

TRADIÇÃO E MODERNIDADE: UMA PONTE NECESSÁRIA
PARA A LEITURA E A PRODUÇÃO TEXTUAL EM
PERSPECTIVA COMPARATISTA

Alba Olmi¹

(...) não se pode observar uma onda sem levar em conta os aspectos complexos que concorrem para formá-la e aqueles também complexos a que essa dá ensejo. Tais aspectos variam continuamente, decorrendo daí que cada onda é diferente de outra onda; mas da mesma maneira é verdade que cada onda é igual a outra onda, quando não imediatamente contígua ou sucessiva; enfim, são formas e seqüências que se repetem, ainda que distribuídas de modo irregular no espaço e no tempo (...).

Italo Calvino

RESUMO

O presente trabalho busca analisar, no âmbito da crítica, a relação entre tradição e modernidade que se realiza como evolução/revolução, em que passado e presente se entrelaçam, criando um limiar de saídas e retornos num espaço marcado pela ausência do tempo, pela espacialização da linguagem e pela desconstrução da memória. O texto resultante seria a escritura vista como processo-produto de relações que se multiplicam infinitamente.

Palavras-chave: tradição, modernidade, crítica, re-escritura, semiologia literária, literatura comparada.

¹ Professora do Departamento de Letras da UNISC. Mestre e doutoranda em Literatura Comparada (UFRGS).

ABSTRACT

The main objective of this article is to establish, in the critical field, the relationship between tradition and modernity which is performed as evolution/revolution, where the past and the present are weaving and, in so doing, creating a border of exit and return, within a space out of time, where the language is augmented and the memory is deconstructed. The text, as a result, shows the re-writing as the product-process of relationships multiplying endlessly.

Key words: tradition, modernity, critics, re-writing, literary semiology, comparative literature.

1 PRESSUPOSTOS PARA A PRODUTIVIDADE DO TEXTO

1.1 Cruzamento entre tradição e ruptura

Uma lição histórica que o mundo não meditou suficientemente, diz Octavio Paz, é que entre tradição e modernidade existe uma ponte. Quando isoladas, as tradições se petrificam, e as modernidades se volatilizam. Em conjunto, elas se completam:

la modernité aiguillonne la tradition; de son côté, la tradition est le répondant de la modernité, elle lui donne poids et gravité (...). Car la modernité n'est pas une école poétique: c'est un lignage, une famille éparpillée sur les cinq continents et qui, pendant deux siècles, a survécu à beaucoup de malheurs et de vicissitudes ... C'est encore ce qui a assuré sa diversité: chaque aventure poétique est différente, chaque poète a planté un arbre nouveau dans cette prodigieuse forêt parlante.²

² PAZ, Octavio. *La quête du présent*. Discours de Stockholm. Paris: Gallimard, 1991. p.24-25.
"A modernidade estimula a tradição; por sua vez, a tradição é o outro aspecto da modernidade: ela confere peso e credibilidade (...). Porque a modernidade não é uma escola poética: é uma linhagem, uma família espalhada pelos cinco continentes que, durante dois séculos, sobreviveu a muitas vicissitudes... Ainda é a que garantiu sua diversidade: cada aventura poética é diferente, cada poeta plantou uma nova árvore nesta prodigiosa floresta falante." (As traduções dos textos estrangeiros são de nossa responsabilidade.)

O que Octavio Paz quer nos dizer é que a busca do presente nada mais é do que a busca de uma verdade, de uma realidade que se realiza pela modernidade, como evolução e revolução que, afinal, são os dois lados da moeda chamada progresso. Contudo, o presente não deve ser visto como recusa ou esquecimento do passado, ou recusa do futuro, pois o presente é o lugar (ou não-lugar) de encontro dos três tempos. Não-lugar, porque o presente é algo inatingível, é o tempo que se desfaz nas mãos de quem pensa que o tem, segundo Baudelaire. Podemos pensar na modernidade como sendo um limiar, não um limite, mas um lugar de idas e voltas, de saídas e de retornos dos quais sempre voltaremos enriquecidos, oscilando pendularmente entre a permanência e a continuidade.

Uma definição de modernidade é a traçada por Maria Luiza Berwanger da Silva em seu ensaio: *1925, paisagem e memória*, ao analisar a posição de Eduardo Guimaraens sobre o espírito moderno:

Na transparência do conceito baudelairiano de Modernidade, a visão da poesia modernista proposta por Eduardo Guimaraens, ao efetuar o resgate da tradição literária, traduz o desejo de fundar um espaço poético ilimitado permeado por um tempo acronológico. Neste ângulo, o "anseio de renovação" cifra-se como acomodação caleidoscópica da diversidade espacial e temporal à memória literária.³

1.2 O tempo e o espaço no texto: ontem, hoje

Segundo Matoré⁴, em seu estudo sobre o campo nocional de arte e técnica, "existe um espaço contemporâneo", ou seja, a linguagem, o pensamento e a arte contemporânea são espacializados, ampliados, ganhando valorização e importância. Todavia o espaço é redutível a uma unidade que diferencia, pelos seus traços, a idéia que se teve até aqui de espaço. O homem contemporâneo sente sua duração como uma angústia, procurando em planos e figuras algum equilíbrio. Paradoxalmente, esse espaço-refúgio é relativo, devido à modernidade que procura dispersá-lo.

O espaço torna-se assim sedutor e perigoso, bom e ruim, ora significante, ora significado. As metáforas espaciais falam em distância, linha, planos, etc. O

³ SILVA, Maria Luiza Berwanger da. 1925, paisagem e memória. In: *Continente Sul Sur*. Porto Alegre, n.2, nov.1996. p.219-226.

⁴ Cf. MATORÉ, Georges. *La méthode en lexicologie*. Paris: Didier, 1950.



tempo está antropofornizado. Espaço e tempo falam de outras coisas, justamente sob formas de metáforas. O espaço é assim conotado, enquanto o espaço denotado parece oferecer menos significação.

