto. O problema assim posto acabou sendo deslocado da possível construção de uma história literária para o próprio fenômeno literário, enquanto signo crítico que indica uma posição particular dentro do sistema social, responsável por modelar os seus intérpretes, atentos aos componentes trans-históricos. Desse modo, cada linguagem refletiria e substancializaria o caráter específico da cultura da qual emerge.

Os responsáveis por essa reavaliação da dimensão da narrativa do discurso histórico sobre a literatura foram, para além dos estudos culturais, as teorias desenvolvidas pelo *New historicism*, uma tendência da academia norte-americana, surgida nos fins dos anos 1960, que privilegiava o estudo entre o discurso literário e os outros discursos, entre texto e contexto e que foi considerada uma inspiração para as novas práticas literárias e o ponto de partida para os atuais estudos da literatura. As condições históricas e políticas desse período fomentaram e favoreceram o desenvolvimento de uma forma de historicismo atenta não apenas ao contexto histórico, mas, sobretudo, à produção do discurso e à noção de poder, que nascia como reação aos excessos dos formalistas e desconstrucionistas, engessados em debates infrutíferos sobre a literatura. A partir de 1988, o movimento difundiu-se por meio das propostas apresentadas por Stephen Greenblatt, em seu livro *Shakespearean negotiations: the circulation of social energy in Renaissance England*, e através do volume coletivo: *New Historicism*, publicado em 1989,

no qual se apresentavam as posições teóricas dos estudiosos da literatura. Greenblatt, com base nas noções de teoria dos discursos de Michel Foucault e em algumas posições do relativismo desconstrucionista de Jacques Derrida, rejeitou a concepção de literatura enquanto fenômeno isolado das demais práticas socioculturais, interpretando-a como uma dentre as muitas estruturas capazes de descrever o espírito de uma época. A produção literária passou a ser considerada, portanto, um discurso singular inscrito no discurso coletivo de seu tempo. Em 1986, Jean E. Howard já havia resumido as bases da nova corrente, declarando que o homem não era uma essência, mas um constructo; que pesquisadores e historiadores eram produtos da própria história e por isso não seriam capazes de reconhecer a alteridade na sua forma singular, mas filtrada através da estrutura do presente. Uma afirmação bastante controversa em se tratando de uma nova crítica da história, primeiro porque punha em cheque a compreensão da própria história, depois porque indagava se esta seria um reino de fatos recuperáveis ou um constructo feito de traços textualizados, reunidos e reconfigurados pelo historiador e intérprete. A crítica interveio argumentando que tal formulação poderia levar ao erro, o qual foi chamado por Hayden White de “falácia textual”, i.e., um tipo de afirmação que justificaria até mesmo a negação do Holocausto. Hayden White procurou, então, reformular as novas bases teóricas alegando que o discurso historiográfico possuía a mesma natureza do discurso literário e estabeleceu não apenas uma relação de complementaridade, mas também de homologia entre história e literatura. Esta tese, entretanto, não se referia à ficcionalidade da história em si mesma, mas à existência de forma retórica da narração histórica e a sua possível individualização crítica. Para demonstrá-la, o autor chegou a aplicar categorias importantes da crítica literária, tais como gêneros e tropos de linguagem, às modalidades de historiografia. White compreendia, portanto, a obra histórica enquanto estrutura verbal em forma de discurso em prosa que se apresentava como modelo, ou ícone, das estruturas e dos fatos do passado para explicar aquilo que fora transmitido a partir de sua representação. Nesse caso, a distinção entre texto e contexto, entre literatura e história, esvaziava-se, e o que entendíamos como história, uma entidade em si não representável e fruto de uma construção retórica e narrativa, seria somente acessível através do modo textual.

Enquanto se discutia as estratégias e a legitimidade da historiografia, o discurso ficcional, através dos vários recursos estilísticos e estruturais pós-modernistas, não só evidenciava a desintegração das identidades nacionais e a crescente homogeneização cultural, mas expunha a inviabilidade de um estilo pessoal, que trazia o esmaecimento do afeto e

consegue uma escritura superficial, chamada por Roland Barthes de escritura branca, isto é, uma espécie de paródia branca ou pastiche que, segundo Fredric Jameson, seria “uma estátua sem olhos” (JAMESON, 1997, p. 45). O resultado desse tipo de discurso foi a proliferação de uma ironia branca e a explosão da literatura moderna em um sem-número de maneirismos e estilos distintos. “Nessa situação não haveria mais escopo para a paródia, mas para essa estranha novidade, o pastiche” (JAMESON, 1997, p. 44).

