

Clio e outras tramas: a nova história cultural e a literatura comparada

Ricardo André Ferreira Martins*

Resumo: A “História Cultural” e a “Nova História Cultural” são linhas de reflexão teórica e metodológica que podem oferecer aos estudos em Literatura Comparada novos horizontes e limites interdisciplinares que resultariam na abertura para novos campos de pesquisas comparatistas. A abordagem cultural, na medida em que ela se encontra nas práticas de investigação comparatistas, permitiria ao estudioso ou pesquisador em Literatura Comparada cotejar não somente novos objetos de estudos, mas também novas posturas, novos questionamentos e o desenvolvimento de novos caminhos para o “método” comparatista, uma vez que este se encontra, em sua própria natureza, em uma *encruzilhada* de conceitos, teorias, métodos, questionamentos e objetos ainda não devidamente cotejados.

Palavras-chave: História cultural. Comparatismo. Fronteira. Interdisciplinaridade. Método.

O presente artigo pretende oferecer uma tentativa de aproximação entre as reflexões teóricas da “História Cultural” e da “Nova História Cultural”, a partir da escola dos *Annales* até o presente momento, como uma abordagem capaz de enriquecer e elucidar antigos problemas metodológicos da Literatura Comparada. Os

* Doutor em Teoria e História Literária (IEL/UNICAMP). Docente do Programa de Pós-Graduação em Letras, nível de Mestrado (URI). E-mail: ricardoafmartins@gmail.com

R. Língua & Literatura	Frederico Westphalen	v. 13	n. 20	p. 37-60	Ago. 2011. Recebido em: 01 jun. 2011 Aprovado em: 12 jul. 2011
------------------------	----------------------	-------	-------	----------	---

estudos comparados são tomados aqui como domínio dos estudos culturais através da reflexão historiográfica, cuja disciplina renovou-se diante das coerções impostas pelo surgimento de novos objetos e novos métodos da pesquisa histórica e da reflexão teórica em história, ou, no caso, da literatura. Trata-se aqui de tomar como modelo a renovação que o historiador imprimiu à sua disciplina ao longo do século XX, resultante do questionamento das bases e fundamentos epistemológicos de sua atividade como investigador da memória e do passado, partindo do entendimento de que a narrativa histórica, constituída através do relato baseado em fontes documentais, não era a única forma de apreensão e transmissão do passado até então conhecida. Tampouco, os objetos da história não eram redutíveis aos fatos descritos nas fontes, mas compreendem agora todo o repertório que o mundo ocidental denomina de “cultura”, isto é, toda a produção humana, em toda a sociedade.

Entretanto, apesar de não representar um novo paradigma, uma vez que o conceito de “cultura” sempre foi controverso, o alargamento propiciado pela “história cultural” trouxe, indelevelmente, conquistas ao território investigativo do historiador, uma vez que virtualmente tudo pode ser objeto de estudo da história, já que tudo se encontra no espaço e no tempo. Trata-se, portanto, de refletir sobre as contribuições que o campo do historiador pode trazer ao estudioso de literatura, no sentido de apreensão de alguns ensinamentos que podem ser compartilhados entre ambos os campos de pesquisa.

Antes de qualquer coisa, convém lembrar que, na segunda parte de *As regras da arte*, intitulada *Fundamentos de uma ciência das obras* (BOURDIEU, 2001, p. 200), Pierre Bourdieu declara que jamais teve grande gosto pela “grande teoria”, abjurando os trabalhos que podem ou pretendem entrar nesta categoria, experimentando assim a irritação diante de um modelo que considera hipócrita, ao realizar uma combinação para ele abominável, típica da realidade acadêmica ou escolar, de “falsas audácias e prudências verdadeiras” (Id., Ibid.). De igual forma, realizar uma “enumeração heteróclita de nomes próprios seguidos de uma data”, em uma obediência talvez cega à procissão de conceitos extraídos em forma de síntese das imensas bibliografias seria um fastidioso exercício de disposição e sacrifício. Deste modo, a teoria, utilizada de uma forma meramente repetitiva, sem haver um mergulho hermenêutico até mesmo em

questões epistêmicas que nada solicitam de hermenêutica, sem qualquer convicção, seria aplicar indiscriminadamente uma *tabula rasa* sobre o discurso acadêmico. Portanto, a teoria, o método, ou ainda os procedimentos de pesquisa, devem, ou deveriam, estar silenciados, implícitos, sub-reptícios, imperceptíveis, presentes na sua ausência, ou seja: é preferível que nenhum procedimento teórico ou metodológico estivesse explícito, fosse através de uma enumeração ou listagem, fosse através da simples nomeação. Neste sentido, toda introdução teórica, sem uma direta e fecunda relação com o objeto, é inútil, porque a teoria *deve* ser o ar que respira: invisível, inodoro, imperceptível até mesmo ao tato, mas presente, vital. É por esta razão que ao longo desse texto não iremos seguir nenhuma teoria acabada, mas realizar o percurso de uma reflexão, no sentido de apontar caminhos.

Deste modo, a primeira advertência que cabe ser realizada neste texto é que a história cultural não é, nem nunca foi, uma exclusividade, um latifúndio ou monopólio intelectual de historiadores. Aliás, como *teoria* ou *método*, ela sempre se encontrou em uma encruzilhada profícua e, às vezes, confusa, de teorias e métodos. O seu caráter, como a do comparatismo, é multidisciplinar, transdisciplinar, interdisciplinar, pluridisciplinar, pandisciplinar. Em outras palavras, a história cultural ou o comparatismo cultural sempre foram praticados em diversos departamentos universitários e, também, fora dos muros acadêmicos. Podemos começar, então, por um questionamento de ordem, já clássico por si, como o faz Peter Burke (2008, p. 170): o que é história cultural? Ou, talvez, ainda mais pontualmente: o que é cultura?