Segundo Matoré, esse aspecto espacial renovado tem raízes sociológicas: trata-se de uma retórica social do espaço que se opõe ao espaço poético: o espaço de Bachelard. A Lexicologia de Matoré busca explicações para o fenômeno, explicações de cunho sociológico: o vocabulário de uma época - incluindo aqui Trier e seu estudo dos campos lingüísticos - possui palavras-testemunho que recortam a realidade de uma forma própria. A história do vocabulário deixa assim de ser um estudo diacrônico-etimológico, para tornar-se um processo capaz de reconstituir as mudanças das gerações.

O problema que Genette⁵ vê no estudo de Matoré refere-se ao estudo pancrônico, atemporal, que deixa a sincronia de lado. A linguagem já está tão repleta de espaço, não apenas na metáfora, mas nas próprias formas lingüísticas (preposições, advérbios) que se torna difícil determinar até que ponto o vocabulário atual é mais espacializado que o de ontem e qual o sentido dessa superespacialização.

O homem contemporâneo parece preferir o espaço ao tempo, e uma razão poderia ser que as distâncias reduzidas e a vida caótica e demasiado rápida levaram o homem a pensar menos no tempo, por medo de perceber-lhe toda a caducidade e brevidade, ao passo que o espaço é algo que permanece e perdura, como a arte, por exemplo.

Hoje, a literatura e o pensamento expressam-se em termos de distância, de paisagens e horizontes, espacializando a linguagem, para que o espaço, transformado em linguagem, fale de si e se escreva. Nossa linguagem é tecida de espaços, ao mesmo tempo em que estes se dissolvem e quase desaparecem. Na bela imagem de Borges:

A mi derecha no hay nada. El silencio y la soledad extienden sus llanuras. Oh! mundo por poblar, hoja em blanco!⁶

Seja qual for a imagem ou a metáfora que tenta definir o espaço literário - *geografía imaginária, cheia de sinais secretos* - em Maurice Blanchot,

⁵ GENETTE, Gérard. Espaço e linguagem. In: _____. *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 99-106.

⁶ Apud PAZ, Octavio. El sitiado. In: _____. *Águila o sol? México: Fondo de Cultura Económica*, 1987. p.112. "À minha direita, o nada. O silêncio e a solidão estendem suas planícies. Oh! Mundo a ser povoado, folha em branco!"

Biblioteca de Babel, em J. L. Borges, ou geografia das *Cidades Invisíveis* - em Italo Calvino, trata-se de uma geografia difícil de decifrar, uma geografia labiríntica, evanescente e babélica, não havendo coincidência possível entre a literatura e o mundo real.⁷ Frequentemente o espaço passa a ser percebido como mais próximo, mas com uma grande mudança de sentido. Ou seja, hoje "o espaço é de outra ordem, diferente da forma à qual acreditou-se poder reduzi-lo, e que escapa a qualquer geometria."⁸

Com grande sensibilidade, também Roland Barthes nos fala do apagamento geográfico, pela desconstrução da memória, e para sua possível reconstrução, ao descrever o Sudoeste francês que ele divide em três patamares. O primeiro, o maior de todos, que abrange um quarto da França, é visto pelo autor com um sentimento de solidariedade, representado pela língua comum, porém com seu acento particular que moldou a primeira infância do autor. O segundo Sudoeste é representado por uma linha, um trajeto percorrido de automóvel, carregado de luzes e cores que ressaltam a nobreza de caráter da região. Finalmente há um terceiro Sudoeste, reduzido à cidade da sua infância, identificado com o tempo de uma "experiência complexa", o lugar que tem o poder de desfazer "a fria imobilidade dos cartões-postais", pelo gozo das sensações refratadas pela memória.⁹

Quanto ao tempo, embora fugidio e deslizando, ou talvez justamente por isso, não podemos prescindir dele. O âmbito das artes não pode dispensá-lo, porque elas estão no mundo, e o mundo é lugar, mas também é tempo, o tempo como sucessão, como onda, como fluir constante, como entidade eterna, como as águas de um rio que se modifica em continuação, mas continua rio. Com o ser humano ocorre algo análogo, somos outros e somos os mesmos. Somos os mesmos pela memória, que é individual. Feita esquecimento e deslocamentos, em grande parte; e somos outros pela nossa errância, na busca da liberdade ao nosso redor:

El ciego evoca memorias de cosas de quando sus ojos tenían mañanas (...) (Evaristo Carriego).¹⁰

⁷ NESTROVSKI, Arthur. As geografias invisíveis. In: _____. *Ironias da modernidade*. São Paulo: Ática, 1996. p.72-74.

⁸ GUIRAUD, Jean. *Espace*. Esthétique. p. 170. (Mímeo)

⁹ BARTHES, Roland. A luz do sudoeste. In _____. *Incidentes*. Rio de Janeiro: Guanabara. [s.d.]. p. 13-17.

¹⁰ CARRIEGO, Evaristo. Apud BORGES, Jorge Luis. In: _____. *Textos recobrados*. 1919-1929. Buenos Aires: Emecé. [s.d.] p. 104. "O cego evoca memórias das coisas do tempo em que seus olhos possuíam as manhãs."

Somos, portanto, algo cambiante e algo permanente. Estamos permanentemente nascendo e morrendo. O tempo é nosso problema. Quem somos?¹¹

Enquanto aguarda a resposta a esse angustiante problema, Borges nos convida a pensar como Santo Agostinho: “minha alma arde, porque quero saber”. E, acompanhando essa alma ardente, é Borges que escreve:

Dónde estarán los siglos, dónde el sueño
De espadas que los tártaros sonáron,
Dónde los fuertes muros que allanaron,
Dónde el Árbol de Adán y el otro Leño?
El presente está solo.
La memoria erige el tiempo.
Sucesión y engaño
Es la rutina del reloj.
El año no es menos vano que la vana historia.
Entre el alba y la noche hay un abismo
De agonías, de luces, de cuidados;
El rostro que se mira en los gastados
Espejos de la noche no es el mismo.
El hoy fugaz es tenue y es eterno;
Otro cielo no esperes, ni otro Infierno.¹²

1.3 Conteúdo e forma: o que privilegiar, se preciso for?

Em seu famoso ensaio *Filosofia da composição*, Edgar A. Poe inicia dizendo: “A literatura é arte de se representar a alma dos outros. É com esta brutalidade científica que nossa época viu pôr-se o problema da estética do Verbo, isto é, o problema da Forma.”¹³

¹¹ BORGES, Jorge Luis. O tempo. In: _____. *Cinco visões pessoais*. 2. ed. Tradução de Maria Rosinda Ramos da Silva. Brasília: Editora da UNB, 1987. p.41-49.