Este jogo aleatório das alusões estilísticas — referências, intertextos, citações —, chamado por Jameson de “canibalização aleatória de todos os estilos do passado” (JAMESON 1997, p. 45), tornou-se o *modus operandi* da produção literária. O trabalho intertextual era (e ainda é) o modo pelo qual se dialogava com o Outro, era o eixo da nova forma cultural reconhecida como estética de “mapeamento cognitivo” (JAMESON, 1997, p. 76) desse novo espaço global, para o qual as relações entre os sujeitos e as suas condições reais de existência no interior de uma comunidade não passavam de uma representação imaginária. A prática da paródia e do pastiche oferecia em relação ao presente e ao passado “uma perspectiva que permitia ao artista falar para o discurso a partir de dentro desse discurso, mas sem ser totalmente recuperado por ele” (HUTCHEON, 1991, p. 58). O texto parodiado era modificado a partir de várias estratégias: recontextualização, pastiche, condensação, expansão, sentido contrário etc. O artista assumia não somente a voz de crítica, mas também a do próprio historiador, tentando recuperar, a seu modo, as fissuras da história. Vários escritores brasileiros adotaram esse mecanismo para criticar o sistema ou promover uma revisão da história cultural do país, sobretudo através da metaficção historiográfica. Exemplos dessas práticas literárias, que se proliferaram pelo Brasil a partir dos anos 1980 e que coincidem com a difusão do *New historicism*, são: *Em liberdade* (1981), de Silviano Santiago; *Tropical sol da liberdade* (1988), de Ana Maria Machado; *Boca do inferno* (1990), de Ana Miranda; *Memorial do fim: a morte de Machado de Assis* (1991), de Haroldo Maranhão; *Trapo* (1995), de Cristóvão Tezza; *A República dos Bugres* (1999) e *Admirável Brasil Novo* (2001), de Ruy Tapioica, entre outras obras.

As configurações econômicas e culturais delineadas por esse momento histórico globalizado exaltavam a condição de um Brasil periférico e sua identidade híbrida, fornecendo à literatura a sua matéria prima. A ficção lançou-se, então, à tarefa de buscar no passado os fragmentos de uma história inconclusa para explicar e reinventar o presente. Estabeleceu-se entre os escritores uma nova técnica, i. e., um substrato do repensar das formas e dos conteúdos do passado como autoconsciência teórica acerca da história e da ficção.

Refiro-me à metaficção historiográfica que, ao avaliar o discurso da história e da literatura, questionava, no dizer de Linda Hutcheon, as relações entre fato histórico e o acontecimento empírico, apontando para as consequências ontológicas do ato de tornar problemático aquilo que era aceito pela historiografia — e pela literatura — como certeza (HUTCHEON, 1991, p. 14). Tornou-se evidente a diferença entre o romance histórico e a metaficção historiográfica, marcada pela autorreflexão propiciada pelo questionamento das verdades consideradas históricas e, portanto, inquestionáveis. Nessa esteira, consumou-se o apagamento das fronteiras entre os gêneros e entre as disciplinas, eliminaram-se a figura central do narrador e o dialogismo. O texto literário podia acomodar quase tudo: a ficção metadiscursiva, autobiografias, memórias, ensaio, entrevista, romance histórico, formas teatrais, documentos históricos, crítica; somavam-se a isso os diferentes códigos semióticos: desenho, pintura, quadrinho, xilogravura, e toda e qualquer espécie de referência. No mesmo tabuleiro de xadrez também se cruzavam o discurso historiográfico e a escrita ficcional. Entre a história e ficção, entre o político e o estético, entre a crítica e a arte, as fronteiras eram tensas. Havia sempre uma cumplicidade entre a crítica e a atividade literária e, nessa perspectiva, a geografia intertextual não conferia limites às possibilidades do discurso, da imaginação e da realidade.

Sérgio Sant’Anna, em *Um crime delicado* (1997), utilizou o discurso literário e crítico para falar da própria crítica, apropriou-se da história da arte, da literatura e do teatro para em seguida negá-la ou mesmo reafirmá-la sob um novo ponto de vista. O *leitmotiv* de *Um crime delicado* é a acusação de estupro contra Antônio Martins, crítico-narrador, que se envolve afetivamente com Inês, uma mulher manca e misteriosa, que serve de modelo ao artista plástico Vitório Brancatti. Após ter sido colocado nos bancos dos réus, o protagonista relata seu drama, num tom analítico e confessional, e, perseguindo os detalhes da trama, a partir dos múltiplos pontos de vista, tenta reconstituir as várias cenas que culminaram no dia fatídico em que um estupro, um ato “quase” antropofágico, faz do crítico um criminoso. Para além das contendas entre o crítico, o artista e a modelo, a preocupação do autor é com um dispositivo discursivo referente às fronteiras do discurso crítico, ficcional e histórico. Sant’Anna descreve ironicamente os modos pelos quais a linguagem se vinculava à realidade, indagando acerca das fronteiras dos valores da obra de arte, dos limites entre representação e realidade – mimesis. O litígio entre os personagens Antônio e Brancatti reside justamente na busca dessa legitimação da identidade e do poder atribuídos tanto à arte quanto à crítica e à historiografia. Antônio é julgado por um crime que diz não ter cometido, mas a sua infração

