

EM DEFESA DO *MULTIVERSO* — OU ABAIXO A *CRISE NAS INFINITAS* *TERRAS*. MELHOR: POR UM *NATIONAL* *GEOGRAPHIC* LITERÁRIO

Bianca Campello Rodrigues Costa

Universidade Federal de Pernambuco

Resumo: Qual o papel da história da literatura ante seu próprio objeto: manter a memória dos textos produzidos no decorrer de um intervalo de tempo, textos os quais, por definição, são dotados de multiplicidade de significação? Como organizar o relato da existência de textos cuja identidade é instável, visto ser a identidade um conjunto de significados atribuídos a um ente por um corpo cultural que com ele se depara? A partir de tais questionamentos, este artigo executa uma revisão crítica dos procedimentos teóricos aos quais classicamente se recorreu para a abordagem histórica do texto literário. Em seguida, propõe-se a adoção de uma perspectiva crítica para o historiador de literatura que se desafia a assegurar ao texto literário a propriedade que o mantém vivo no decorrer dos anos: o poder de permanecer significando.

Palavras-chave: história da literatura; crítica literária; teoria da literatura

“A história da literatura é um grande cemitério onde cada qual busca seus mortos; aqueles que ama ou com os quais está aparentado.” (F. Heine)

“A arte é sempre um fenômeno de relação, pois implica no mínimo a parêntese do artista e do espectador.” (M. de Andrade)

“Avançar, retomando em outro nível, com menos biografismo, menos mecanicismo sociologizante, a ‘parêntese do artista e do espectador’ ”¹ (J. Rufino dos Santos)



Esta obra está licenciada sob uma [Licença Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

¹ SANTOS, J. R.. *Quem ama literatura não estuda literatura: ensaios indisciplinados*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008, p. 190-191.

Em 1986 a vida dos leitores das histórias em quadrinhos do universo da DC Comics parecia ser bastante difícil. Os personagens coexistiam em uma série de Terras paralelas e a realidade era constituída por um *Multiverso*. Os grandes heróis viviam simultaneamente em pelo menos três realidades: a do presente, que seria a mesma do leitor, se tudo não passasse de ficção; a do tempo diferenciado, em que se passavam tanto histórias datadas dos anos quarenta, quando a maioria deles fora criada, quando no futuro, com os heróis envelhecidos; a da versão maligna, na qual mocinhos faziam o papel de vilões.

Ser leitor de quadrinhos era, então, ter que se desdobrar na apreensão de muitos universos diferentes, nos quais as regras do jogo ficcional mudavam e, muitas vezes, o herói se fazia irreconhecível. Houve reclamação. Leitores ficaram confusos. Para não perder público e lucro, a editora recorreu a um plano conhecido como *Crise nas Infinitas Terras*: uma saga que atravessou as histórias de seus personagens mais populares (e lucrativos). Nesta saga extinguiram-se as terras paralelas, personagens pouco lucrativos foram convenientemente mortos e o confuso leitor foi salvo ao fim do dia com um novo mundo, organizado para que ele continuasse acompanhando os quadrinhos sem ter que se esforçar muito para compreender o que lhe era oferecido.

A DC extinguiu o *multiverso* e ofereceu aos seus consumidores a versão facilitada do que pode ser a ficção das histórias em quadrinhos. Assassinou universos inteiros para isso, em nome das vendas. Infelizmente não é essa uma atitude muito distinta daquela exercida pela crítica literária ao construir a história da literatura, canonizá-la e repeti-la, com a veneração que se tem a um totem, livro após livro, autor após autor. No lugar da soma de juízos e de leituras, da contemplação das obras em sua multiplicidade, ocorre “*por inércia ou modorra*”², sim, a “*manutenção da ordem e da paz social*”³. Para produzir história da literatura opta-se, desde o século XIX, por produzir *a* história da literatura: criar um universo bem organizado para que o leitor possa acompanhar de escritor em escritor, movimento após movimento, características e datas. E assim, em nome da paz, assassinam-se as nossas infinitas terras.