O termo “cultura”, conforme já afirmamos, sempre teve uma definição problemática, o que torna o conceito de “história cultural” vago. O termo “cultura”, por outro lado, antes usado, durante muito tempo na história, para definir a existência de uma “alta” cultura, foi aos poucos sendo utilizado para definir as manifestações culturais “de baixo”, com a finalidade, muitas vezes, de abranger a chamada “cultura popular”, ou a “baixa cultura”, oriunda das massas iletradas. Outra possibilidade historicamente conhecida é a definição de cultura aplicada às artes e às ciências. Com o avanço dos estudos antropológicos, o termo “cultura” expandiu-se em seu campo semântico, abrangendo, com a finalidade de descrição das chamadas

“práticas culturais” (conversas, leituras, jogos, etc), uma multidão de manifestações populares, como o folclore (música, dança, letras, escultura, pintura, artesanato), a medicina popular, entre outras, até abarcar, mais adiante, uma grande variedade de artefatos e objetos (imagens, ferramentas, casas, vestimentas, etc) (BURKE, 2008, p. 43).

Contudo, esse uso aparentemente novo do termo “cultura” pode não possuir nada de novo, uma vez que, em 1948, T.S. Eliot, um norte-americano obcecado pela observação antropológica da Inglaterra, em *Notas para uma definição da cultura*, descreveu a cultura inglesa como “O Dia do Derby, ... o alvo de dardos, ... repolho cozido e picado, beterraba ao vinagrete, igrejas católicas do século XIX e a música de Elgar”, entre outros elementos. O fato é que diversos antropólogos, desde o século XIX, já haviam definido o termo “cultura” de forma abrangente, como um complexo que incluía “as heranças de artefatos, bens, processos técnicos, ideias, hábitos e valores”, em seu sentido etnográfico mais divulgado e conhecido. A antropologia, portanto, contribuiu densamente para que o conceito de cultura tivesse uma relação direta com o cotidiano das pessoas e, particularmente, nas sociedades, sobretudo naquelas em que havia pouca divisão do trabalho, incentivando cada vez mais a noção de que cultura é, na verdade, um conjunto de práticas e valores definido pela comunidade e pela civilização (Id., *Ibid.*).

Contudo, a pergunta persiste: o que vem a ser “história cultural”? Uma forma de responder é começarmos a sondar as fronteiras que separam a história, como disciplina, de suas disciplinas vizinhas. Trata-se de uma tentativa de definição pela alteridade. Como qualquer nação, as disciplinas também possuem os seus “campos”, culturas, territórios, regiões, grupos, tribos. Contudo, ao longo da história das disciplinas, particularmente das humanidades, sempre se observou que a criatividade, a originalidade e, portanto, a inovação, em termos intelectuais e científicos são, quase sempre, resultado do intercâmbio e do cruzamento de teorias, métodos, disciplinas, através de um procedimento que poderíamos chamar de *tráfico epistemológico*. Consiste este procedimento em uma superação do paradigma positivista, que criou uma espécie de “polícia de fronteira” (BURKE, 2008, p. 170) controlando a invasão do território metodológico e epistemológico das disciplinas, impondo

uma visão departamentalizada que, no lugar de fazer avançar o conhecimento, impede o diálogo entre os campos teóricos e científicos, obstrui a inteligência, e, desse modo, asfixia o avanço acadêmico.

No entanto, desde o século XIX, apesar do positivismo, verificou-se que as disciplinas têm continuamente feito empréstimos teóricos e metodológicos dos domínios científicos de fronteira, das disciplinas vizinhas ou contíguas, no lugar de manter o isolamento proposto por Augusto Comte em busca da *positividade* do conhecimento, advertência feita por Foucault em diversos momentos de sua obra *As palavras e as coisas* (1999). O que verificamos, ao contrário da distância, é uma constante interpenetração de métodos e teorias, que acabam por contribuir para dar à feição aos estudos da história cultural. É o que aconteceu entre historiadores e antropólogos, cujos diálogos resultaram em uma série das mais importantes inovações da história cultural, sobretudo entre as décadas de 1970 e 1980, tendo a expressão “nova história cultural” entrado em uso no final da década de 1980, mais precisamente no ano de 1989, quando a historiadora norte-americana Lynn Hunt publicou um livro com esse título, que depois se tornou muito conhecido na comunidade acadêmica, a partir de um conjunto de ensaios originalmente apresentados em um seminário em 1987 na Universidade da Califórnia.

Após isso, a Nova História Cultural tornou-se a prática historiográfica dominante em todo o mundo, o novo “paradigma” entre os historiadores, um “modelo” de pesquisa científica, com o qual o historiador define hoje o seu campo de conhecimento. O termo “cultural”, incluído na expressão, tem como finalidade realizar a distinção da Nova História Cultural de outras práticas, como a *nouvelle histoire* francesa dos anos 1970 (com a qual tem muitas afinidades teóricas e epistemológicas) ou das mais antigas, como a história intelectual. A Nova História Cultural coloca ênfase, nesse momento, na história das mentalidades, suposições, sentimentos, e não mais somente em ideias ou mesmo em sistemas de pensamento, como ocorre na história da filosofia (BURKE, 2008, p. 69). Segundo Peter Burke:

A diferença entre as duas abordagens pode ser verificada em termos do famoso contraste de Jane Austen entre “razão e sensibilidade”. A irmã mais velha, a história intelectual, é mais séria e precisa, enquanto a caçula é mais vaga, contudo também mais imaginativa (Id., Ibid.).