não está no possível estupro, mas na dificuldade de ler os signos da cadeia discursiva da diferença, o discurso cultural do entre-lugar. Um espaço agora ocupado pela cultura, pela história da arte e da literatura, e a partir do qual todas as formas de arte passaram a ser concebidas como um texto, i.e., um constructo discursivo, com qual a ficção trabalha e que lhe serve de moldura. Quando L. Hutcheon afirmou que toda referência constituía um texto, i.e., “um sistema de signos que são unidades textuais pré-fabricadas” (HUTCHEON, 1991, p. 185), o que se queria era desviar o enfoque crítico da noção do sujeito/autor para a ideia de produtividade textual, com as suas várias vozes, como descreveria também J. Kristeva e M. Bakhtin. O relacionamento entre autor/obra foi, a partir daí, substituído pela tensão dialógica entre leitor/obra, “que situa o *lócus* do sentido textual dentro da história do próprio discurso” (HUTCHEON, 1991, p. 166). Esta estratégia, dedicada aos estudos literários, já tinha sido anunciada por Antonio Candido quando, revendo a metodologia da historiografia literária brasileira, elaborou, em *Formação da literatura brasileira* (2000), o famoso conceito de “Sistema Orgânico Literário”, articulado pela tríade autor-obra-público.

OUTRAS HISTÓRIAS

Nessa esteira, o *New Historicism* também propusera um tipo de reconstrução literária que não se baseava mais na mera compreensão de uma obra singular; ao contrário, tendia a oferecer elementos de análise e de compreensão do texto que transcendessem a crítica e reconstruíssem o sistema cultural, suas práticas materiais e textuais, de modo a revelar as trocas de energia produzidas em seu interior. O objetivo era, pois, descobrir os motivos pelos quais os traços da circulação social eram eliminados do texto. Na prática, as propostas do *New historicism* comportavam diversas transformações no âmbito dos estudos da literatura e da produção literária: a rediscussão sobre arte e representação; o deslocamento da explicação materialista dos fenômenos históricos voltados à investigação sobre a história do corpo e do sujeito humano; a descoberta dos contextos discursivos para o estudo da obra literária, os quais enfatizavam menos as temáticas que os “suplementos”; a substituição da crítica da ideologia pela análise cultural, baseada no jogo de forças e de significados.

Com isso, o *New historicism* trouxe para o centro das investigações literárias a linguagem como um sistema de signos, uma construção coletiva; e tomou emprestado do vocabulário pós-estruturalista o termo “negociação” que, presente no interior das construções coletivas, passou a regular as relações culturais, econômicas, políticas, simbólicas e outras. A

reconstrução desse objeto histórico e cultural se concretizava, portanto, no momento em que a obra se tornava parte do jogo de negociação e de circulação da energia social. Assim, o específico literário, além de se revelar, permitindo ao estudioso compreender uma determinada cultura ou um dado período histórico, demonstrava como a historiografia e as artes podiam responder aos problemas que faziam parte de um inteiro sistema de significados. O resultado disso era menos a interpretação da obra em si do que o papel que ela desenvolvia no interior de um campo de força, do qual participava ativamente, enquanto fruto de negociação que tornou possível a circulação da energia social e de seu significado.