Evidentemente, a intenção de críticos literários é bem mais nobre do que a da editora DC. Tornar os vários mundos que a grande rede de textos que é a história da literatura um organismo compreensível ao grande público não é tarefa fácil. Entretanto, a facilitação promovida pelos procedimentos da história da literatura como vem sendo executada desde a consolidação do estudo através do viés histórico, no século XIX, não é menos enganadora do que a jogada de marketing da editora de quadrinhos americana. Engana-se o leitor, porque, disfar-

² SANTOS, Op. Cit., p. 129.

³ Idem.

çada a realidade — seja com assassinatos intencionais daqueles que não conseguem se encaixar no perfil geral delineado pelo contexto da produção, seja com a uniformização de como são os escritores e seus escritos em cada período — esta realidade vira ficção. E são raras as obras que admitem, em *mea culpa*, serem, elas mesmas, cemitérios dos mortos queridos (e geralmente apenas deles), onde os relatos a respeito dos entes saudosos foram modificados, contaminados, por assim dizer, por memórias, afetos e desafetos do historiador e daqueles que lhe serviram de fonte.

Que se faça justiça ao historiador de literatura, no entanto. Seu trabalho nunca foi fácil. Se houve uma época em que “*o mundo era pequeno / e terra era grande*”, um mundo que era “*abarcável com a vista, uma totalidade*”⁴, nem por isso historiar a arte era fácil. Nesse mundo, no qual o ser humano desfrutava da sensação inequívoca de pertencer a uma totalidade, o mundo da Era Clássica e da Era Medieval, historiar arte não era uma tarefa, por definição, sequer possível. O mundo era perfeito e abarcável com a vista porque não havia a sensação de novidade e de mudança: não havia sentido de história no decorrer da experiência humana. O universo conhecido por cada um era o mesmo em que viveram seus bisavós, e continuaria a ser o mesmo quando da morte de seus bisnetos. E, como arte é “*parelha*”, se produtores e público, permanecem em essência os mesmos, não há o que historiar. Nesse contexto a descrição sincrônica é espelho da diacrônica: não há uma diferenciação das subjetividades e, como os leitores da DC, estavam todos: artistas, público e historiadores não existentes, em paz.

Os tempos afortunados, entretanto, foram-se, e a história se fez. E isso ocorreu antes mesmo daquilo que classificamos como a época “*com que nos defrontamos na ‘crise dos paradigmas’, da globalização, ‘de uma complexificação e estilhaçamento da realidade, onde é preciso encontrar novas formas de acesso para compreendê-la’*”⁵, que são estes tempos de início de terceiro milênio. Na Renascença inventou-se “*a produtividade do espírito*”⁶ e, pouco a pouco, as certezas desapareceram. O desenvolvimento “*desemboca numa espécie de superação daqueles princípios estéticos que até ali haviam determinado o curso da arte*”⁷, e a produção artística vive em crise desde então. Se antes ela se definia pela “*imitação dos mes-*

⁴ LUKÁCS, G.. *A teoria do romance*. 2 ed.. Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Livraria Duas Cidades; Ed. 34, 2009, p. 35.

⁵ PESAVENTO, S. J.. *História & literatura: uma velha-nova história*. Disponível on-line em: <http://nuevomundo.revues.org/index1560.html>. Acesso em 25 de julho de 2010, p. 2.

⁶ LUKÁCS, Op. Cit., p. 30.

⁷ LUKÁCS, Op. Cit., p. 13.

tres e dos modelos”⁸, isto é, do que era convencional nos grupos sociais, e que se compartilhava nas oficinas dos artesãos, agora ela passava a ser regida “*pelo princípio da imitação da natureza*”⁹ (Idem).

Esse processo de transgressão dos ícones artísticos revela não apenas a crescente confiança na capacidade de o homem entender os fenômenos do mundo à sua volta, através da razão e do estudo científico, e de, em virtude desse entendimento, dominar a natureza e viver melhor. Revela-se no abandono dos modelos, também, uma desconfiança em relação ao consenso enquanto ele não pode ser provado pelo rigor do raciocínio materialista; uma desconfiança dos fundamentos, das leis ditadas pelas palavras dos antigos; uma desconfiança do *outra*. De repente, cria-se a individualidade e o sujeito histórico; cria-se a própria história. História: a tentativa de compreender o presente através da recordação do passado; a necessidade de se manter no presente aquilo que existiu e que se foi perdendo; a necessidade de tentar atingir alguma completude atando-se “*as duas pontas da vida*”, e restaurar nessa nova juventude, algo da juventude de outrora.

