

## Comparatismo e interdisciplinaridade

Se à época de seu surgimento a literatura comparada aproximava obras e autores de duas literaturas diferentes e perseguia a migração de um elemento literário de um território a outro, através de fronteiras nacionais, analisando as circunstâncias desse transplante, hoje é possível dizer que o campo de atuação da disciplina ampliou-se largamente. Essa ampliação provocou alterações metodológicas, pois os métodos da historiografia literária, antes dominantes, deram lugar a uma exigência de fundamentação teórica no emprego do instrumental crítico que é emprestado, muitas vezes, de áreas limitadas.

Dito de outra maneira: se a especificidade da literatura comparada era assegurada por uma restrição de campos e modos de atuação, hoje essa mesma especificação é lograda pela atribuição à literatura comparada da possibilidade de mover-se entre várias áreas, apropriando-se de diversos métodos, exigidos pelos objetos que coloca em relação.

Acentua-se, então, na caracterização da disciplina, um traço de mobilidade, enquanto se preservava sua natureza *mediadora*, intermediária, característica de um procedimento crítico que se situa “entre” dois ou mais elementos, explorando seus nexos e relações. Fixa, enfim, seu caráter *interdisciplinar*.

Cabe evocar que, já no livro clássico de P. Van Tieghem, *La Littérature Comparée* (1931), o futuro do comparatismo se esboçava nessa direção. No capítulo intitulado “Diferentes domínios da literatura comparada” delineava-se a ampliação dos domínios comparatistas. Dizia o autor: “Os estudos de literatura comparada podem tratar de assuntos muito diferentes” e mencionava, a seguir, “o vasto domínio da literatura comparada, domínio que irá ainda incorporar novos campos”. Mais adiante ainda acrescentaria: “Todo estudo de literatura comparada, como se disse, tem por finalidade descrever uma *passagem*, o fato de que alguma coisa literária é transposta além de uma fronteira lingüística”<sup>1</sup>.

Sabemos todos que Van Tieghem logrou sistematizar em seu manual pioneiro o que era prática corrente: o estudo da natureza dos empréstimos e sua história. Ele utilizava duas perspectivas: a do emissor, que proporcionava a análise do “sucesso” ou da influência exercida por uma obra ou autor

1 Van Tieghem, P. *La Littérature Comparée*. Paris, Col. A. Colin, 1931, p. 67/8.

com a identificação das correspondentes “imitações”, e a do receptor, que permitia chegar às fontes, recuperando, nesse trajeto, o papel dos intermediários. Reproduzir aqui essa terminologia de época não tem o intuito de fazer-lhe a crítica. Muitos já o fizeram; René Wellek, em primeiro lugar. Interessa agora situar o contexto em que o termo “passagem” foi primeiramente empregado para que não se desconheça seu alcance. Com efeito, essa passagem ou trasladação devia ser exclusivamente literária e envolvia diferentes sistemas lingüísticos.

O primeiro passo na ampliação referida foi o das relações interartísticas, isto é, das relações múltiplas que podem existir entre a obra literária e outros meios de expressão artística. Estamos no campo das comparações estéticas, como sugere o livro antecipador de Etienne Souriau, *A correspondência das artes* (1947). Já não é mais a diversidade lingüística que serve de base à comparação, mas a diversidade de “linguagens” ou de “formas de expressão”, próprias e divergentes. Aliás, é a divergência que começa a se impor acima das analogias ou similitudes. Souriau não deixa de alterar o que julga essencial, ou seja, apesar das semelhanças que podemos encontrar entre o trabalho de um músico e o de um pintor, há que lembrar que “o músico pensou musicalmente, o pintor, plasticamente”. E completa: “E é nos próprios princípios da arte específica de cada um e na experiência ativa e concreta que adquiriram, em seus respectivos trabalhos, dos imperativos e optati-

vos destes que estavam secretamente implicadas as razões dessa similitude”<sup>2</sup>.