As novas formas de conceituação dos fatores históricos fizeram também da micro-história uma opção metodológica aos estudos literários. A partir dela foi possível incluir as subjetividades e anular o veto à ficção. A micro-história privilegiava a redução da escala, o debate sobre a racionalidade, a pequena indicação como paradigma, o papel do particular, a atenção à capacidade receptiva e à narrativa, uma definição específica do contexto e a rejeição do relativismo (BURKE, 1992, p. 159). Essas características vieram ao encontro das perspectivas literárias, sobretudo a partir dos anos 1990, quando os interesses da micro-história e da literatura voltaram-se para a narrativa de pessoas comuns, minorias, e para determinados temas: diversidade étnica, cultural e religiosa, negros, árabes, judeus, chicanos, mulheres, literatura gay e lésbica etc. Essa nova fase do historicismo pôde ser compreendida como um movimento de reação ao *New Criticism* que, por sua vez, criticava a excessiva confiança nas comparações estabelecidas entre história e ficção, fundada numa ideia de literatura como um conjunto de antecedentes históricos e como resultado das relações factuais entre autores e suas respectivas literaturas nacionais. Claudio Guillén, em *Teorías de la historia literaria* (1989), tratou da questão, sublinhando a necessidade de se dispor de um vocabulário no campo historiográfico que não correspondesse somente a uma necessidade terminológica de base, mas implicasse uma recolocação de ideia de temporalidade plural e complexa. Outrossim, o seu estudo referia-se à revalorização dos aspectos múltiplos da dimensão temporal no campo textual e em âmbito histórico-literário. Noutras palavras, a liberação dos termos Barroco, Romantismo e Simbolismo, e.g., de uma valência unívoca e totalizante favoreceria a sua compreensão fora dos modelos progressivos e unilaterais da história da literatura e de suas respectivas tradições literárias nacionais, e dos modelos sob o olhar do Formalismo Russo, da Estética de Benedetto Croce e do pensamento de Praga. Tais teorias eram fundadas a partir da ideia de singularidade da obra de arte, universais e transcendentais, abstraindo os produtos do imaginário da sua materialidade histórica e social.

Qual era o sentido de estudar a história e a cultura como um autônomo *sign system*² para posteriormente reconsiderar a noção de realidade ou de história determinadas pelas representações como um efeito desse sistema de signos? O importante era reinserir a obra literária, além das várias políticas de promoção do texto literário, dentro de uma perspectiva de compreensão histórico-cultural, dir-se-ia contextual.

Neste fluxo contínuo de revisões, procurava-se defender também, tanto no Brasil quanto na América Latina, uma prática historicista aberta que pudesse fundar uma história da literatura como história das obras literárias, superando um historicismo representativo nacionalista romântico e um historicismo sociologizante positivista, evolucionista e naturalista. Os projetos de história da literatura como um sistema aberto proposto por M. J. Valdés e D. Kadir, em *Latin American Literary Cultures: a comparative history* (2004), e Hutcheon e M. J. Valdés, em *Rethinking Literary History* (2002), apresentavam algumas questões importantes para a historiografia. O primeiro estudo introduzia diversos critérios de periodização concebida enquanto constructo ideológico e político e não como realidade universalmente válida. Tais critérios deveriam levar em consideração a reutilização e a reativação do sentido de obra literária em outras épocas ou em outros contextos diferentes, conduzindo sempre a narração dos eventos literários em direção ao contexto cultural e social onde fora produzida. De igual modo, o projeto de “historiografia colaborativa”, de M. Valdés e de Linda Hutcheon, consistia em elaborar, a partir de uma narrativa aberta e de referências cruzadas, uma história não linear das culturas literárias da América latina, privilegiando a complexidade, a heterogeneidade e a descontinuidade do passado, e evidenciando as interações entre as culturas – ameríndia, europeia e africana –, na sua diversidade espacial e linguística. O método historiográfico, empregado pelo projeto, longe de oferecer uma simples sequência cronológica de informação, tentava mapear o material, examinar as formações institucionais/culturais que tiveram ligações diretas com a produção literária e suas disseminações. Isso permitia ao leitor acompanhar o complexo desenvolvimento cultural no tempo, além de colaborar para a compreensão dos modos de representação.

A história, como fenômeno da realidade, requer, segundo Luiz Costa Lima, tratamentos diversos: historiográfico ou ficcional. Os fenômenos da realidade podem-se tornar, ou não, parte da escrita da história. Além disso, podem ser conduzidos e examinados por outras disciplinas, inclusive pela literatura. Na verdade, observa Costa Lima: “[...] os tratamentos historiográfico e ficcional não são meras disciplinas distintas de um mesmo tipo

2 Termo usado por John Brannigan no seu famoso estudo: *New Historicism and Cultural Materialism*. Houndmills, Macmillan, 1998.

de saber. Cada um deles retira a ‘história crua’ da pura empiricidade para elaborá-la segundo modos bem diversos, em que o próprio de um é o impróprio do outro” (COSTA LIMA, 2016, p. 406). O autor sustenta que “é essa fonte comum, a radical diferença de seus resultados e a falta comum de teorização suficiente de ambos, que dão lugar aos equívocos que têm acompanhado a escrita da história e os gêneros ficcionais” (COSTA LIMA, 2016, p. 406).