Consequentemente, neste *mundo moderno*, cada objeto artístico torna-se uma realidade criada por uma subjetividade individual. “*A unidade natural das esferas metafísicas foi rompida para sempre*”¹⁰, e o artista se concede o poder supremo de criar alternativas metafísicas conforme sua imagem, semelhança e conveniência. Eis o *multiverso*, muito mais antigo que a “*era do estilhecimento*”. Com o nascimento do sujeito individual, com o fim dos “*tempos afortunados*”¹¹, o mundo se fragmenta, porque cada ser humano se torna um mundo em si mesmo. Cabe aos gênios, aos criadores da arte, a tentativa de harmonizar o eu e o mundo, o que, para Kant, parece impossível para a razão pura¹².

Se na aurora da modernidade, se no século XVI à fragmentação foi dada a partida, foi na transição do século XVIII para o século XIX que as engrenagens da percepção histórica efetivamente se fizeram sentir no Ocidente. O evolucionismo, a dialética do materialismo histórico, o inconsciente, a relatividade e a arbitrariedade da linguagem, parafraseando Joel Rufino dos Santos, *perturbaram o sono do mundo*. A necessidade de se fazer história não apenas se torna cada vez mais urgente — pululam aí os sentimentos nacionalistas e a necessidade de um passado e de uma identidade — como também cada vez mais impossível. “*Que*

⁸ FONTIUS, M.. Literatura e história: desenvolvimento das forças produtivas e autonomia da arte. In: L. C. Lima (Org.), *Teoria da Literatura em suas fontes*, vol. 1, 3.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 105.

⁹ Idem.

¹⁰ LUKÁCS, Op. Cit., p. 30.

¹¹ LUKÁCS, Op. Cit., p. 26.

¹² PERIUS, C.. Conceito de ironia. In: C. PERIUS, *O sentimento do mundo: o corpo na poesia de Carlos Drummond de Andrade*. São Carlos: UFSCar, 2005, p. 19.

passado recordar? Para quê? Para quem?” são alguns dos dilemas éticos com que se defronta o bom historiador; “bom” tanto no sentido de competente em sua área, um cientista das humanidades que está inteirado, em sua completude, dos fatos os quais pesquisa, quanto no sentido ético, de cientista que observa o fenômeno humano impondo-se a isenção de julgamento de valores, isenção tão almejada, mas tão distante.

Nesse contexto de se fazer história, e de se fazer história nacional, surgiu a tradição do estudo da literatura e do exercício da crítica através da historicização do fenômeno literário. Literatura e história, pelo menos em tese, eram um binômio perfeito, afinal “*a literatura é fonte de si mesma enquanto escrita de uma sensibilidade, enquanto registro, no tempo, das razões e sensibilidades dos homens em um certo momento da história*”¹³. Se a inscrição do texto literário no “*quadro histórico no qual o autor vivera e escrevera*”¹⁴ era um passo lógico para a compreensão da literatura como um fato social, os procedimentos de tal inscrição, com o tempo, revelaram-se tendenciosos e insuficientes. Biografismo, sociologismo, psicanalismo... foram muitas as metodologias usadas para tentar organizar o mundo da produção literária e dar um sentido — e, conseqüentemente, o sentido — ao que é a produção literária na totalidade de sua realização manifesta. E muitas também foram as críticas à fundamentação e à eficiência destes métodos.

Já no início do século XIX, Heine condenava a metodologia histórico-crítica de Schlegel por perceber nela um critério de valoração injusto: a exigência de manutenção das formas originais nos poetas atuais¹⁵, isto é, a estipulação de uma norma, entendida como pura em dado momento histórico, e a valoração histórica da obra na medida em que esta se aproximava ou não do cânone escolhido. A estética de orientação kantiana em geral, de acordo com Lúkacs no prefácio de seu *A teoria do romance*, cavou um sério problema metodológico na análise literária historicista: formulou-se a oposição entre o valor atemporal de uma obra e a realização histórica do valor dessa mesma obra¹⁶. O biografismo e o psicanalismo foram seguidamente condenados por usarem critérios extratextuais para empreender o estudo das obras literárias, esvaindo-as de seu conteúdo principal, sua forma.