¹² _____. El instante. El otro, el mismo. In: _____. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974. “Onde estarão os séculos, onde o sonho de espadas que os tártaros sonharam, onde os fortes muros que aplaínaram, onde a árvore de Adão e o outro tronco? O presente está só. A memória levanta o tempo. Sucessão e engano é a rotina do relógio. O ano não é menos vão do que a história vã. Entre o alvorecer e a noite há um abismo de agonias, de luzes, de cuidados. O rosto que se olha nos desgastados espelhos não é o mesmo. O presente fugaz é tênue e eterno. Outro céu não esperes, nem outro Inferno.”

¹³ POE, Edgar Allan. *Filosofia da composição*. In: _____. *Poemas e ensaios*. Trad. de Oscar Mendes e Milton Amado. Porto Alegre: Globo, 1985.

Na leitura de Paul Valéry, avalia J.A. Barbosa,¹⁴ a “verdade” de Poe é a consistência, a tentativa de definir o universo por propriedades intrínsecas. Seria essa mesma tentativa - parece inquirir J.A. Barbosa - que Calvino tinha em mente, e que ele havia intitulado *Consistência*, o nome de sua sexta Conferência em Harvard, que a morte prematura impediu-lhe de pronunciar? Provavelmente nunca o saberemos. O que sabemos é que nesse dilema conteúdo-forma, podemos situar língua e literatura como junção e suporte da linguagem: talvez a isso possamos chamar de consistência. Língua e literatura como interpolação para a linguagem.

A escritura como “forma” é o produto de relações; uma escritura que se situa como espaço intervalar movêdico, que se apropria das duas margens para buscar novos espaços, novos horizontes. É o endereçamento e a remessa do texto, sim, mas para Babel, o que significa que não será endereçado a ninguém por ninguém, devido à multiplicidade e à migração das literaturas, dentro da língua e das línguas, uma migração feita de aliança, de palavras compartilhadas, uma espécie de senha que permite esse trânsito contínuo.¹⁵

É essa, pois, a leitura realizada pelo leitor ativo que produz a reescritura, um processo que envolve:

a) a morte do autor, quando o texto “trabalha o leitor” que é “dançado pela dança”¹⁶, no sentido dado pelas relações existentes entre corpo e espírito, no sentido metafórico do amor ou do “exercício intransitivo do corpo.”¹⁷ A morte do autor como o desaparecimento dessa figura do espaço central do texto, dos estudos literários e do pensamento crítico;¹⁸

b) o surgimento do múltiplo, do plurifacetado, das vozes plurais que se confundem, produzindo significâncias plurais nas quais é possível recuperar, via leitura comparativista, as origens, as sementes, “os grãos da voz”, no sentido barthesiano, que lhe deram vida. Esse aspecto múltiplo torna o texto o ponto central do processo. Nesse processo a leitura passa a apresentar pelo menos duas formas possíveis. Há, pois, pelo menos duas formas de ler:

i) pelo reconhecimento-decodificação, isto é, por uma leitura que não desacomoda, uma leitura passiva, improdutiva porque alienada, confortável, e que reduz apenas no prazer do texto que, ao invés de “nos despertar para a vida

¹⁴ BARBOSA, João Alexandre. Permanência e continuidade de Paul Valéry. (Mimeo)

¹⁵ Cf. DERRIDA, Jacques. *Schibboleth*. (pour Paul Celan). Paris: Galilée, 1986. p. 52.

¹⁶ VALÉRY, Paul. *A alma e a dança*. E outros diálogos. Apresentação e tradução de Marcelo Coelho. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

¹⁷ COELHO, Marcelo. Apresentação. In: VALÉRY, Paul, op. cit., p. 9-13.

¹⁸ BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira e Prefácio de Leyla Perone-Moysés. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 65-78.

do espírito, tende a substituir-se a ela”,¹⁹

2) pelo reconhecimento-interpretação-compreensão-ampliação. No dizer de M. Proust: “Na medida em que a leitura é para nós a iniciadora, cujas chaves mágicas abrem no fundo de nós mesmos a porta das moradas onde não saberíamos penetrar, seu papel na nossa vida é salutar.”²⁰

É portanto a leitura do desconforto, do trabalho, que solicita um leitor ativo, participante, “dançado pela dança”, numa espécie de perda da consciência que envolve um processo de translação, isto é, um processo interior, que podemos comparar com o fogo de baixo das cinzas. É um processo articulado pela poética do desejo, pela pulsação do autor, pelo “rumor da língua”, no dizer de Barthes,²¹ que se torna linguagem e que se constitui como processo de maturação anterior à expressão e que deverá desembocar em imagens ou figuras traduzidas por vozes múltiplas a evidenciar a polissemia que conduz à disseminação. É o recorte de heranças culturais que produz a recriação, ou a intertextualidade recriada. É a ponte entre a ruptura e a continuidade, entre a tradição e a modernidade.

Em termos de literatura da modernidade e da pós-modernidade, segundo Linda Hutcheon,²² o que a narrativa - que ela denomina narcísica (ou narcisística) - faz, ao desnudar seus sistemas ficcionais e lingüísticos para a visão do leitor, é transformar o processo, é fazer da poética parte do prazer compartilhado da leitura, o que Barthes, bem antes, havia chamado de Texto do Prazer. Assim, como o autor realiza o mundo de sua imaginação através das palavras, também o leitor - a partir dessas mesmas palavras - produz, em sentido contrário, um universo literário que é tanto sua criação como do escritor. Nisso está o verdadeiro sentido da leitura na modernidade. Construir o sentido é participar da sua construção numa partilha autoconsciente entre autor/leitor, num jogo que enfatiza o processo mais que o produto.