De fato, essas novas teorias e metodologias de estudos da história foram também assimiladas pela atual produção literária que encontrou formas diversas de dialogar com o mundo globalizado e com seus efeitos, possibilitando a compreensão dos fluxos linguísticos e culturais, sobretudo em âmbito dos trânsitos internacionais. Trata-se, portanto, de modos diversos de ler a história, enquanto a ficção vai empregar estratégias miméticas oblíquas e tantas vezes dissimuladas como uma possível resposta para a configuração do real, a escrita da história vai requerer um minucioso plano de análise e de interpretação. Mas o problema apresenta-se ainda de outro modo. Como disse anteriormente, o atual interesse da historiografia pelos estudos da literatura deslocou-se do texto literário para uma área mais ampla, chamada de “moldura” ou “campo literário”, no qual estava inserida toda a produção relativa ao próprio texto: a recepção, o meio de divulgação, a edição, as relações da obra com outras mídias, a Internet etc. E esse deslocamento do ponto de vista tornou difícil o mapeamento do fenômeno literário. Não quero dizer com isso que devemos reservar à análise da ficção uma leitura “interna”, derivada de uma reflexão sobre a linguagem e de seus pontos de contato com o mundo, como fazem os filólogos. Ao contrário, quando se fala em uma historiografia atual da literatura é necessário ter em conta essa abrangência, quase infinita, do sistema e do território. Se o modelo da historiografia nacional entrou em decadência, como dizia Wellek, o mesmo não aconteceu com as histórias literárias de abordagem comparada cuja metodologia passa pela defesa de uma perspectiva transnacional e pelos estudos de prevalência geográfica, i.e., baseados numa geografia literária e mundial.

Um dos seus defensores é Franco Moretti, que tomou emprestado alguns conceitos da economia global, como um sistema simultaneamente “homogêneo” e “desigual”, composto de um centro, uma semiperiferia e periferia, e aplicou-os ao sistema literário mundial, caracterizado por uma grande assimetria. Para o autor, uma geografia da literatura mundial, baseada nesse esquema, reproduziria a relação assimétrica que se verifica entre a análise das obras, inseridas em um espaço específico, e uma síntese geral da produção literária. Com base na história das origens do romance em países como Japão, Índia e Brasil, o comparatista italiano, em *La letteratura vista da lontano* (2005), tenta reescrever a história do romance

moderno que surgiu, segundo ele, a partir de um compromisso entre a influência ocidental (francesa e inglesa) e a matéria local, e propõe uma “lei de evolução literária” para culturas que pertencem à periferia do sistema literário europeu e americano. Trata-se de um sistema de variação que acolhe tanto a especificidade local quanto a global, definitivamente não uniforme. Desse modo, a geografia literária, entendida como fundamento da narrativa e das suas relações com o campo literário, é um instrumento e um método que tenta explicitar e mapear as conexões entre um espaço socioeconômico cultural e a ficção. Moretti demonstrou também, em *Atlante del romanzo europeo* (1997), como a escolha estilista dos escritores W. Scott e A. Pushkin, e.g., são correlacionadas à posição geográfica. Para o pesquisador o espaço age também sobre o estilo e o enredo, determinando as figuras de linguagem, o trágico ou a comicidade (MORETTI, 1997, p. 44-6). Nesses espaços fronteiriços até mesmo os nomes perdem a sua expressão natural e adquirem uma forte carga semântica. Isto porque as relações entre figura, espaço e enredo são de natureza triangular. Quanto mais próximo da fronteira estiver o escritor, maior será a sua necessidade de se expressar através de figuras e metáforas, as quais servem de campo semântico familiar disponível para dar forma ao desconhecido. Uma geografia da literatura, no dizer de Moretti, requer um deslocamento do olhar, e isso consiste em recusar o fato extraordinário em prol do cotidiano, preferir as produções massivas aos acontecimentos excepcionais e rejeitar o *close reading* em favor do *distant reading*, para qual “a distância não é um obstáculo, mas uma forma específica de conhecimento que permite compreender melhor as relações, os *patterns*, as formas” (MORETTI, 2005, p. 3). (Minha tradução). A articulação entre o espaço geográfico e a história literária gera, contudo, diversos problemas, visto que o próprio espaço e os mapas que o representam são resultados de uma construção complexa e convencional.