Crítica semelhante ocorreu à sociologia da literatura. Em princípio este viés de abordagem do fenômeno literário parece ser o mais adequado, afinal a literatura é um fato social, e é justamente esta dimensão o elemento mais valorizado pela sociologia da literatura. Entretanto, muitas das práticas desses estudos revelaram-se de um sociologismo redutor, e resvalaram

¹³ PESAVENTO, Op. Cit., p. 8.

¹⁴ PESAVENTO, Op. Cit., p. 2.

¹⁵ HEINE, H.. *La escuela romántica*. Tradução de R. Setton. Buenos Aires: Biblos, 2007, p. 103-104.

¹⁶ Este paradoxo, no presente, seria formulado pela oposição entre a história da obra e a obra na história.

no que a literatura disse sobre o mundo do qual seriam produto e reflexo, do qual seriam “*uma leitura do presente da escrita*”¹⁷, uma possibilidade de existência real de seres humanos irreais. A literatura seria então um símbolo disponibilizado para se falar do real (Idem), estando, segundo este raciocínio, vinculada a ele numa relação especular manifesta pelo seu *conteúdo*. Os estudos históricos desse viés concentraram-se, em princípio, no recorte de cada época literária e no mapeamento descritivo dos conteúdos das obras, uma a uma, conteúdos relacionados a seus contextos históricos, nos quais são assinalados os eventos políticos, religiosos e científicos de largas dimensões. Em seguida, as obras são ajustadas em um leito de Procusto, e descritas de acordo com a carga de subjetivismo, a valorização geral das figuras de linguagem e das formas fixas¹⁸. Por fim, dá-se a justaposição dos textos em ordem cronológica: e formou-se então o senso comum, que compreende por evolução da literatura: a sucessão das escolas literárias. E, como constatou Santos, a superfície do fenômeno literário em sua dimensão histórica tornou-se o próprio fenômeno da arte literária (2008, p. 59).

As palavras de Joel Rufino dos Santos apontam para o problema fundamental do procedimento sociologizante:

Não há professor de literatura que não se refira ao “quadro histórico” em que se encaixam as obras que apresenta, os movimentos, as escolas, os estilos de época, as obras-primas — não pelo seu conteúdo/forma, mas pela cronologia. Até aí, portanto, nada fez. Uma vez que “o quadro histórico” só se manifesta por meio de fatos (movimentos, escolas, estilos de época, obras-primas), está obrigado a mostrar a natureza dessa manifestação, em cada caso, ou seja, a articulação conteúdo/forma.¹⁹

O problema da abordagem sociológica não é a relação da obra com seu quadro histórico, mas sim o uso do quadro histórico como uma justificativa para submeter as obras à uniformização facilitadora. Essa abordagem mata os *multiversos* que são as obras literárias em nome do fenômeno social que é o período e sua identidade dentro da cronologia. Assim, os escritores da segunda fase do Modernismo brasileiro passam a ser aqueles cuja obra surge — sem desdobramentos de formas e resoluções de problemas artísticos na arte de narrar e de compor versos — regionalista, neo-realista, na ficção, neo-simbolista, na poesia. Afinal, os *temas* de que falaram essas obras assim construíram sua relação com a realidade exterior a elas e são os *temas* e os *discursos* sobre eles desenvolvidos nos textos os definidores da litera-

¹⁷ PESAVENTO, Op. Cit., p. 4.

¹⁸ E assim se faz dos sermões do Pe. Antônio Vieira — estas fantásticas obras de retórica que todo leitor de língua portuguesa tem o direito de apreciar *como aquilo que são* — obras da literatura barroca, de *Memórias Póstumas de Brás-Cubas* uma obra realista, da obra de Olavo Bilac uma insonsa compilação de poemas descritivos de vasos observados pelo olhar blasé de um poeta que não possui a mínima carga de subjetividade... — dentre outras aberrações do julgamento classificador promovido por manuais de história da literatura e por professores de história da literatura.

¹⁹ SANTOS, Op. Cit., p. 60-61.

tura dentro da perspectiva sociologizante quando redutora. E a história da literatura, que deveria ser “*a história do livro*”²⁰, ou seja, a história das formas de produzir os objetos literários, torna-se a história do pensamento, apenas.