O fato é que o novo procedimento de investigação historiográfica fornecido pela história cultural é decorrente dos desafios impostos ao alargamento do conceito de cultura e ao surgimento e crescente prestígio da “teoria cultural”. A análise de “novos” fenômenos culturais passou a ser objeto do historiador, como o empreendimento de Julia Kristeva e Luce Irigaray, ao investigarem as diferenças existentes entre o discurso masculino e o feminino. As novas teorias culturais possibilitaram aos historiadores a consciência e compreensão de novos problemas no campo de investigação historiográfica, antes completamente ignorados e minorados. Com essa nova postura, o historiador conseguiu perceber a existência de novos problemas, próprios ao seu *métier*, ampliando assim as possibilidades interpretativas. Uma das consequências trazidas pelo surgimento da Nova História Cultural é a preocupação com a teoria. Os novos campos de conhecimento, saídos de outras áreas antes consideradas alienígenas aos interesses de investigação do historiador, trouxeram uma pletera de contribuições teóricas significativas à prática de pesquisa historiográfica, tais como as ideias do sociólogo e filósofo alemão Jürgen Habermas, herdeiro da Escola de Frankfurt, que pesquisou a ascensão da “esfera pública” burguesa na França e Inglaterra do século XVIII, produzindo em seu encaixe uma abundância de estudos, com a finalidade de criticá-las ou mesmo elogiá-las, como também ampliando as suas aplicações para outros períodos e outros países, alcançando por igual novos grupos sociais (mulheres, negros, homossexuais, minorias em geral), e outros campos de atividade intelectual, como a literatura, a pintura, a música. Como resultado das teses de Habermas, foi possível desenvolver a história dos jornais e periódicos em geral, entre outras aplicações possíveis nos estudos de comunicação social e nos fenômenos de cultura de massa.

Outro teórico absorvido pelos historiadores culturais foi Jacques Derrida, com seu conceito de “suplemento” (papel da

margem na configuração do centro), empregado largamente pelos historiadores em contextos diversos. Joan Scott, pesquisadora norte-americana, empregou o conceito de “suplemento” para investigar a ascensão da história das mulheres como gênero historiográfico de prestígio internacional, analisando como “as mulheres [...] foram acrescentadas à história”, obrigando uma revisão do cânone da narrativa histórica oficial, forçando assim a sua reescrita (Id., *ibid.*). A inclusão dos marginalizados e excluídos de toda espécie na escrita da história tem forçado os mais diversos campos a revisar o modo como pensaram as suas categorias teóricas ou estéticas. No caso dos estudos literários, cada vez mais as investigações são direcionadas à investigação da ausência ou presença, em maior ou menor escala, das figuras colocadas à margem do discurso canônico (negros, homossexuais, mulheres, periferia, ex-colônias). O resultado é a constatação de que a definição de centro ou cânone depende muitas vezes do elemento que é excluído do que daquele que é incluído, desconsiderando aí a relevância ocasional que tanto o incluído quanto o excluído possuem ou não.

É neste sentido que a história cultural e/ou a “nova história cultural” podem, sem dúvida, proporcionar aos estudos comparatistas novíssimas contribuições e soluções teóricas e metodológicas. A primeira delas seria a ampliação do campo de pesquisa, através de novos objetos, novas posturas teóricas, novos questionamentos, novas abordagens, novos métodos. Tais métodos são oriundos dos mais diversos territórios disciplinares (lingüística, semiótica, antropologia, sociologia, geografia, história da arte, entre outros), de tal modo que o historiador, através dos estudos de história cultural, propicia ao comparatista um leque amplo de possibilidades interpretativas. Segundo esta nova visão, o método não é mais um problema de antemão; é o objeto, o problema, o campo de pesquisa que impõem, naturalmente, a adoção de um ou vários métodos ao mesmo tempo, não o contrário. Como adverte Gadamer, em *Verdade e Método*, ao defender que o método não nos conduz, necessariamente, à verdade, e que, ao contrário, a obstrui, pois impede um encontro fundamental com ela na dependência exclusiva do método (LAWN, 2010, p. 84).

Este novo comparatismo, portanto, multidisciplinar e multimetodológico, inspirado na História Cultural e/ou na Nova

História Cultural, é novo na medida em que cada pesquisa dar-se-ia não apenas no aspecto diacrônico de uma sociedade, mas em todos os aspectos (sincrônico e diacrônico, paradigmático e sintagmático, documental e monumental, textual e contextual, valorativo e relativo, crítico e histórico) de sua cultura. Clio, a musa da história, assumiria então um novo e amplo significado, ao superar as fronteiras que a separam de outros domínios, aspirando a uma nova totalidade da história, uma vez que os objetos das disciplinas humanas estão desde sempre confundidos entre si. O homem, a cultura, a sociedade, o tempo, o espaço, a arte, nunca foram privilégio ou domínio exclusivo de antropólogos, sociólogos, historiadores, geógrafos e críticos de arte. Desse modo, os pesquisadores de literatura, particularmente aqueles que se dedicam aos estudos comparados ou Literatura Comparada, se beneficiariam da enorme potencialidade dos estudos da Nova História Cultural, em caráter interdisciplinar, a fim de iluminar as investigações em torno dos artefatos literários, considerados em suas relações com a cultura, a sociedade, o tempo, o espaço, a arte, o homem.