A dificuldade, na leitura dos textos da modernidade, pode residir justamente na crescente demanda sobre o leitor. Historicamente propriedade inalienável do autor, o texto, hoje, pelo dinamismo criativo e pelo prazer de infinitas possibilidades interpretativas e, portanto, de infinitas leituras e reescrituras, permite ao leitor um papel ativo que concretiza o texto e lhe acrescenta inúmeras significâncias.

¹⁹ PROUST, Marcel. *Sobre a leitura*. Tradução de Carlos Vogt. São Paulo: Pontes, 1989.

²⁰ Idem, ibidem.

²¹ BARTHES, Roland. *O rumor da língua*, op. cit.

²² HUTCHEON, Linda. *Narrative narcissism*. In: _____. *Modes and forms of narrative narcissism: introduction of a typology*. London-New York: Longman, 1980. p203-214.

1.4 Leitura, crítica, língua

Segundo Roland Barthes, o crítico não substitui o leitor, porque em seu caminho o crítico encontra a mediação da escritura, e escrever é fraturar o mundo, re-escrevê-lo. Dando-lhe outra forma, a obra se distancia. A escritura é uma declaração, por isso há um abismo entre leitura e crítica. Ninguém sabe nada sobre a leitura, porque ela ultrapassa o código. Ler é desejar a obra, enquanto a crítica deseja a sua própria linguagem.²³ Ao passo que a crítica representa apenas um momento, a leitura representa a continuidade e o eterno retorno, no pensamento de Nietzsche.

Esse processo de produtividade textual pressupõe a “construção textual aberta”, de limites diluídos, de fronteiras “transgredidas”, tendo como consequência uma produção deslocada para o outro, tecida “com” e “do” outro; produção que, ao apropriar-se desse outro, se revitaliza e se solidifica numa identidade plural compartilhada, reacomodando o cânone e reforçando ou evidenciando a posição de Barthes, quando declara: *Não acredito em influências*. O fato é que as influências se diluem, ou melhor, passam por um processo de homogeneização e se recriam num movimento de circularidade que cria o não-espago, ou o intervalo, a ausência do tempo, a página em branco, a solidão da escrita - conforme Marguerite Duras - a escrita e o desconhecido, o momento em que o autor não sabe nada do que vai escrever, embora esteja em total lucidez.²⁴

A escritura é um fenômeno tão singular e complexo, porque envolve - entre outros aspectos - o que Barthes chama de Utopia da Linguagem, utopia como recriação a caminho de uma identidade/alteridade, em que cada processo é visto como busca de um “grau zero da escritura”, ou seja, a existência de “uma realidade formal independente da língua e do estilo,²⁵ em que a identidade se realiza na relação com o outro, o que Edouard Glissant denomina de “poética da relação”. A identidade se instaura a partir de uma duplicação (eu-outro) em que coexistem a unidade e a diversidade, ou seja, identidades múltiplas, e se enraíza na ação-produção, de forma que a identidade como individualidade é o resultado do jogo das relações sociais e culturais inscritas nas experiências conflituais do indivíduo.

Chegamos assim à escritura como produto de relações que determinam o “texto estrelado e fragmentado ou estilhaçado” de Barthes.²⁶ Esse texto

²³ Cf. BARTHES, Roland. *La lecture*. Paris: Seuil, 1966. p. 76-79.

²⁴ DURAS, Marguerite. *Escrever*. Tradução de Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

²⁵ BARTHES, Roland. *Novos ensaios críticos*. O grau zero da escritura. Tradução de Heloísa de Lima Dantas e Anne Arnichaud e Álvaro Lorençini. São Paulo: Cultrix, 1974. p. 120.

²⁶ BARTHES, Roland. *SZ*. Paris: Seuil, 1971.

estrelado é o texto que busca recuperar, após provocar "um pequeno sismo", aqueles fragmentos necessários para preencher seus interstícios, os espaços vazios que se criaram após "o pequeno sismo".

Trata-se de espaços que representam a percepção, a intuição primeira do leitor, e o núcleo do texto, o *significante tutor*, será recortado em unidades de leitura em que seja possível inferir significados que poderão ser mais ou menos amplos, permitindo ao leitor uma errância capaz de fazer, desses significados, significâncias múltiplas e migratórias. Para Barthes, "a lexia não é mais que o invólucro de um volume semântico (...) uma espécie de cubo com facetas (...) coberto pela linguagem que é o seu excipiente natural."²⁷

Essas relações vão-se multiplicando pelo processo de "circularidade incessante", para produzir sempre novos entrelaçamentos que aproximam e distanciam, donde surge o diálogo teórico que envolve escritura e literatura comparada, espaço em que autor/leitor cedem lugar à produção textual, cujo eixo nuclear se apóia na condensação (que se estabelece pela memória voluntária ligada à tradição) e na expansão que propicia a memória involuntária pelo processo de ruptura com a tradição. São essas memórias que acendem constantemente luzes no texto e que se apagam como fogos fátuos, acentuando o processo, como enfatiza a linha crítico-teórica francesa.

A crítica francesa apresenta de fato uma fusão do aspecto processo e produto textuais, e sua presença está inserida implicitamente no substrato do texto argentino de Borges ou de Cortázar (entre muitos outros nomes importantes), que é identidade política, mas é também transgressão do herdado (o idioma e os valores da cultura espanhola). Para Borges,²⁸ há duas posições antagônicas a respeito da fala argentina. Uns defendem o casticismo espanhol, outros afirmam que já existe um falar marginal: o *arrabaler*. Borges contesta ambas as afirmações, sustentando que a posição conservadora é inaceitável, porque as línguas não são estruturas congeladas ou acabadas e que a literatura espanhola não possui um grande pensamento. Quanto ao falar do arrabalde, o autor contrapõe a realidade das diferenças entre esses mesmos arrabaldes. De fato, a voz argentina se diferencia não somente pelo número de palavras utilizadas na Argentina - e que os espanhóis não entendem - mas sobretudo pelo aspecto conotativo e renovador dado às palavras espanholas. O espírito que perpassa essas palavras ou expressões idiomáticas é nitidamente crioulo. O que dirige a vida das palavras é o fator da emotividade e da cultura local e, apesar de o

²⁷ Idem, *ibidem*, p. 18.