Em oposição aos estudos literários que se evadiram de observar a literatura através daquilo que a caracteriza em essência, a linguagem, ocorreram os estudos de metodologia estruturalista/formalista. Se, por um lado “*Um bem que nos fez o estruturalismo foi tirar o foco de sobre o enredo, a história, a trama, o assunto e pô-lo sobre o texto propriamente*” (SANTOS, 2008, p. 125), por outro, o “*baixo estruturalismo*”, como prefere Santos (2008, p. 126-127) desvinculou o texto de seu *significado social*. O grande problema dos estudos de corrente formalista/estruturalista como foram muitas das vezes conduzidos é a observação da forma em condições isoladas, sem vínculo com a *significação social* adquirida pela resolução estética dada pelo artista à sua criação.

Como numa viagem a uma das infinitas Terras, o leitor destes estudos estruturalistas/formalistas equivocados recebe todas as informações sobre o *multiverso* em que se encontra: composição química, condições de gravidade, duração do tempo, clima, relevo, fauna, flora, população humanóide... Mas, apesar de todos os esforços por se fazer uma ciência completa da obra, o foco exclusivo em sua estrutura não dá a dimensão do significado do *multiverso* em sua condição de uma Terra entre as muitas outras. Ignorando a *significação social*, aquela Terra/obra passa a valer por si própria apenas, e perde-se a multiplicidade tão necessária para que, ao menos em proximidade, o leitor possa ver as Terras naquilo que têm de infinitas. Analisa-se, assim, lindamente o universo construído pela linguagem do poema, do conto, do romance, mas não sua força gravitacional e sua repulsão, suas repercussões no modo de entender literatura e no modo de se fazer literatura.

Uma interessante comparação de Heine — tecida muito antes de o estruturalismo e o formalismo firmarem-se como correntes críticas — consegue abarcar a grande dimensão do problema dessa maneira de se fazer história da literatura com foco exclusivo na forma. Para Heine, a “*história da literatura é tão difícil de descrever como a história natural*”²¹ e a maioria dos historiadores da literatura a transforma num zoológico perfeitamente ordenado²². Refletindo sobre essa última imagem, vemos que a descrição de cada espécie de fato literário, independente do critério de agrupamento utilizado na organização dos espécimes para as vistas do público, tem por base o mesmo princípio: no zoológico e na história, os espécimes (se-

²⁰ SANTOS, Op. Cit., p. 132.

²¹ HEINE, Op. Cit., p. 156

²² Idem.

jam eles as obras, os gêneros ou os escritores) são apresentados fora de seu hábitat natural, fora de seu contexto de interação, bem como fora de sua própria história evolutiva. Por mais detalhada que seja a descrição posta diante da jaula, a relação travada entre o visitante e o espécime é sempre um recorte bruto da realidade e, por mais que se possa contemplar a beleza imanente do que se vê, não se observam as formas atuando para aquilo que efetivamente se destinaram.

O resultado, no zoológico e na história da literatura, é deprimente: grandes velocistas aprisionados em jaulas que, por maiores que sejam, nunca permitirão o exercício do pleno correr; grandes predadores ociosos, sendo alimentados confortavelmente, quando seu desejo é pela conquista dolorosa da carne e do sangue; mergulhadores das maiores profundezas e planadores dos mais altos picos mantidos próximos ao chão, para que o público possa vê-los sem esforço. Se nos zoológicos é frequente que os animais desenvolvam comportamentos antinaturais, obsessivos até, em virtude do ócio e do stress, a literatura também se debilita, desvirtua, pois perde a forma que a torna esteticamente válida²³. Alijada de suas condições originais de existência — no zoológico da história, rotulado em sua cela, cada fato literário é contemplado dentro das categorias formuladas pelo organizador da história literária — a literatura torna-se uma sombra do que realmente é, um prisioneiro impedido de exercer a si próprio.