Com efeito, os estudos históricos mudaram, ao longo do século XX, porque Fernand Braudel, através de sua célebre e monumental obra *O Mediterrâneo*, realizou um profundo reexame de dois eixos fundamentais da narrativa historiográfica: o *tempo* e o *espaço*. Fernand Braudel repensou, em termos teóricos e práticos, através de seu projeto intelectual de estudar as mudanças culturais e econômicas no Mediterrâneo, o que os estudiosos da literatura outrora conheciam como *quadro espaço-temporal*. Assim, desenvolveu a definição de três tempos históricos (o *tempo curto*, o *tempo médio* e a *longa duração*, os *acontecimentos*, as *conjunturas*, as *estruturas* ou o *tempo individual*, o *tempo social* e o *tempo geográfico*), o que trouxe, como consequência direta, a percepção de que ocorrem, em nível de narrativa, a disposição de ritmos ao longo da duração, bem como uma ampla defesa da longa duração, o chamado “tempo longo” da história. Além disso, estabeleceu-se, em definitivo, um vínculo interdisciplinar com a geografia, ampliando os domínios da história, com a conquista de novos espaços teóricos e a incorporação de novos territórios metodológicos, e, particularmente, o aprofundamento da noção de *espaço* (geográfico, social, cultural) com a “espacialização” do tempo. Funda-se, portanto, uma nova

disciplina, a geo-história, nos termos de Braudel, uma geografia histórica. Com a obra de Braudel, os objetos do historiador ampliam-se em um leque inaudito, em uma verdadeira obsessão do estudo do homem em relação ao seu meio, em que elementos geográficos, como montanhas, litorais, ilhas, planícies, climas, enfim, o próprio Mar Mediterrâneo, são elevados à categoria de personagens do discurso historiográfico. Com sua enorme contribuição, Braudel obriga-nos a não mais pensar em fronteiras separando regiões, conhecimentos ou ciências, provando que é possível enxergar o espaço, o tempo e a cultura como um todo, inteiro e completo, em que as séries econômica, social, política e cultural estão integradas na narrativa historiográfica (BURKE, 1997, p. 56).

De igual modo, deve-se a Braudel a concepção de “fronteiras culturais” e, portanto, a possibilidade de intercâmbio e comparação entre elas, como sugere em regiões abrangidas pelo Reno e pelo Danúbio, estudando as características históricas que vêm desde Roma Antiga até o período da Reforma Protestante. Contudo, durante muito tempo esta concepção permaneceu sem uma utilização mais ampla por parte de historiadores da cultura, e só recentemente conheceu uma aplicação para diversas pesquisas. Uma das razões possíveis para este novo interesse por este conceito talvez se deva ao fato de que propicie algum esclarecimento, particularmente aos historiadores culturais, dos processos de fragmentação e, no caso dos comparatistas, dos fenômenos diaspóricos, particularmente nos estudos pós-coloniais.

Dessa forma, esta concepção de “fronteira cultural” escorrega muito facilmente para a de “fronteira teórica” ou disciplinar, tornando-se muito atraente para aqueles que, como Foucault em *História da loucura* (2002), apercebem-se do grande partido que podem tirar dos contatos e intercâmbios teóricos entre disciplinas comuns e vizinhas. Entretanto, há uma diferença evidente entre a fronteira geográfica, espacial, e a fronteira cultural, uma vez que as fronteiras entre classes sociais, etnias linguísticas, literatura e história, o trágico e o cômico, o erudito e o popular, são de ordem bem distinta das fronteiras, mapeáveis e localizáveis no tempo e no espaço, entre regiões diferentes de um mesmo país, nações vizinhas, estados e municípios, apesar de se tocarem e se confundirem em muitos aspectos espaciais, temporais e culturais, como lugares de encontro,

zonas de contato (BURKE, 2008, p. 153-154), ao invés de barreiras.

De qualquer modo, a ideia de fronteira, no tempo e no espaço, nos faz pensar diretamente nas zonas de contato, fronteiriças, entre a história cultural e suas disciplinas vizinhas, uma vez que a concepção de comparação instala-se no momento em que elementos culturais e teóricos diversos se aproximam e discutem semelhanças e diferenças. A antropologia, uma das disciplinas mais próximas da história cultural, compartilha muito de suas características epistemológicas com a história da literatura e a história da arte. Neste sentido, os historiadores culturais aprenderam, com os críticos literários, a “leitura detalhada” de textos, assim como aprenderam com os historiadores da arte a leitura de iconografias, de imagens, ou a leitura de culturas como os antropólogos (BURKE, 2008, 171).

Ao longo do século XX, desde a revolução provocada no método historiográfico pela reflexão dos *Annales*, o historiador tem continuamente incorporado a contribuição de outros domínios disciplinares, estando ou não em lugares de encontro ou zonas de contato epistemológico (BURKE, 1997, p. 117-121), regiões de aduana ou fronteira entre campos do conhecimento, como a ficção e a história, a ponto de hoje os historiadores não conseguirem entender como passaram tanto tempo, ao longo da enorme existência de sua disciplina, sem utilizar conceitos como gênero, oriundo dos estudos literários, *habitus*, oriundo ao mesmo tempo da antropologia e da sociologia, noções como *esquema* ou *rastro*, dos historiadores da arte. Dessa forma, a reflexão interdisciplinar da “nova história” e da “história cultural” trouxe à baila novas categorias conceituais, como as vozes de Mikhail Bakhtin, a civilização de Norbert Elias, os discursos de Michel Foucault, o campo e o *habitus* de Pierre Bourdieu, as noções de tempo e espaço de Fernand Braudel, e, sobretudo, o encontro transdisciplinar possibilitado pelo encontro entre literatura comparada, história, geografia, antropologia e outras *epistemes* vizinhas.