²⁸ BORGES, Jorge Luis y CLEMENTE, José Edmundo. *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires: Peña-Del Guadice, 1952.

território da língua espanhola ser governado por uma gramática comum, cada região apresenta suas particularidades. O mesmo ocorre com outros países de fala hispânica. Borges não postula a subversão nem o repúdio ao despotismo acadêmico, mas defende o aproveitamento ordenado da energia que surge das forças contrárias, em que haja adequação entre fundo/forma. A modalidade local não é rebeldia, é apenas o tom, o "gesto" de um idioma.

O fundo idiomático da língua, reforça Clemente,²⁹ procede dos neologismos, de aproximações semânticas de ordem associativa, da derivação, dos metaplasmos, das metáforas populares. Os estrangeirismos vão sendo incorporados à língua, com certa resistência por alguns países e com uma postura mais aberta por outros.

Uma queixa contra os argentinos é a respeito da fonação econômica que corta o /s/ final, ao mesmo tempo em que emprega solecismos arcaicos e até alguns elementos do português. Contudo, não se pode impedir a liberdade do falante, apesar da convenção lingüística. Não pode haver espaço para esse tipo de preconceito, porque o *argot porteño* é a fala ou modalidade que corresponde a determinada camada ou grupo social, e a um novo tempo e a um novo espaço.

Por outro lado, o texto de Calvino, sem preocupações de ordem identitária, pensa com rara sensibilidade o futuro da obra de arte, cujos componentes - entre outros - deveriam ser a leveza (ou inconsistência, em termos de busca de um sentido sem fronteiras), a rapidez (no sentido de desenvoltura na passagem de um objeto a outro, nas continuidades e descontinuidades), a multiplicidade como *combinatória de experiências, de informações, de leituras, de imaginações*.³⁰ Nada mais comparativista do que essas "propostas", e nada mais próximo do pensamento de Valéry, de Mallarmé, de Baudelaire ou de Barthes.

Essa leveza, essa multiplicidade de que nos fala Calvino, ou esse não-lugar de que nos falam Barthes, seus precursores e seguidores, está relacionada à morte do autor, ou seja, é a literatura pura, ela por ela. A esse respeito Barthes afirma: *Eu tomo da História o que se adapta, se amolda à minha visão*. Em Derrida encontramos o conceito de língua como entidade que não é só língua, nem só literatura, ou seja, uma linguagem na sua significação mais ampla e abrangente. Em Mallarmé, provável precursor de Barthes, encontramos uma grande lição sobre a leitura e o processo criativo da obra de arte, em que os significados se confundem, se distanciam, e onde os elementos intertextuais que orbitam ao redor do texto são a própria vida e a oxigenação do texto.³¹

²⁹ BORGES, J. L. y CLEMENTE, J.E., op. cit.

³⁰ CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

³¹ MALLARMÉ, Stéphane. Prefácio. In: ___. *Um lance de dados jamais abolirá o acaso*. Tradução de Haroldo de Campos. (Mimeo)



É assim que a Literatura Comparada traça o perfil do entrecruzamento, da junção produtiva de outros cruzamentos onde não há propriamente diluição, mas incorporação. Onde não há nem passado nem presente; nem tradição nem modernidade, apenas continuidade, re-criação. No testemunho de Baudelaire, o escritor é um químico, um alquimista. Nessa idéia encontramos as sementes ou o eixo da Literatura Comparada, porque, atrás dos estudos comparativistas, há essa idéia de buscar, no entrecruzamento, não a semelhança, ou pelo menos, não apenas a semelhança, mas sobretudo a diferença, a alteridade.

Caminante no hay camino, el camino se hace caminando. Esse singelo aforismo pode facilmente ser transposto para a página em branco, para o grau zero da escritura, para o não-lugar que é todos os lugares, porque é a partir daí que tudo é possível. Trata-se de um caminho a ser percorrido em que não há regras nem modelos, porque tudo parte da leitura, do tipo de leitura produtiva que ensejará a escritura e a produtividade textual que ensejarão a crítica.

1.5 O não-lugar e todos os lugares

Pari passu, é esse espaço, esse caminho que só existe entre margens - que ora recuam, ora se espaçam, se alargam ou se reaproximam - que nos conduzem ao protótipo de não-lugar representado principalmente por Paris. Aquela Paris que dominou longamente o cenário internacional da cultura e da literatura e que hoje representa justamente o foco das atenções nos desvios dos que buscam seu próprio caminho. É como não-lugar que Paris identifica a capital do pensamento crítico moderno e contemporâneo. É por isso que

Às tradições descentralizadas de vários países (...) a França opõe uma capital internacional (e um deserto francês).³²

Pierre Rivas nos fala em Paris como de um lugar vazio, no sentido de disponível, múltiplo, diverso, cujo papel é o de agregar e desagregar. Um lugar de exílio latino-americano, no qual o escritor exilado se reencontra e, ao reencontrar-se, recupera a sua identidade. Dessa forma Paris legítima a América Latina, e esta dá legitimidade a Paris. A busca de Paris pela América Latina, paradoxalmente, e de forma inversa, acaba por romper com o cânone. Isso se explica, em suma, porque Paris representa uma dependência mais leve,

³² RIVAS, Pierre. Paris como a capital literária da América Latina. In: CHIAPPINI, Lígia e AGUIAR, Flávio Wolf de. (Orgs.) *Literatura e história na América Latina*. Tradução de Ivone Daré Rabello. São Paulo: EDUSP, 1993. p. 99-114.

mais suportável do que a outrora imposta à América Latina pela Espanha e Portugal.