Que se configure o raciocínio de maneira mais clara. Tomando-se um dos clássicos maiores de nossas letras, **D. Casmurro** temos, de acordo com a história da literatura de viés sociologizante redutor, um romance sobre a instituição do casamento opressora do sujeito feminino. É isso e apenas isso: não é um romance memorialista em que há um objetivo de autorreconstituição, nem um texto sobre a falsa moral religiosa da burguesia brasileira do século XIX. **D. Casmurro** é, segundo a história da literatura de orientação crítica sociológica, como *equivocadamente* tem sido feita, um romance sobre adultério no qual os leitores atribuem à mulher o benefício da dúvida, em virtude do silêncio que lhe é imposto, ou que a condenam justamente por esse silêncio. É como, na apresentação de um espécime, identificá-lo por um único comportamento isolado e construir, sobre ele, toda sua identidade: eis a origem das baleias assassinas, dos golfinhos brincalhões, dos gatos calculistas, das ratazanas oportunistas.

A mesma obra, como tantas outras, também pode ser vítima da crítica de fundamento formalista/estruturalista equivocada. Foram muitos os estudos acadêmicos no passado que, a partir de um elemento estético do arcabouço textual, esboçou, por ele, apresentar o que era o texto. Se é verdade que o estudo da elipse, das formações de palavras ou da recursividade do

²³ Cf. SANTOS, Op. Cit., p. 27.

emprego de determinados pronomes debruçam-se sobre um elemento constituidor do texto (e não algo que está fora dele), também é verdade que essas coisas não *são* o texto. Dispor essas interpretações como leitura do texto é como expor o entendimento de um dinossauro em toda sua complexidade estrutural e comportamental, a partir dos resultados da investigação de suas costelas. É possível, a partir dele, projetar como era sua coluna vertebral e seu possível tamanho, mas não é possível reconhecer seus hábitos alimentares, sua relação com seus pares e sua forma de locomoção.

Portanto, faz-se relevante reafirmar: “*Apenas no seguinte sentido a forma cria um verdadeiro conteúdo: no significado coletivo do estranhamento que provocou.*”²⁴ Daí que o principal questionamento da crítica deve ser qual o *significado coletivo* da obra, isto é, como, ao longo de sua constituição histórica sua forma consegue provocar efeito. Esta constituição histórica engloba tanto a recepção crítica que se foi acumulando sobre ela, quanto seu papel como item de consumo cultural no momento em que se torna objeto-texto, objeto-livro. Engloba, também, a formação do autor²⁵, isto é, os caminhos percorridos pelo escritor tanto para se tornar um autor estreante como, também, na formação de sua identidade artística. Evitando o puro biografismo, a avaliação da formação do autor observa as reverberações de suas fontes em suas obras, ou seja, sua relação com a tradição, e as soluções estéticas acrescentadas por ele, isto é, seu papel como construtor de uma identidade particular, observando as transformações estilísticas ocorridas em sua produção. É a avaliação das reverberações das formas umas nas outras o próprio cruzamento dos *multiversos* literários, é a história de seus efeitos transformando uns aos outros os eixos articulares que submetem “*as formas artísticas a uma dialética histórico filosófica*”²⁶.

Reunir dialeticamente aquilo de melhor que as teorias da literatura nos ofereceram não parece ser o mais difícil da empreitada, não se forma aqui um discurso inédito. A problemática do recorte o qual o historiador de literatura é forçado a fazer continua. É efetivamente impossível a conclusão de uma obra de história literária que dê conta de todos os livros, de todos os *multiversos* existentes. E, em acontecendo a possibilidade de um compêndio que refletisse de maneira especular a realidade histórica em toda a dimensão da rede de textos que se criou, o fardo seria excessivo ao leitor comum. A questão, é preciso reconhecer, não é apenas de ordem metodológica, mas é de ordem pragmática.

²⁴ SANTOS, Op. Cit., p. 143.

²⁵ SANTOS, Op. Cit., p. 167.

²⁶ LUKÁCS, Op. Cit., p. 36.

Faz-se possível, entretanto, a execução necessária do recorte, sem a simplificação excessiva nem a ludibriação do leitor. Explicitar a existência do recorte e os motivos da contemplação de algumas obras em detrimento de outras e informar ao leitor como se procedeu à pesquisa da história das formas são maneiras honestas de se reconhecer as limitações do historiador e trabalhar plenamente dentro dessas mesmas limitações. Adotada esta postura, é possível aplicar-se a definição de Benjamin na seleção das obras que serão contempladas no estudo histórico em questão. Para Benjamin “*Uma obra de arte significativa ou funda o gênero ou o transcende, e numa obra de arte perfeita as duas coisas se fundem numa só*”²⁷; na prática da produção da história da literatura, é a avaliação das obras em sua significação social, com a seleção dos *multiversos* mais importantes, que mantém a coesão necessária para que o historiador consiga desenvolver seu trabalho sem perder o foco.