A tal ponto esta incorporação de novas fronteiras e territórios epistemológicos avançou, que muitos campos do conhecimento, tradicionalmente separados entre si, passam a ser vistos como espaços de atuação da história cultural, como a história da arte. Os estudos iniciados por Aby Warburg, por exemplo, entende os “estudos visuais” (*Bildwissenschaft*) como componente e complemento dos

“estudos culturais” (*Kulturwissenschaft*), de modo que esta concepção tem aberto espaço ao surgimento de “historiadores visuais”, tornando cada vez mais popular e freqüente a expressão “cultura visual”, propiciando o surgimento, no seio do mundo acadêmico, de novos departamentos e grupos de pesquisa radicados nos “estudos visuais” ou, ainda, “estudos de cultura visual”, com a evidente adoção do modelo teórico dos “estudos culturais” (BURKE, 2008, p. 171), de caráter multifacetado e multidisciplinar, em uma ampla zona de contato.

Entre as disciplinas que têm, cada vez mais, contribuído para o alargamento das pesquisas dos historiadores culturais encontra-se a sociologia. Os sociólogos sempre cultivaram interesse pela cultura, uma vez que defendiam a tese de que a cultura é uma construção social, um edifício de convenções, de alto poder e eficácia simbólicos. Conceitos sociológicos como “cultura de massa” ou “subculturas” encontram-se na sociologia da arte e da literatura, nas teorias sociológicas de comunicação e cultura das massas, das coletividades sociais, a ponto de que podemos denominar este campo de estudos como “sociologia cultural”, em franco cotejo teórico com a antropologia. O estudo das práticas culturais, do uso cada vez mais freqüente de conceitos como *eficácia simbólica* (Claude Lévi-Strauss), *ação simbólica* (Kenneth Burke e Clifford Geertz), *poder simbólico*, *capital simbólico*, *campo* e *habitus* (Pierre Bourdieu), entre outros, apontam para o intercâmbio cada vez mais poderoso e profícuo entre sociologia e antropologia, há muito tempo anunciado por Claude Lévi-Strauss em sua célebre *Antropologia estrutural* (1958).

Um dos vizinhos mais influentes e prestigiados, entretanto, da história cultural, é a geografia, particularmente a sua vertente cultural, como pudemos anunciá-lo através de Braudel. A chamada geografia cultural, associada originalmente ao projeto intelectual do norte-americano Carl Sauer (1889-1975), interessou-se pela peculiaridade de regiões ou zonas culturais específicas, como o fez, de igual modo, Franz Boas (1858-1942), cujo método despertou o interesse de Claude Lévi-Strauss em sua *Antropologia estrutural* (1975, p. 22), ao notar as aproximações e afinidades entre os métodos do geógrafo, do historiador e do etnólogo, uma vez que Boas era versado em ambos os domínios. A nova perspectiva propiciada pela

geografia cultural permitiu, desse modo, a superação do determinismo climático ou ambiental, utilizado durante muito tempo para o entendimento e explicação da natureza dos povos e nações. A geografia cultural agora explica as características particulares e singulares das regiões, países e povos, pelos aspectos culturais e históricos. Conforme vimos anteriormente em Ferdinand Braudel, a própria disciplina historiográfica buscou valer-se das teorias e conhecimentos geográficos como um dos pilares para o estudo das civilizações. O espaço tornou-se uma das categorias essenciais ao trabalho do historiador que, afastado da noção primária e obsoleta de qualquer determinismo, soube precisar o papel determinante que o meio exerce sobre os indivíduos e as civilizações, uma vez que não se pode negar que as coerções exercidas pela natureza, pela paisagem e pelo espaço ocupado pelo homem são demasiado evidentes e importantes para serem relegadas a um papel secundário na configuração de sua ocupação.

É necessário, portanto, investigar as relações que o espaço mantém, sobretudo os espaços particulares, específicos de uma determinada civilização, com a cultura, com a civilização. A utilização dessa noção de espaço como um elemento significador da cultura, e vice-versa, tem um grande potencial de ensinamentos a serem aproveitados pelos estudiosos de literatura, à semelhança da geohistória concebida por Braudel, possibilitando, assim, o surgimento do que poderia ser chamado, ao menos a título provisório, de “geocrítica” (PAGEAUX, 2011, p. 79). A questão, claro, nasce da suposição plausível da existência de uma “literatura geográfica” (Id., *ibid.*), um conjunto de tropos espaciais ou mesmo de uma temática geográfica em que a noção de espaço ou de local fosse recorrente e abundante, estabelecendo assim a existência de um “imaginário geográfico” responsável pelas representações sobre a natureza, a paisagem, o clima, a ocupação humana do espaço, seja natural, o rural ou o urbano. Claro que o espaço sempre foi uma categoria muito presente e notada à fatura pelos estudiosos da literatura, particularmente após o Romantismo e o advento do romance como gênero literário de expressão do homem burguês e do escritor profissionalizado. Contudo, a despeito disso, o conceito de espaço, como objeto de estudo do comparatista, sempre foi adotado a partir de algumas posturas: a mitocrítica (mitificação do espaço, e. g., o

espaço urbano); a tematologia; a imagologia (imagens autóctones em oposição a imagens alógenas) (Id., *ibid.*, p. 80).