Mas, se o fenômeno literário multiplica-se, as soluções para sua compreensão, descrição e mapeamento, embora diversas, são insuficientes. Isto porque a própria historiografia carrega em seu cerne algo irreduzível que a impede de avaliar e transmitir certas experiências. Todavia isso não impede que ela legitime, a seu modo, o discurso histórico e literário. A ideia de “operação historiográfica”, conforme Francisco Ramos, “não propõe um método. Portanto, não interessa defender ou acusar as alianças ou as querelas entre literatura e história, mas perceber como elas se usam para se fazer legítimas” (RAMOS, 2015, p. 170). Entretanto, Costa Lima, confrontando as ideias de Georg Simmel e de Martin Heidegger relativas à verdade histórica, como interpretação intelectual e não mera reprodução, intervém:

[...] porquanto a verdade histórica aparece no interior de um texto historiográfico, podemos dizer que a história espontaneamente processada se distingue da escrita da história porque esta supõe a intervenção de uma atividade interpretativa, que não se restringe a sintetizar o que materialmente já se dera, senão que sujeita o fato a perguntas, propõe significações e valores, que passam a integrar o passado, para nós. Por esta intervenção do historiador, o passado se amolda a um ponto de vista, o qual não concerne a um fato singular senão às conexões estabelecidas entre uma série de fatos. [...] Essa restrição, contudo, não impede a concordância básica: a escrita da história converte uma heterogeneidade de fatos em um conjunto temporal explicado (COSTA LIMA, 2016, p. 416).

A verdade da história seria uma interpretação intelectual caracterizada pela concordância e pela relação, mas nem sempre essa relação levaria a uma concordância. Costa Lima, então, acrescenta que “a escrita da história conteria em si algo que não só resistiria, mas se indisporia com a pura cientificidade: Poder-se-ia dizer: é tão heterogênea a complexidade a que a escrita da história há de dar conta que dela exigir um modelo epistemológico integrador suporia impedi-la de ser una *galassia in espansione* (Ricuperati)³” (COSTA LIMA, 2016, p. 421). Nesse sentido, a verdade historiográfica se tornaria impossível de ser objetivada, conclui o teórico:

Heidegger distinguia a *Historie*, reservando-a para a atividade do historiador, da *Geschichte*, a atuação espontânea no tempo intramundano. Como é nesta que pulsa plenamente a historicidade, é aqui que a verdade expõe seu jogo de velar-se, desvelar-se e tornar a se ocultar. Sem pretender tratar dessa dinâmica, apenas concordando com o filósofo que ela não é cientificamente controlável, Koselleck se contenta em verificar que a interpretação historiográfica fala de um objeto que contém uma irreducibilidade à própria interpretação (COSTA LIMA, 2016, p. 422).

Ao discutir as ideias de Michel de Certeau acerca das relações entre história e literatura, Ramos argumenta em favor da legitimidade da historiografia, afirmando ser “viável acreditar que os estudos sobre a escrita da história podem levar em consideração o negativo escriturário: não apenas o que a escrita exclui ou esquece, e sim aquilo que a escrita expõe como não-escrita, tornando certa escrita acreditável” (RAMOS, 2015, p. 173). A sobrevivência da historiografia dependeria dessas possibilidades, i.e., de refletir a cultura em sua contínua transformação, daquilo que a escrita expõe como não-escrita e, em última

3 Costa Lima faz referência ao historiador italiano Giuseppe Ricuperati: RICUPERATI, G. “La Crisi dei modelli epistemologici ‘forti’ in storiografia”. In: ROSSI, Pietro (Ed.). *La storiografia contemporanea: indirizzi e problemi*. Milano: Il Saggiatore, 1987, p. 369-377.

análise, da capacidade de adequar-se às alternativas, entre elas, de optar pelo ensaio como eixo de uma nova historiografia literária.

TEXTUALIDADES HÍBRIDAS

O conceito de hibridação está relacionado ao modo pelo qual as culturas se separam de seus contextos de origem e se recombina com outras culturas, constituindo novas práticas. O híbrido, portanto, é resultado de um processo de transculturalidade a partir da “interseção de diferentes espacialidades e temporalidades que encontram, num dado território, um ponto de coexistência sincrônica” (COELHO, 1997, p. 125-6). Nesse espaço, o conceito de diferença assume o lugar da não-identidade e a cultura transforma-se e fragmenta-se em “culturas híbridas”, consequência da homogeneização do consumo do capitalismo recente. Outro efeito desse processo é a multiplicação de uma escritura híbrida que mescla diferentes elementos e reutiliza formas diversas e heterogêneas de composição, possibilitando a convivência de vários princípios dentro do universo diegético sem hierarquia de valores estéticos. Um tipo de escritura que corresponderia, portanto, à imagem do rizoma que cresce desordenadamente. Esta metáfora se estenderia tanto aos processos interdisciplinares nas áreas de conhecimento, quanto ao campo de abrangência do sistema literário, e exibiria a visão que se tem do presente como uma multiplicidade cultural infinita. As estratégias de deslocamentos espaciais, transterritoriais, uma tendência da literatura brasileira dos últimos 20 anos, reforçam o efeito documental desse sistema e as linhas de forças e de poder no interior dessas culturas, mas instauram também uma geografia cultural que torna difícil a escrita da história literária.