Selecionadas as obras perfeitas sobre as quais o historiador-crítico há de se debruçar, como articular a análise daquilo que elas têm de imanente para daí se observar os significados sociais adquiridos? Jakobson oferece como solução o olhar sobre o *dominante*, “*uma das mais centrais e profícuas noções elaboradas pela teoria formalista russa*”²⁸. O *dominante* é o centro de enfoque de um trabalho artístico, é o alicerce que garante a integridade de sua estrutura. O *dominante* “*pode ser estudado não apenas no trabalho poético de um artista isolado, de um cânone poético ou entre as normas de determinada escola poética, mas também na arte de uma época, então encarada como um todo particular*”²⁹. Embora Jakobson focalize em sua análise como o dominante sendo o próprio caráter estético do texto literário e o vincule à função poética da linguagem em sua relação com as demais funções, conforme sua própria concepção linguística, o dominante pode se manifestar em outras instâncias da forma. Lúkacs em seu *A teoria do romance* dá uma excelente dimensão de como o estudo histórico pode articular sociologia, história e estrutura ao observar como elemento *dominante* da história do gênero narrativo a relação travada entre os objetivos do protagonista e as demandas do mundo a ele exterior. Assinalando o desvio ocorrido entre essa forma de relação protagonista – mundo, Lukács confirma a constatação de Jakobson de que “*A evolução poética é um desvio*”³⁰ e observa a significação social do fenômeno, bem como sua articulação com o universo das ideias dos homens que produziram os textos.

²⁷ CAVALHEIRO, F.. *Sincronicidade e Witz*. Rubedo - Revista de Psicologia Junguiana e Cultura. Disponível on-line em: <http://www.rubedo.psc.br/artigosb/sincowitz.htm>. Acesso em 15 de julho de 2010.

²⁸ JAKOBSON, R.. O dominante. In: L. C. Lima (Org.), *Teoria da Literatura em suas fontes*, vol. 1, 3.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 513.

²⁹ JAKOBSON, Op. Cit., p. 514.

³⁰ JAKOBSON, Op. Cit., p. 516.

É importante assinalar que, embora seja perfeitamente possível restringir o universo do questionamento a respeito de quais são as obras perfeitas ou significativas que devem ser focalizadas no recorte ao universo da literatura nacional, este procedimento está isento dos caminhos nacionalistas. Parece ser evidente que a literatura nacional seja mais relevante que as outras para o público com o qual o historiador se dirige; se não por outros motivos, pela questão da língua, a qual não precisaria da intermediação do tradutor e das conseqüentes transformações no universo do texto. No entanto, o argumento de que o estudo da literatura nacional deve ser privilegiado porque, embora seja, em comparação a outras, “*pobre e fraca [...] é ela e não outra que nos exprime. Se não for amada, não revelará sua mensagem*”³¹; e se nós não a amarmos ninguém o fará por nós”³² inconsistente. Que se façam os recortes para a compreensão do fenômeno literário em sua articulação sistemática de desenvolvimento das formas, mas não por uma relação de representação da ideia de pátria e de nacionalidade por uma simbologia temática e discursiva: como já mencionado anteriormente o discurso não é revelador da problemática literária em sua historicidade, mas sim a forma.

Libertar as obras literárias das jaulas nas quais elas foram, em decorrência de tantos equívocos, encerradas, revela-se a melhor maneira de conduzir o público sedento pelo conhecimento da literatura a este próprio conhecimento. O zoológico dá lugar a episódios documentários ao estilo da *National Geographic*, nos quais a descrição minuciosa das formas, dos hábitos, dos gêneros, das espécies convive com a análise dessas formas no exercício de si mesmas, em liberdade. E se os recortes necessários à coesão e à integridade do trabalho acabam elevando algumas espécies — ou Terras paralelas — e subdimensionando outras, é possível, também, fazer das muitas obras do *National Geographic* literário, ele mesmo, uma rede de textos, um *multiverso*. Um *multiverso* que não subjuga a capacidade (e o interesse) de seu leitor, e no qual se pode conviver com as tensões sem se recorrer a um hecatombe. E em que vivam infinitamente as Terras paralelas.