No Brasil, um discípulo de Franz Boas, embora cercado pela polêmica e dúvida sobre a validade de várias de suas teses, tornou-se um ilustre representante de um olhar cultural sobre o espaço e a natureza: Gilberto Freyre. Outro importante nome brasileiro, em que a perspectiva da geografia, da história e da antropologia estão cruzadas através da abordagem cultural, é Sérgio Buarque de Holanda, particularmente nas obras *Visão de paraíso* e *Raízes do Brasil*. Mais atualmente, no entanto, o surgimento da Nova Geografia Cultural, que deu-se quase *pari passu* ao da Nova História Cultural, através de geógrafos culturais como Jim Dumcam e Felix Driver, adotou o uso da teoria cultural desenvolvida por diversos historiadores culturais, como Foucault, por exemplo. Dessa forma, o interesse por conceitos como práticas sociais e representações adentraram o campo da geografia, modificando o interesse e o enfoque sobre a paisagem, a natureza e a ocupação humana, preocupada agora com o uso e a interpretação que delas fazem os diversos grupos sociais. Novamente, deve-se este novo cenário à contribuição de Fernand Braudel, com *O Mediterrâneo*. Assim, surge nos departamentos universitários de geografia um interesse renovado e cada vez maior pela imaginação e representação geográficas, particularmente sobre sua expressão em obras literárias, narrativas de viagem, discurso naturalista, mapas, filmes, pinturas, gravuras, ideias filosóficas, jornalismo, entre outros. Tal interesse decorre dos intercâmbios recentes com os estudos sobre a história da imaginação cultural, particularmente sobre as representações da paisagem e da natureza (BURKE, 2008, p. 174). Com isto, podemos falar da existência de uma “geografia cultural”, que se sobrepõe muitas vezes à “geografia histórica”, uma em sentido sincrônico, outra em sentido diacrônico, embora, como afirma Burke (p. 173), parte da geografia histórica não seja necessariamente cultural, assim como parte da geografia cultural não seja necessariamente histórica. Contudo, esse novo interesse e atitude diante da cultura trouxe a possibilidade dos geógrafos de se libertarem de um discurso positivista e normatizador que atravessava a disciplina, introduzindo no campo de estudos geográficos as práticas espaciais (modificação da paisagem natural pela ocupação humana, o modo como são usadas e ocupadas as

ruas urbanas pelos diversos grupos sociais), a imaginação geográfica (mapas, filmes e narrativas sobre viagens, pinturas, fotos de paisagens, a paisagem como ficção, etc), entre muitas outras possibilidades decorrentes. Notou-se, assim, como o espaço é também uma categoria sobretudo cultural e não apenas física, que a comunidade das pessoas que o ocupam dele se apropria de maneiras muito diversas e díspares entre si, seja analisando as oposições e convergências entre cidade, o campo e a natureza, ou ainda estudando a forma como as pessoas representam a paisagem e o meio.

Um reflexo desta nova postura acadêmica sobre a cultura, em todos os domínios das humanidades, é o surgimento posterior de uma disciplina ou espaço interdisciplinar que recebeu o nome de “estudos culturais”. O florescimento dos estudos culturais deu-se na Grã-Bretanha, como resultado das pesquisas e obras de Raymond Williams, Richard Hoggart e Stuart Hall, fato bem conhecido historicamente. Ao mesmo tempo, nos Estados Unidos, surge também um movimento acadêmico interdisciplinar de natureza semelhante, através dos esforços de uma geração que começou cedo, sob a rubrica de “estudos norte-americanos”. No mundo anglófono (Austrália, Canadá, entre outros), os estudos culturais são resultado do paradigma inglês, e a literatura, neste caso, é o campo de atuação predominante.

Contudo, com a ascensão dos estudos culturais mundo afora, os estudiosos de literatura, particularmente os que adotam uma visão imanentista do texto literário, e os historiadores da arte e antropólogos, começaram a gerar polêmicas teóricas e metodológicas, sendo vistos como uma ameaça ao estatuto acadêmico das disciplinas que se tornaram objeto deste novo campo de conhecimento interdisciplinar. A ascensão, desde os anos 1960, dos chamados “estudos de gênero”, “estudos pós-coloniais”, “estudos da memória”, “estudos do cinema”, “estudos da tradução”, “estudos da tradição”, “estudos da moda”, em uma miríade de novos interesses a partir da perspectiva cultural, forçou uma explosão de interesses dentro dos estudos culturais (BURKE, 2007, p. 177). Devido a isso, a própria definição e constituição do campo dos estudos culturais ameaça implodir ou mesmo explodir em todas as direções, uma vez que algumas dessas novas disciplinas no interior de uma antiga disciplina tendem a

adquirir relativa autonomia e desenvolvimento independente. Na realidade, tais estudos acabaram se tornando poderosos instrumentos ideológicos de demarcação territorial de tribos e segmentos acadêmicos engajados na defesa de certa visão. No entanto, os estudos culturais propiciaram um alargamento jamais visto dos estudos comparatistas em todo o mundo, uma vez que o que está em jogo é a comparação, interna ou externa, com outros campos do conhecimento e com outras culturas, a partir de uma abordagem que, curiosamente, começou como um protesto contra a exclusão das minorias, dos marginalizados, das subculturas ou culturas no interior de uma cultura dominante (crianças, adolescentes, mulheres, homossexuais, imigrantes), e permitiu, desse modo, a implosão de todas as fronteiras entre as disciplinas e ciências.