Ao analisar criticamente o percurso das vanguardas latino-americanas, Alfredo Bosi³³ considera que o importante é

Contemplar a variedade dos caminhos, solares ou noturnos, corais ou solitários, que a vanguarda franqueou aos escritores latino-americanos que dela partiram ou imediatamente a sucederam. O seu destino de ponte me parece ainda o mais rico de promessas: da liberdade aberta para esta ou aquela opção bem concreta. Mas não só ponte: cais de onde se zarpa, plataforma de onde se alça vôo, zona franca que permite ao escritor saltar as divisas que separam o espaço já percorrido e o horizonte que se deseja alcançar. O contrário também pode acontecer: a vanguarda, em vez de lançar passagens, apropriou-se das formas novas e exaltou-as em si mesmas, abstratamente. Em lugar de pontes, constrói moinhos de letras e castelos de cartas.

Essa é a razão pela qual a contribuição da crítica francesa torna-se relevante nos estudos comparativistas, pois ela permite observar o processo de assimilação, do dar-se e receber num *continuum* múltiplo, onde “o discurso sobre o limite se transforma em pensamento liminar.”³⁴

A leitura plural consiste nisso: em captar o descontínuo, o pontilhado. A novidade consiste em criar a capacidade de inferir dados daqueles textos que permitem a re-escritura, a percepção e a captação de pistas; o desenvolvimento de estratégias de leitura. Na junção de língua e literatura surge então a linguagem, a forma da linguagem-escritura, e a grande tarefa da Literatura Comparada é arrematar os textos após sua fragmentação, amalgamá-los: esse resgate só é possível pelo resgate da posição crítica para a síntese da ótica comparativista. É a partir da síntese que se torna possível analisar, para criar uma nova síntese capaz de ampliar-se, de preencher os interstícios e produzir nova escritura, pois toda comparação é uma análise/síntese involuntária:

³³ BOSI, Alfredo. A parábola das vanguardas latino-americanas. In: SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: Iluminuras-EDUSP-FAPESP, 1991. p.28.

³⁴ RELLA, Franco. *Miti e figure del moderno*. Apud ANTELO, Raul. Volver: por uma ruptura imanente, p. 129. UFSC.

Et l'on comprend un phénomène en reconnaissant sa genèse ou sa composition, ses affinités, ses liens possibles avec d'autres (...) et toute comparaison est un syntèse, comme tout acte de compréhension.³⁵

2 SEMIOLOGIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

Assim como Leyla Perrone Moisés, na Introdução do seu livro *Altas Literaturas*,³⁶ justifica a escolha de nomes e obras de escritores-críticos, que ela privilegia, nossa justificativa se dá em função da importante contribuição de prestigiosos textos da crítica e da literatura francesa dos quais a Literatura Comparada se apropria, para deles extrair a visão de linguagem literária que eles abraçam e evidenciam, e que está decididamente afinada com o comparativismo literário contemporâneo. Encontramos naqueles textos fundadores que sustentam todo o nosso discurso comparativista.

Leyla Perrone Moisés inicia estabelecendo a diferença entre escritor-crítico e crítico-escriptor.³⁷ Contudo, numa ótica comparativista, pensamos que essa diferença não seria necessária, porque ela significa, de certa forma, uma compartimentalização de textos literários e não-literários (essa é também a visão de Barthes) que não se coaduna com os objetivos da Literatura Comparada. Por essa razão, nosso percurso inclui tanto uns como outros. O critério se fundamenta nas contribuições que esses escritores-críticos ou críticos-escritores deram e continuam dando à Literatura Comparada.

Já mencionamos diversas vezes o nome de Roland Barthes e voltamos a ele, porque em toda a sua trajetória de crítico e semiólogo, erudito e professor, irreverente iconoclasta e intelectual de rara sensibilidade e ecletismo, soube estabelecer como poucos algumas verdades sobre linguagem e literatura, sobre significação e discurso, sobre crítica e verdade, mas sobretudo sobre a linguagem como utopia possível. Um *nonsense*? Talvez, mas certamente um *nonsense* de "muito sentido". É, pois, esse "homem múltiplo", no dizer de Jonathan Culler,³⁸

³⁵ MUSIL, Robert. *Analyse et synthèse*. In: _____. *Essais*. Paris: Seuil, 1978. p. 60-61. "Compreende-se um fenômeno ao reconhecer sua genese ou sua composição, suas afinidades, suas relações possíveis com outras (...) e toda comparação é uma síntese, bem como qualquer ato de compreensão."

³⁶ PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 217, nota 5.

³⁷ Idem, *ibidem*.

³⁸ CULLER, Jonathan. *As idéias de Barthes*. São Paulo: Cultrix-EDUSP, 1988.

que nos dá uma grande lição em sua *Aula*,³⁹ na verdade muito mais que uma aula, quando nos fala na escolha de uma modalidade lingüística, por exemplo.

Essa escolha, afirma Barthes, ao referir-se a Dante Alighieri, em dúvida sobre qual deveria ser a língua de sua *Divina Comédia*, consiste na liberdade do autor *deabeberar-se* livremente naquela fonte que está em consonância com a *verdade do desejo*.⁴⁰ Não há dicotomia possível entre língua e discurso, afirma Barthes, pois a essência da linguagem extrapola os estreitos limites impostos pelo sistema convencional da língua, pela frase, porque não são apenas os elementos constitutivos da língua - os fonemas, morfemas, lexemas ou a sintaxe - mas tudo aquilo que envolve o discurso, oprimido, reprimido e submetido às regras-leis da língua [e das convenções sociais] e que, em seu papel ativo, contém todas as possíveis oposições e incongruências inscritas nos seus falantes ou usuários.

A semiologia que Barthes defende constitui uma ciência capaz de compreender como se estruturam os sentidos petrificados e estereotipados, em suma, os clichês; uma semiologia capaz de insurgir-se contra "essa mistura de má fé e de boa consciência que caracteriza a moralidade geral"⁴¹, para destruí-la. Nós acrescentaríamos a moralidade oficial, social e ideológica e, portanto, política.