É nessa linha de uma estética da interação das artes que se situam as obras decisivas de Calvin S. Brown, *Music and Literature. A Comparison of the Arts* (1948), e Th. Munro, *The Arts and Their Interrelations* (1949). É nessa perspectiva que avança U. Weisstein em sua *Introdução à ciência comparada da literatura* (1968), ao dedicar o capítulo 8 à “iluminação recíproca das artes”. Mario Praz, em *Literatura e Artes Visuais*, insiste sobre o dado básico em estudos dessa natureza: a atenção para a especificidade das linguagens.<sup>3</sup> Mais recentemente, os estudos comparativos e semiológicos, reunidos por Silvia Alonso em *Música y Literatura*<sup>4</sup>, acentuam questões que têm sido discutidas desde o início do desenvolvimento dos estudos comparativos entre as duas formas de expressão artística: a questão da relação entre a poesia e a música no âmbito da música vocal e a questão da possibilidade da narratividade na música ou, inversamente, a presença de estruturas musicais no relato verbal. Sem querer fazer o inventário dos textos que promovem a reflexão nesse campo, cabe lembrar que essa ampliação do domínio comparatista corresponde a uma alteração de definição ou paradigma.

2 Souriau, E. *A correspondência das artes* – elementos de Estética Comparada. São Paulo, Ed. Cultrix/Ed. USP, 1983, p. 31.

3 Praz, M. Op. cit. [Trad. José Paulo Paes] São Paulo, Cultrix/USP, 1982.

4 Alonso, S. Op. cit. Madrid, Arco/Libros, S.L., 2002.

Assim, C. S. Brown, ao definir literatura comparada, dirá que ela inclui “o estudo de literatura além de fronteiras lingüísticas e nacionais e qualquer estudo de literatura envolvendo, pelo menos, dois diferentes meios de expressão”<sup>5</sup>.

É uma ampliação sintomática: o escopo inter-nacionalista, intercultural que ampara a transposição de fronteiras nacionais se dilata para o terreno das artes. E isto ocorre no pós-Segunda Grande Guerra, quando a obra de Thomas M. Greene, intitulada *The Arts and the Art of Criticism* (1940), sintetizava o espírito aglutinador que o filósofo Alain defendia e que o simbolismo tentara acentuar com suas correspondências.

É certo que o comparatismo guarda ainda a exigência de que um desses meios de expressão seja o literário, mas aos poucos perde a perspectiva predominante desse sobre as outras formas de expressão artística, estabelecendo o necessário equilíbrio.

Além disso, estabelece premissas básicas, que darão às novas formas de investigação comparatista uma orientação de rigor. Não mais romântica, como a de Schumann, que entendia que a estética da arte deveria ser uma, diversificada pela mudança de material: uma arte só, dividindo-se em várias como a luz em cores. A reflexão se encaminha para a forma

5 Brown, C. S. “The Relations between Music and Literature as a Field of Study”. In: *Comparative Literature*, XXII (1970), 2, p. 102.

indagativa que lhe dá, por exemplo, Jean-Louis Cupers em seu *Euterpe et Harpocrate ou le déficit littéraire de la musique* (1988): “tratar-se-á com efeito de ver como o interesse de um escritor pelas artes em geral (como Thomas Hardy por exemplo) ou tal arte em particular (como William Locke em relação à arquitetura) obriga eventualmente a consideração de princípios artísticos na criação literária”<sup>6</sup>.

Na perspectiva mais recente, cabe examinar como a literatura pode aspirar à plasticidade da cultura tanto quanto à sugestividade da música. Isto é, como uma determinada forma de expressão pode se apropriar de características de outra sem perder a sua especificidade. Nesse novo contexto (ou paradigma) não vigora mais a relação “causa-efeito”, antes predominante nos trabalhos comparativistas. A preocupação não gira mais em torno de “influências”, mas se ocupa com as ressonâncias que a interação entre diferentes artes provoca na estrutura dos objetos confrontados. Há que levar em conta, então, as confluências ou o que se poderia chamar de tensões dominantes na sensibilidade ou gosto de uma época. Como observa Jules Romains em certa altura de *Les hommes de bonne volonté*, “a cada época a literatura e uma das outras artes se encontram curio-

---

6 Cupers, J-L. Op. cit., Bruxelles, Publications des Facultés Universitaires Saint-Louis, 1988, p. 22.

samente em torno de preocupações análogas, e desenvolvem esforços de expressão paralelos”<sup>7</sup>.