Além disso, diversas contribuições teóricas da Nova História Cultural tem se revelado inquestionavelmente profícuas para os estudos literários ou comparados, particularmente a relação teórica possível entre literatura e história. Com efeito, a primeira delas é uma plena aproximação histórica com os textos, em que a perspectiva contemporânea não pode ser vista como invariante ou como universal. Com efeito, a Nova História Cultural alerta que não devemos partir da suposição ingênua de que todos os textos, obras, escritos em todos os gêneros, foram originalmente compostos, publicados, lidos e recebidos pelo público de sua época em conformidade com os juízos e critérios que tipificam a nossa atual relação com o escrito, ou, em nosso caso, com a literatura. Sendo assim, é necessário identificar e isolar histórica e morfologicamente as diversas formas da inscrição e transmissão dos discursos, no sentido de reconhecer a multiplicidade das operações formais e dos atores envolvidos tanto na produção e na publicação de qualquer texto, da mesma forma buscando compreender historicamente os efeitos produzidos pelos aspectos formais dos discursos sobre a construção do sentido que transmitem através da história. Em função disso, é necessário considerar o sentido dos textos historicamente, ou seja, historicizar a produção do sentido como resultante de uma operação situada entre a invenção literária e os discursos, ou a práxis social que dá o fundamento material e a estrutura da criação estética, bem como possibilitar as condições materiais e sociais de sua recepção, compreensão e leitura. Deste modo, utilizam-se os

fundamentos para o entendimento histórico de uma *função-leitor*, ou seja, uma derivação conceitual das condições históricas necessárias para a recepção crítica de um texto, muito próxima das concepções teóricas da estética da recepção.

Outra contribuição da Nova História Cultural sobre a relação entre história e literatura é a que considera alguns textos literários pela sua aguda originalidade quanto à representação dos próprios mecanismos materiais – digamos, linguísticos – que regem a produção e transmissão do sentido estético, ou seja, a questão da linguagem literária. Em tais textos, impõe-se a necessidade aos historiadores da literatura de pensar de outro modo as categorias que dão forma e existência à instituição literária. No entanto, os historiadores culturais advertem que a identificação de um texto literário, para a nossa época, ainda parte de noções estabelecidas desde a Antiguidade para o discurso literário, ou seja: a) o texto é um escrito fixo, estável, analisável e manipulável em função mesmo de sua permanência física; b) o texto é uma obra produzida para um leitor, que a lê em silêncio, para si mesmo e sozinho, mesmo em meio da multidão; c) a leitura é uma atribuição do texto a um determinado autor e também como uma decifração do sentido. Contudo, há igualmente a necessidade de se por em suspenso ou operar um afastamento em relação a estes três pressupostos no sentido de compreender as razões da produção, as formas de realização e os modos de apropriação das obras do passado. Neste ponto, os conceitos históricos de *obra*, *autor* e *comentário* são fundamentais para a elaboração da visão quanto à noção, entre os produtores culturais (homens de letras, críticos literários, escritores, poetas) destes três elementos discursivos, isto é, como resultados de um discurso e sua práxis social. Tornou-se necessário considerar de não há hierarquia entre as instâncias econômica, social e cultural, da mesma forma que não há relação de determinação ou de prioridade entre elas; todas são campos de prática e produção cultural. Com efeito, todas as práticas – sociais, econômicas e culturais – dependem das *representações* manipuladas pelos homens que conferem sentido ou significado ao seu mundo, o que também caracteriza, em última instância, uma práxis social.

Porém, a Nova História Cultural não realiza a defesa da cientificidade do discurso histórico ou mesmo da disciplina histórica.

Ponto pacífico é o fato de a escrita da história é sempre uma narração, contudo não radicalmente distanciada do gênero literário ou da ficção, uma vez que, para a sua construção, a disciplina histórica se vale de estruturas narrativas que a aproximam demasiado da literatura, no sentido mesmo da utilização de *tropos* discursivos, e também no sentido do relato verídico. Além de tudo, a defesa da história como conhecimento científico, segundo o modelo das ciências lógicas e biológicas – ou “da natureza” –, jamais é convincente, uma vez que, na tentativa de por fim à querela sobre a natureza científica do discurso histórico, o historiador acaba por ceder à ideia de que não há saída para o discurso historiográfico a não ser postular duas alternativas: ou o relativismo de uma história enquanto ficção, ou a ilusão de uma história enquanto ciência positiva. Com efeito, há a impossibilidade concreta de uma definição científica do conhecimento histórico, da mesma forma que cede à natureza discursiva deste conhecimento. Portanto, fica-se em uma encruzilhada epistemológica insolúvel, um caminho que acaba por ser “difícil, complicado, instável” (CHARTIER, 2000, p. 212).

O livro, no fluxo da história da cultura, é, de qualquer modo, o *elo* principal de registro e transmissão de valores e sentidos, ator principal na questão da recepção de uma obra, no sentido de instaurar uma *ordem discursiva* da cultura, a qual subsiste no tênue espaço de atuação tensional que se estabelece entre as capacidades criativas individuais ou coletivas e as imposições, normas ou *contraintes* que as cercam histórica e socialmente. Por esta razão, a postura adotada pelos historiadores culturais parte do pressuposto de que há uma *ordem do discurso* ao longo de uma determinada bibliografia historiográfica, motivo que os leva a questionar constantemente as fontes, em diversos momentos, como *elos* que se articulam entre si, formando, para além da mera questão documental, uma discursividade que produz um representativo agrupamento de sentidos e, portanto, abre a possibilidade para um campo de representações e lutas simbólicas, articuladas também discursivamente. Tal procedimento poderia ser aplicado amplamente às obras literárias, a fim de superar antigas noções como a de *tradição, estilo, escola, geração*, etc. E já que se chegou à questão da representação, o conceito é operacional quando se queira