Referências

ADORNO, T. W. *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

BENJAMIN, W.. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. 3.ed. Tradução de Márcio Selligman-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2002.

³¹ Grifo efetuado na confecção deste artigo.

³² CANDIDO, A.. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750 - 1880*. 11. ed.. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007, p. 11.

CANDIDO, A.. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750 - 1880*. 11. ed.. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

CAVALHEIRO, F.. *Sincronicidade e Witz*. Rubedo - Revista de Psicologia Junguiana e Cultura. Disponível on-line em: <http://www.rubedo.psc.br/artigosb/sincwitz.htm>. Acesso em 15 de julho de 2010.

Crise nas Infinitas Terras. Disponível on-line em http://pt.wikipedia.org/wiki/Crise_nas_Infinitas_Terras. Acesso em 16 de julho de 2010.

FIGUEIREDO, V.. Kant: liberdade da forma e forma da liberdade. In: R. HADDOCK-LOBO (Org.). *Os filósofos e a arte*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010, p. 59-78.

FONTIUS, M.. Literatura e história: desenvolvimento das forças produtivas e autonomia da arte. In: L. C. Lima (Org.), *Teoria da Literatura em suas fontes*, vol. 1, 3.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 97 - 198.

GAGNEBIN, J. M.. Nas fontes paradoxais da crítica literária. Walter Benjamin relê os românticos de Iena. In: M. S.-S. (Org.), *Leituras de Walter Benjamin*. 2.ed. São Paulo: Annablume, 2007, p. 65-82.

GONÇALVES, M.. Hegel: materialização e desmaterialização da ideia nas obras de arte. In: R. H.-L. (Org.) *Os filósofos e a arte*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010, p. 79-101

HEINE, H.. *La escuela romántica*. Tradução de R. Setton. Buenos Aires: Biblos, 2007.

JAKOBSON, R.. O dominante. In: L. C. Lima (Org.), *Teoria da Literatura em suas fontes*, vol. 1, 3.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 511-518.

LUKÁCS, G.. *A teoria do romance*. 2 ed.. Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Livraria Duas Cidades; Ed. 34, 2009.

MEDEIROS, M. V.. *Hipertempo: mais que um multiverso*. Disponível on-line em: <http://www.omelete.com.br/quadrinhos/hipertempo-mais-que-um-multiverso/>. Acesso em 16 de julho de 2010.

_____. *Universo DC - Crises e Reflexões*. Disponível on-line em: <http://www.omelete.com.br/quadrinhos/universo-dc-crisis-e-reflexoes/>. Acesso em 16 de julho de 2010.

MURICY, K.. Walter Benjamin: alegoria e crítica. In: R. HADDOCK-LOBO (Org.). *Os filósofos e a arte*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010, p. 181- 219.

PERIUS, C.. Conceito de ironia. In: C. PERIUS, *O sentimento do mundo: o corpo na poesia de Carlos Drummond de Andrade*. São Carlos: UFSCar, 2005, p. 16-24.

PESAVENTO, S. J.. *História & literatura: uma velha-nova história*. Disponível on-line em: <http://nuevomundo.revues.org/index1560.html>. Acesso em 25 de julho de 2010

SANTOS, J. R.. *Quem ama literatura não estuda literatura: ensaios indisciplinados*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

[Recebido em março de 2011 e aceito para publicação em maio de 2011]

Defending the *multiverse* — or down to *crisis on infinite earths*. Better: for a literary *National Geographic*

Abstract: What is the role of literary history in face of its own object: keep the memory of the texts produced during a time gap, texts which, by definition, are endowed of multiple meanings? How to organize the report of existence of texts whose identity is unstable, since it's being, it's identity is a joint of meanings attributed to them by the cultural body that faces those texts? From such questions, this article performs a critical review of the theoretical procedures which are classically used for the historical approach of literary texts. Then, it is proposed the adoption of a critical perspective for the historian of literature challenged by the task of ensuring to the literary text the property that keeps it alive throughout the years: the staying power of meaning.

Keywords: history of literature, literary criticism, literary theory