Ao lado dos fatores dominantes em determinado período, há que atentar para a própria formação do autor e os interesses por ele manifestos; muitas vezes, o autor tenta recriar nos domínios de sua arte os efeitos ou recursos técnicos de outra forma de expressão com a qual está familiarizado.

Nô campo das relações interartísticas, as propostas se multiplicam. Na aproximação entre música e literatura, por exemplo, os estudiosos dividem o campo da investigação em quatro zonas distintas: a primeira estuda as obras em que as duas artes se conjugam ou se encontram (a ópera, Lied, etc.). Como comenta J. L. Cupers, o estudo e a descrição dos elementos comuns às duas artes é indispensável nesse tipo de investigação, pois isso envolve uma outra pesquisa, essencialmente estética, que procura articular, no esquema geral das artes, as posições respectivas da literatura e da música.<sup>8</sup>

Restam, então, o estudo das ressonâncias da literatura sobre a música e o estudo do inverso. É o caso de analisar a presença da música nas tentativas de recriar literariamente certas obras musicais ou o emprego de técnicas musicais na obra literária.

---

7 Apud Cupers, J-L. Op. cit., p. 20.

8 Cupers, J-L. Op. cit., p. 35.

Algumas vezes essa intenção é evidente, e o autor a enuncia com clareza, como faz Mario de Andrade em *Macunaíma* ou Machado de Assis em alguns de seus textos. Leia-se, nesse sentido, o conto "Trio em lá menor", de *Várias histórias*, cuja ordenação obedece aos movimentos da sonata. Aliás, são esses que marcam o ritmo da narrativa e lhe atribuem um sentido. Pode-se dizer, portanto, que há uma estreita vinculação entre música e literatura nesse texto de Machado, em que o autor quer explorar essa articulação tal como o faz também em *Memorial de Aires* e no conto "Um homem célebre"<sup>9</sup>. Se aqui, como nos outros textos, a música é "a forma de fundo" de que nos fala E. Souriau, a figura de um músico centraliza o narrado, dividido entre vocação e ambição: o festejado autor de polcas que ambicionava compor obras mais elevadas. Machado retoma, por intermédio da figura do músico Pestana, o que já desenvolvera em vários outros textos: a busca frustrada da glória permanente. Pestana quer compor obras elevadas, mas, traído pela memória, só consegue reproduzir Mozart ou Chopin. Sua criação mais

9 Antonio Candido, em *O observador literário* (1959), analisou a presença da música na narrativa machadiana, sobretudo em *Memorial de Aires*, confrontando-a com sua ressonância em *O Alencar*, de R. Pompéia. Ver ainda em *Tese e antítese* (1964), "Melodia Impura", ensaio sobre o gosto e as experiências musicais de Stendhal. Remeto ainda ao volume organizado por Carlos Daghljan, *Poesia e Música*, em 1985 (São Paulo, Ed. Perspectiva).

legítima gera apenas polcas que rapidamente são sucesso e que serão, também, de efêmera lembrança. Diferentemente do outro conto, a música é tema central nesse texto, sem repercussões na estrutura narrativa. No entanto, o tema explora a própria criação, como se percebe nesta passagem:

"Às vezes, como que ia surgir das profundezas do inconsciente uma aurora de idéia; ele corria ao piano, para aventá-la inteira, traduzi-la, em sons, mas era em vão; a idéia esvaía-se. Outras vezes, sentido, ao piano, deixava os dedos correrem, à ventura, a ver se as fantasias brotavam deles, como dos de Mozart; mas nada, nada, a inspiração não vinha, a imaginação deixava-se estar dormindo. Se acaso uma idéia aparecia, definida e bela, era eco apenas de alguma peça alheia, que a memória repetia, e que ele supunha inventar. Então, irritado, erguia-se, jurava abandonar a arte, ir plantar café ou puxar carroça, mas daí a dez minutos, ei-lo outra vez, com os olhos em Mozart, a imitá-lo ao piano".