Contudo, Barthes alerta para o perigo de a contestação criar outras forças de poder contrárias, assim mesmo opressoras, embora em outro sentido. Por isso, a importância da volta ao texto como projeto-programa da Semiologia, porque é no texto que se situa o "des-poder", ou seja, a possibilidade de desacomodar o que está acomodado, de fragmentar, de recortar o texto na busca de outros espaços onde não haja o constrangimento de formas, os conceitos repetitivos e impostos de cima: "As línguas são realidades bem maiores que as entidades políticas e históricas que nós chamamos nação", afirma Octavio Paz.⁴²

A semiologia orientada para o texto como ato de escritura volta-se para a criatividade pura, que é o ato de repensar o signo como entidade vazia (no sentido de não-habitada). Nesse aspecto Barthes rejeita novamente o conceito saussureano de língua como abstração convencional e arbitrária. A semiologia que Barthes defende é a que não assenta na natureza inerte, abstrata do signo, e tampouco na sua destruição, mas em sua virtualidade lúdica que dispensa a hermenêutica, pois essa virtualidade "mais do que perscrutar, pinta."⁴³

³⁹ BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1996.

⁴⁰ Idem, *ibidem*, p. 25.

⁴¹ Idem, *ibidem*, p. 33.

⁴² PAZ, Octavio. *La quête du présent*, op. cit., p. 10.

⁴³ BARTHES, R., op. cit., p. 40.

Dessa forma, a dessacralização da literatura, assim desprotegida, e a necessidade de voltar-se para ela encontram o seu caminho na semiologia literária: seria esse caminho que tem por objeto apenas a linguagem, para salvar a do discurso “que adere”, ou seja, do discurso oficial, que se cola à linguagem para retirar-lhe a sua pureza e a sua liberdade. Para permitir que se faça, que se crie um discurso sem impô-lo. A escritura é fragmentada, a exposição é digressionista, “excursionista”,⁴⁴ porque feita de idas e voltas numa circularidade contínua, em que o importante é o seu saber, mais que a sua materialidade.

A vida e a sobrevida da linguagem somente são possíveis se forem a-históricas, porque a linguagem deve ser feita de contemporaneidade, atualidade, juventude, afirma Barthes. É preciso renovar-se para não morrer. Desaprender significa começar a aprender de novo; a desfazer-se de saberes velhos, petrificados, que impedem a oxigenação da vida intelectual. Por isso o autor vai buscar no passado, não no velho, no antiquado, mas no antigo que ainda preserva toda sua atualidade e contemporaneidade. Por isso R. Barthes busca esses aspectos de “novidade” e “modernidade” em autores como Mallarmé, Valéry, Baudelaire, Racine, Balzac, Sade, ou em contemporâneos como Borges, Calvino, Bachelard, entre muitos outros.

Assimilando essa filosofia barthesiana sobre a linguagem, podemos perceber a renovação e a vitalidade que é sempre possível semear na escritura, para dela extrair o “saber e o sabor”, no dizer do próprio Barthes. Importante precursor, “mestre” da Literatura Comparada, Barthes nos dá uma grande aula, em sua *Aula*. Precursor que teve os seus próprios “precursores”, uma palavra que, de acordo com Borges, precisa ser interpretada, para não criar ambigüidades:

En el vocabulário crítico, la palabra “precursor” es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o de rivalidad. El hecho es que cada escritor “crea” a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro. En esta correlación nada importa la identidad o la pluralidad de los hombres.⁴⁵

⁴⁴ Idem, *ibidem*, p. 44.

⁴⁵ BORGES, Jorge Luis. Kafka y sus precursores. In: __. *Otras inquisiciones*. 2 ed. Buenos Aires: Editorial Sur [s.d.] “No vocabulário crítico, a palavra “precursor” é indispensável, todavia seria preciso purificá-la de sua conotação de polémica e rivalidade. O fato é que cada escritor “cria” seus precursores. Sua obra modifica nossa concepção do passado, assim como haverá de modificar o futuro. Nesta relação não importa a identidade ou a pluralidade dos homens.”

É por essa razão que partimos de Barthes, quando pela lógica deveríamos partir de seus precursores. Mas será que a lógica, aqui significando cronologia -eis a plurissemia da língua, os seus deslizamentos semânticos -, em se tratando da obra de Barthes ou da Literatura Comparada, é importante ou necessária? Se o objetivo é situar o não-lugar, ou o grau zero da escritura, a cronologia, de fato, não tem espaço aqui. Há muito, na literatura e na filosofia, o conceito de tempo e espaço passou por grandes modificações, como já comentamos anteriormente.

Caminhamos com Roland Barthes porque a sua utopia não é *nonsense*. Ela é a busca possível, porque “A multiplicação das escrituras institui uma Literatura nova, na medida em que esta só inventa sua linguagem para ser um projeto: a Literatura torna-se a Utopia da Linguagem.”⁴⁶ A utopia da linguagem representa, pois, um espaço em branco, onde tudo é novo, mas sem alienação, na perfeição de um mundo “adâmico”, na poderosa imagem barthesiana.

Ao fazermos uma retrospectiva da teoria literária francesa, que se desenvolveu no período do Estruturalismo, pode-se afirmar que ocorreu nessa época a consolidação de uma tendência teórica importante, relacionando teoria literária e lingüística, com o intuito de não imbricar o objeto de estudo com outros estudos interdisciplinares. O paradigma lingüístico parecia ser o único capaz de sistematizar epistemologicamente o discurso literário, eliminando qualquer ecletismo que poderia desestabilizar o método. O próprio Barthes representou o fio condutor dessa postura. Entretanto, o autor passou a romper com o padrão da estrutura lingüística, iniciando um discurso mais amplo e interdisciplinar. Pode-se inferir disso a grande contribuição francesa de Barthes, entre outros, à teoria da literatura.

Contudo, ainda subsistem posições conservadoras por parte de diversos importantes teóricos, como por exemplo Leyla Perrone-Moysés, Costa Lima, A. Compagnon, que se rebelam contra a derrocada de certos princípios teóricos, e se inclinam para a preservação e a continuidade de valores estéticos consagrados pelo cânone. A posição deveria ser conciliatória, no enfoque de Eneida de Souza⁴⁷, considerando que a defesa do cânone não é empecilho para a convivência pacífica do pensamento da pós-modernidade. De fato não é possível sustentar-se esse apego à tradição, pelo próprio rumo das tendências críticas atuais, que parecem destinadas a continuar o seu caminho integrando passado e presente.