A assimetria espacial referente à atual ficção brasileira, sobretudo escrita fora do Brasil, e.g., na Europa, na Rússia, nos EUA, no Vietnã etc., estabelece uma discrepância geográfico-cultural entre a memória nacional do emigrante e a cultura do país de destino, e consequentemente instaura uma fissura na elaboração de uma geografia literária. Os personagens/narradores são todos sujeitos do *new global* e, por não fixarem raízes, também não fazem parte do horizonte do Outro, i.e., da comunidade local. São sujeitos dissociados e desvinculados dos lugares originários, “turistas”, no dizer de Zygmunt Bauman (2001). As narrativas de Bernardo Carvalho, em *O filho da mãe* (2009), Chico Buarque, em *Budapeste* (2009), Adriana Lisboa, em *Hanói* (2013), e de vários outros escritores brasileiros vão além daquelas circunscritas pelo romance híbrido e se alinham às especificidades do “romance

global”, uma forma de *sightseeing* que consente ao ficcionista de fazer escala em qualquer cidade e recompor e interpretar os sentidos dos lugares, muitas vezes de modo incompleto e precário.

Adriana Lisboa, em *Hanoi*, trata das histórias de filhos de mulheres vietnamitas que emigraram para os EUA nos anos 1980. Discriminados e perseguidos em seu próprio país por serem filhos de soldados americanos – “filhos de inimigos” –, eles partem para a América na intenção de encontrar a família paterna. O romance é um testemunho dos efeitos da violência, da memória da guerra, do desenraizar-se, do transitar entre culturas diferentes, das línguas que se mesclam sem que seja necessário falar uma sílaba da língua do outro para que a vida se desdobre. Bernardo Carvalho também transita entre esses espaços transnacionais e transculturais. Em *O filho da mãe*, o escritor vai tratar da segunda ocupação do território tchetcheno pelos Russos e, sobretudo, dos dramas vividos pelas mães cujos filhos morrem na guerra ou desaparecem misteriosamente. O romance passa-se em São Petersburgo, na Rússia, e Grózní, na Tchetchênia, e, além de descrever os horrores do conflito, aponta para a ditadura dos mercados globalizados que vêm colaborando para o aumento das redes internacionais do crime e incitando a multiplicação dos conflitos tribais, das limpezas étnicas, do fanatismo religioso e identitário. O fato é que quanto mais globalizado o planeta, mais os particularismos e as exigências identitárias passam a ser elementos importantes para a política e para a cultura. Quanto mais as sociedades se aproximam, mais elas se desdobram numa dinâmica de pluralização, heterogeneidade e subjetividades e os conflitos tornam-se ainda mais acirrados. Errância, violência e alteridade são peculiaridades desse “romance global” e temas recorrentes na atual literatura brasileira que apontam para uma lógica de mercado, da qual nem os povos em extinção escapam, como em *Mongólia* (2003), de Bernardo Carvalho, cujos personagens nômades que, inseridos num mundo globalizado, aproveitam dessa visibilidade para negociar a imagem de estrangeiro, movendo-se de modo a não deixarem rastros. A errância advém ainda da proliferação do espaço na literatura, da literatura no espaço, do esvaziamento progressivo da memória e, conseqüentemente, da destemporalização do espaço social que se multiplica em instantes desconexos. Em um dos contos de *A máquina de ser* (2006), de João Gilberto Noll, um narrador anônimo, um estrangeiro andarilho que trabalha na Embaixada do Brasil, consome seu tempo a caminhar a esmo e sozinho, num fluxo constante de ir e vir. Os mapas das regiões e do país que trouxera consigo não lhe serviram a nada, porque os mapas não registram mais as formas dos territórios. O destino nômade desse narrador/personagem ou ainda a necessidade de apagar os próprios rastros