O trecho reproduz o esforço criador e explora as relações entre inspiração/imaginação/memória e invenção. Entre o primeiro e o último termos estaria contido todo o processo criador, e a invenção, nesse contexto, está a supor a noção de originalidade. Esta Pestana encontraria na composição das polcas, como diz Machado:

"Correu à sala dos retratos, abriu o piano, sentou-se e espalmou as mãos no teclado. Começou a tocar alguma coisa própria, uma inspiração real e pronta, uma polca, uma polca buliçosa, como dizem

os anúncios. Nenhuma repulsa da parte do compositor; os dedos iam arrancando as notas, ligando-as, meneando-as; dir-se-ia que a musa compunha e bailava a um tempo. Pestana esquecera as discípulas, esquecera o preto, que o esperava com a bengala e o guarda-chuva, esquecera até os retratos que pendiam gravemente da parede. Compunha só, teclando ou escrevendo, sem os vãos esforços da véspera, sem exasperação, sem nada pedir ao céu, sem interrogar os olhos de Mozart. Nenhum tédio. Vida, graça, novidade, escorriam-lhe da alma como de uma fonte perene”.

Confrontado com o trecho anterior, este último sintetiza a facilidade da composição, até mesmo o caráter inebriante do ato criador. Se Machado ocupa-se com a criação nesse conto, paralelamente desdobra o tema da insatisfação, da exigência do compositor com ele mesmo. Vê-se, então, que a experiência do artista lhe serve para atingir o humano, entrelaçando os dois temas. Daí a ironia do título — “Um homem célebre”: uma celebridade efêmera e insatisfatória, celebridade que encobre o drama humano da não-realização.

Não é por acaso que Machado de Assis utiliza um músico para explorar questões da criação artística. Em que medida, perguntar-se-ia, a figura do músico poderia estar associada à do escritor? Em que medida as polcas não seriam os textos fáceis, de agrado popular? Essa relação da música com a literatura está presente no *Memorial de Aires*, onde o conselheiro lamenta não compor ou tocar algum

instrumento. Para ele, “a arte é também língua”<sup>10</sup>, uma maneira de expressar ou de calar. E também a arte “naturaliza a todos na mesma pátria superior”. Esta observação do conselheiro Aires nos autoriza a pensar num conceito de universalidade que estaria na base do pensamento machadiano e numa identificação entre música e literatura que perpassa sua obra, levando-o a transpor elementos de uma para a outra, associando essas duas artes, tentando fundi-las, por vezes, na realização. O certo é que a música não tem uma função apenas decorativa na obra machadiana ou que ela ali esteja somente para criar atmosfera. Ao contrário, há em Machado a intenção de apropriar-se literariamente de formas musicais.

As referências aqui à obra machadiana visam ilustrar como a comparação interartística pode nos levar a um conhecimento mais amplo do texto literário por uma exploração de todas as suas variantes culturais. E é justamente esse caminho da interdisciplinaridade que nos permite dilatar o campo de ação, tal como prevê Henry H. H. Remak numa definição de literatura comparada que alarga ainda mais as definições antes referidas. Para Remak, os estudos literários comparados incluem “o estudo da literatura além das fronteiras nacionais e lingüísticas e qualquer estudo de literatura envolvendo pelo me-

10 Assis, Machado de. Op. cit., p. 131 [Ed. Jackson].

nos dois diferentes meios de expressão"<sup>11</sup>. Pressupõe, então, as relações entre as artes, entre a filosofia, a história e as ciências sociais, as ciências, as religiões.