O diálogo interdisciplinar, longe de desbaratar os valores tradicionais, poderá enriquecê-los com a contribuição de outras abordagens e valores do saber contemporâneo. Parece não haver mais lugar para posições iconoclastas, nem

⁴⁶ BARTHES. A utopia da linguagem, op. cit., 1974, p. 167.

⁴⁷ SOUZA, Eneida Maria de. O não lugar da literatura. UFMG [Mimeo]. p. 1-7.

para o autoritarismo da teoria tradicional no enfoque comparativista. Nesse embate filosófico-teórico sobre a literatura talvez seja importante ouvir novamente a palavra de Octavio Paz⁴⁸ em sua reflexão sobre tradição, ruptura e modernidade. No entender de Paz, a modernidade é apenas uma outra tradição feita de rupturas que sempre dão ensejo a um novo começo porque

A modernidade é uma tradição polêmica que desaloja a tradição imperante, qualquer que seja; porém desaloja-a para, um instante após, ceder lugar a outra tradição que, por sua vez, é outra manifestação momentânea da atualidade. A modernidade nunca é ela mesma: é sempre "outra".

Voltamos assim ao conceito de circularidade, do eterno retorno, do fluir e refluir, ao conceito dos limiares fluidos que se modificam e ao mesmo tempo continuam os mesmos. O presente e o passado parecem não ter limites fixos. Há uma renovação constante e acelerada, simultânea, e essa aceleração, afirma Paz, nada mais é do que fusão, em que "todos os tempos e todos os espaços confluem num aqui e agora."

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBOSA, João Alexandre. Permanência e continuidade. (Mímeo)
- BARTHES, Roland. A luz do sudoeste. In: _____. *Incidentes*. Rio de Janeiro: Guanabara. [s.d].
- _____. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. Trad. de Mário Laranjeira e Prefácio de Leyla Perrone-Moysés. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- _____. La lecture. In: _____. *Critique et vérité*. Paris: Seuil, 1966.
- _____. *Novos ensaios críticos*. O grau zero da escritura. Trad. de Heloísa de Lima Dantas, Anne Arnichaud e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1974.
- _____. S/Z. Paris: Seuil, 1971.
- _____. *Aula*. Trad. e posfácio de Leyla Perrone-Moysés. São Paulo: Cultrix, 1996.

⁴⁸ PAZ, Octavio. A tradição da ruptura. In: _____. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução de Olga Savary. São Paulo: Nova Fronteira, 1984. p. 17-58.

- BORGES, Jorge Luis. O tempo. In: _____. *Cinco visões pessoais*. 2. ed. Trad. de Maria Rosinda Ramos da Silva. Brasília: Editora da UnB, 1987.
- _____. *Textos recobrados*. 1919-1929. Buenos Aires: Emecé, [s.d].
- _____. El instante. El outro, el mismo. In: _____. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- _____. CLEMENTE, José Edmundo. *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires: Peña-Del Giudice, 1952.
- _____. Kafka e seus precursores. In: _____. *Otras inquisiciones*. 2. ed. Buenos Aires: Editorial Sur. [s.d.].
- BOSI, Alfredo. A parábola das vanguardas latino-americanas. In: SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas*. Polêmicas, manifestos e textos críticos. São Paulo: Iluminuras/EDUSP-FAPESP, 1991.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- _____. *Palomar*. Trad. de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- COELHO, Marcelo. Apresentação. In: VALÉRY, Paul. *A alma e a dança*. E outros diálogos. Trad. de Marcelo Coelho. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- CULLER, Jonathan. *As idéias de Barthes*. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1988.
- DERRIDA, Jacques. *Schibboleth*. (pour Paul Celan). Paris: Galilée, 1986.
- DURAS, Marguerite. *Escrever*. Trad. de Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- GENETTE, Gérard. Espaço e linguagem. In: _____. *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- GUIRAUD, Jean. *Espace*. Esthétique. (Mímeo)
- HUTCHEON, Linda. Narrative Narcissism. In: _____. *Modes and forms of narrative Narcissism: introduction of a typology*. London-New York: Longman, 1980.
- MALLARMÉ, Stéphane. Prefácio. In: _____. *Um lance de dados jamais abolirá o acaso*. Trad. de Haroldo de Campos. (Mímeo)
- MATORÉ, Georges. *La méthode en lexicologie*. Domain Français. Paris: Didier, 1950.
- MUSIL, Robert. Analyse et synthèse. In: _____. *Essai*. Paris: Seuil, 1978.

- NESTROVSKI, Arthur. As geografias invisíveis. In: _____. *Ironias da modernidade*. São Paulo: Ática, 1996.
- PAZ, Octavio. *La quête du présent*. Discours de Stockholm. Paris: Gallimard, 1991.
- _____. A tradição da ruptura. In: _____. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. de Olga Savary. São Paulo: Nova Fronteira, 1984.
- PERRONE-MOYSÉS, Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- POE, Edgar Allan. Filosofia da composição. In: _____. *Poemas e ensaios*. Trad. de Oscar Mendes e Milton Amado. Porto Alegre: Globo, 1985.
- PROUST, Marcel. *Sobre a leitura*. Trad. de Carlos Vogt. São Paulo: Pontes, 1989.
- RELLA, Franco. Miti e figure del moderno. *Apud ANTELO, Raul. Volver: por uma ruptura imanente*. Florianópolis: UFSC, 1997.
- SILVA, Maria Luiza Berwanger da. 1925, paisagem e memória. In: *Continente Sul/Sur*. Porto Alegre, n. 2, nov. 1996.
- SOUZA, Eneida Maria de. *O não-lugar da literatura*. Belo Horizonte: UFMG. (texto inédito)
- VALÉRY, Paul. *A alma e a dança*. E outros diálogos. Apresentação e tradução de Marcelo Coelho. Rio de Janeiro: Imago, 1996.