numa tentativa desesperada de fuga repetem-se no romance *Quarenta dias* (2014), de Maria Valéria Rezende. O romance/diário conta a história da professora paraibana Alice que, após muita insistência da filha, troca João Pessoa por Porto Alegre. Abalada com as diferenças culturais entre as duas cidades, aprisionada e sozinha em um “apartamento-arapuca” alugado pela filha, Alice, abandona tudo e passa a deambular pelas ruas de Porto Alegre. Durante quarenta dias, ela percorre sem rumo a periferia da cidade, palmilhando favelas, barracos, pronto-socorro, ferro-velho, bares, e lugares frequentados por sem-teto, em busca de Cícero Araújo, filho desaparecido de uma amiga da Paraíba. A personagem passa a conviver com os moradores de rua e a dormir em parques, hospitais, rodoviárias, debaixo de viadutos. Embora o foco seja a realidade nacional, o enredo e o espaço apontam para a desigualdade, pobreza, exclusão e servem de guia para essas novas viagens globais.

A circulação de textos literários através da *Web* é outro aspecto da desterritorialização e da dificuldade de circunscrever a literatura nacional. A Internet não só cancelou as distâncias, mas provocou o deslocamento dos grandes centros produtores de cultura, criando uma geografia literária flexível e diáfana, outras formas de relação de pertencimento no interior dessa rede, a partir da qual se estabelecem continuamente novos fluxos de circulação de arte e de artistas, e novos diálogos entre produção e crítica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Circunscrever os espaços para a elaboração de uma história literária que tenha uma perspectiva transnacional e transcultural exige um duplo procedimento, igualmente complexo: contextualizar os aspectos gerais e, ao mesmo tempo, revelar as interações particulares de cada literatura com a sua cultura. Portanto, os problemas envolvidos nessa análise são maiores do que aqueles enfrentados pela história literária tradicional. Mas, lembrando Costa Lima (2006), porque os eventos históricos são percebidos como uma descontinuidade, são, portanto, as elaborações teóricas que bem ou mal os modelam. Isso nos dá uma ideia de quantas negociações estão por trás da fruição estética e de quanto seja precário estabelecer os confins que pretendem garantir de modo formal a qualidade do produto artístico, conscientizando-nos, finalmente, de quão pouco universal sejam essas referências as quais têm relação com a materialidade da nossa vida sociocultural, sempre exposta às instabilidades das negociações e das trocas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUMAN, Zygmunt. *Dentro la globalizzazione: le conseguenze sulle persone*. Trad. Oliviero Pesce, Roma-Bari: Laterza, 2001.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila *et al.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BURKE, Peter (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 1992. 3ª Reimpressão.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.

_____. *Culturas híbridas*. México: Grijalbo, 1989.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura Brasileira: momentos decisivos*. 6. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000, v. 1.

COELHO, Teixeira. Culturas Híbridas. In: _____. *Dicionário crítico de política cultural*. São Paulo: Iluminuras, 1997, p. 125-126.

GNISCI, Armando. *Via della decolonizzazione europa*, n. 2. Roma: Odradek, 2004.

GUILLÉN, Claudio. *Teorías de la historia literaria: ensayo de teoría*. Madrid: Espasa-Calpe, 1989.

HUTCHEON, Linda. *A poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAMESON, Fredric. *O pós-moderno: a lógica cultural do capitalismo tardio*. 2. ed. Trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1997.

COSTA LIMA, Luiz. Pergunta-se pela escrita da história, *Varia História*, Belo Horizonte, UFMG, v. 22, n. 36, p. 395-423, Jul./Dez. 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/vh/v22n36/v22n36a09.pdf>. Acesso em 20 janeiro 2017.

MORETTI, Franco. *Atlante del romanzo europeo (1800-1900)*. Torino: Giulio Einaudi, 1997.

_____. *La letteratura vista da lontano*. Con saggio di Alberto Piazza. Torino: Einaudi, 2005.

NERI, Francesca. Multiculturalismo, studi postcoloniali e decolonizzazione. In: GNISCI, Armando (a c. di). *Introduzione alla letteratura comparata*. Milano: Bruno Mondadori, 2000, p. 250-294.

RAMOS, Francisco Régis Lopes. José de Alencar e a operação historiográfica: fronteiras e disputas entre história e literatura, *História da historiografia*, Ouro Preto, UNIRIO; UFOP, n. 18, p. 160-177, agosto, 2015. Disponível em: <https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/815/572.pdf>. Acesso 24 janeiro 2017.

VALDÉS, M; KADIR, D. *Literary cultures of Latin America: a comparative history*. New York: Oxford University Press, 2004. 3 v.

LUHMANN, Niklas. *Sistemi sociali: fondamenti di una teoria generale*. Bologna: Il Mulino, 1990.

Recebido em: 17/02/2017.

Aceito em: 16/03/2017.