Ora, essa ampliação de campos no domínio da investigação comparatista pressupõe igualmente uma duplicação de competências. O estudioso terá de possuir condições aprofundadas nas duas áreas que vai relacionar, dominando terminologias específicas e movimentando-se num e noutro terreno com igual eficácia. A exigência de uma dupla competência acarreta, sem dúvida, alguns inconvenientes. Antes de tudo, o da dupla especialização, que ocasiona uma dispersão de esforços que seriam concentrados em apenas uma área. Mas tem também suas vantagens: do enriquecimento metodológico, dos contrastes e das analogias que tornam possíveis

11 Remak, Henry H. "Comparative Literature, Its Definition and Function". In: Stallknecht & Frenz (ed), *Comparative Literature - Method and Perspective*. (revised ed.) 1971, p. 1. A intenção da definição de Remak diz o seguinte: "Literatura Comparada é o estudo da literatura além dos limites de um determinado país, e o estudo das relações entre literatura, de um lado, e outras áreas do conhecimento e fé como as artes (p. ex., pintura, escultura, arquitetura, música), filosofia, história, ciências sociais (p. ex., política, economia, sociologia), as ciências, religião, etc., de outro. Em síntese, é a comparação de uma literatura com outra ou outras, e a comparação da literatura com outras esferas da expressão humana".

essas relações, permitindo leituras muito mais esclarecedoras.<sup>12</sup>

Nesse sentido, a literatura comparada torna-se duplamente comparativa, atuando simultaneamente em mais de uma área.

Por outro lado, também o domínio comparativo se desdobra. Paralelamente aos estudos que atravessam as fronteiras políticas e as das línguas, há essa nova abertura, que é predominantemente americana e trata das relações interartísticas e, por extensão, das relações interdiscursivas. É o caso da comparação da literatura com os escritos históricos, analisando a presença em ambos de esquemas narrativos semelhantes e semelhantes esquemas de compreensão. Tais estudos nos levariam a identificar certas qualidades e certas operações de linguagem que caracterizam os procedimentos textuais. Nesse sentido, a literatura comparada estaria menos voltada para as investigações interliterárias (que tratam dos contatos das literaturas nacionais) e mais direcionada para a investigação intraliterária (que se ocupa da gênese e da tipologia do fenômeno literário). Em outras palavras, a literatura comparada exploraria menos as relações de fato (particulares) em

12 Cf. Weisstein, U. apud Cupers, J.-L., op. cit., p. 83: "A articulação entre a filologia clássica com o estudo da literatura alemã tem, para quem é moderadamente equipado, a desvantagem de dissipar seu poder e não o deixa alcançar nas duas áreas o que ele poderia talvez alcançar em uma delas, mas isso tem vantagens que compensam esta desvantagem".

favor das relações estruturais (universais). Isto significaria passar do único ao genérico com o fim de converter o conjunto desses dados em uma síntese teórica e metodológica coerente. Não estaríamos longe do que preconizou Etiemble ao propor um “estudo comparado das formas literárias”. O caminho interdisciplinar, portanto, parece indicar como a literatura comparada pode se caracterizar como uma forma de reflexão generalizadora e mesmo teorizadora sobre o fenômeno literário.

Já nos distanciamos da definição que considerava a literatura comparada apenas um ramo da história literária e podemos entendê-la, como faz Claudio Guillén, como uma “certa tendência ou ramo da investigação literária”<sup>13</sup> que encontrará sua especificidade justamente nos problemas que propõe e na sua mobilidade para resolvê-los. Vista assim, a literatura comparada é uma prática intelectual que, sem deixar de ter no literário o seu objeto, confronta-o com outras formas de expressão cultural. É, portanto, um procedimento, uma maneira específica de interrogar os textos literários não como sistemas fechados em si mesmos, mas em sua interação com outros textos, literários ou não.

13 Guillén, C. *Entre lo Uno y lo Diverso* – Introducción a la Literatura Comparada. Barcelona, Ed. Crítica, 1985, p. 14. Guillén defini-a como “uma tendência dos estudos literários, ou seja, uma forma de exploração intelectual, um fazer orientado por inquietações e interrogações específicas”.

Nessa direção, o volume organizado por Barricelli e Gibaldi, em 1982, *Interrelations of Literature*<sup>14</sup>, insiste na articulação da literatura com a lingüística, a filosofia, a religião, o mito, o folclore, com a sociologia, a política, as ciências jurídicas e as ciências em geral, além das relações interartísticas que mais freqüentemente nos cabe examinar.

14 Barricelli & Gibaldi. Op. cit. New York, MLA, 1982.