trabalhar com uma história da leitura ou da função-leitor sugerida por Roger Chartier, porém quando de se trata de analisar as disposições da práxis social em relação às disputas de poder em um determinado campo – no caso dos estudos comparados, o literário – as noções de *habitus* e *campo* em outros momentos parecem mais adequadas, uma vez que o objetivo não é analisar os mecanismos e a práxis social que permitiu a recepção de uma determinada obra ou conjunto de obras, mas sim a dinâmica das trocas simbólicas entre agentes culturais de um determinado período e suas relações com o poder e um projeto histórico, seja em conformidade como uma elite local ou um grupo de letrados, articulando para tanto um conjunto expressivo de representações ensejada por uma historiografia repleta de recursos alegóricos.

Neste sentido, o pensamento de Chartier, em *A história cultural*, não deixa de ser um recurso atraente para esta finalidade, sobretudo quando fala de estratégias, práticas sociais e lutas de representações (CHARTIER, 1990, p. 17), no sentido de compreender os mecanismos pelos quais um grupo tentar impor ou impõe a sua concepção sobre o mundo social e sobre si mesmo, seus valores e seu domínio, ou quando trata do aspecto “simbólico” das representações coletivas (Id., Ibid., p. 19), quando os grupos constroem uma visão ou organização conceitual do mundo social, ou ainda a sua própria realidade apreendida no terreno das lutas simbólicas. As sociedades, principalmente seus literatos, sempre criam estratégias que organizam o real, de modo que é possível apreendê-las na ordem discursiva já referida em linhas anteriores. Não se trata de um jogo heurístico, porém a construção muitas vezes passa pela desconstrução, e é seguindo esta orientação estruturalista que os historiadores culturais adotam a perspectiva foucaultiana paralela à chartieriana, em função da necessidade de compreensão e elucidação dos mecanismos culturais que definem o campo literário.

Não é demasiado comentar aqui a importância de um livro, *O que é um autor* (1992), de Foucault, no qual há um nó metodológico que parece inevitável comentar. Neste texto, realiza-se uma poderosa distinção entre dois problemas, com muita frequência motivo de confusão e desentendimento entre historiadores da literatura, quais sejam: a questão da análise sócio-histórica do autor enquanto um

indivíduo social em relação às diversas visões que são decorrentes e estão vinculadas a esta perspectiva, tais como aponta Bourdieu, ou seja, as origens sociais dos autores, condições econômicas de sua produção, a gênese e formação de um determinado *habitus*, suas posições e trajetórias no mundo social e no campo literário. Por outro lado, Foucault chama atenção para a construção histórica daquilo que denomina, em nossa cultura ocidental, de “função-autor”, ou seja, “a relação do texto com o autor, a maneira como o texto aponta para essa figura que lhe é exterior e anterior, pelo menos em aparência” (Id., Ibid., p. 34). De fato, ao considerar o autor como uma *função do discurso*, Foucault lembra que a atribuição das obras e textos a um nome próprio é historicamente construída e, longe da universalidade absoluta, presente em todos os textos em todas as épocas, a *função-autor* exerce um papel discriminador, que rege os modos de existência, produção, circulação e *função* de determinados discursos no mundo social, para utilizarmos um termo feliz de Chartier. Deste modo, segundo Foucault, não há necessidade de, na práxis social, a todo o momento remetermos a *função-autor* em todo e qualquer texto escrito, pois há textos que cumprem uma função social impessoal, desprovida de autoria, enquanto outros exigem a declaração de autoria, ou seja, da subjetividade criadora, como, por exemplo, os textos literários em nossa época.

Porém, não foi sempre assim em outras épocas. Com efeito, houve um período da história em que os textos literários não solicitavam autoria, uma vez que eram recebidos, postos em circulação e tinham o seu valor sem que a questão da autoria se pusesse, já que o anonimato, a tradição e sua antiguidade não suscitariam dúvidas quanto à sua qualidade. A antiguidade do texto era garantia o bastante para assegurar a sua qualidade. Não era questionada a sua originalidade, pois os textos, fossem bons e antigos, bastavam a si mesmos. Não era o que acontecia em relação aos textos científicos, pois eram recebidos com valor de verdade se portassem sua autoria. A autoria de um texto científico conferia às suas afirmações teor factual, enquanto os textos literários, vistos como ficção, não exigiam autoria. Foi entre os séculos 17 e 18 que se produziu uma inversão. Segundo Foucault, os discursos científicos começaram a valer por si mesmos, pois o fato de que estavam articulados a um conjunto sistemático era o suficiente para assegurar

sua validade, de modo que a referência a um indivíduo, a um autor, não se tornava mais necessária. Contudo, os discursos “literários”, ou que tivessem aspiração a tal já não podiam ser recebidos sem a menção de sua autoria, sem a evidência da “função-autor”, uma vez que a questão da originalidade cada vez mais se impunha concomitantemente à questão da qualidade (Id., Ibid., p. 44-49). Esta noção da construção histórica da função-autor é fundamental para elaborar as noções nos estudos comparados sobre o papel que exerciam os escritores no mundo social, com suas obras e projetos literários. Compreender a função-autor como pertencente à ordem do discurso torna-se uma pedra basilar na reflexão sobre o campo literário, pois a função-autor é o resultado de operações sociais que são tanto específicas quanto complexas, uma vez que dizem respeito, na práxis social, à unidade e à coerência de uma obra, ou ainda a um conjunto de obras inseridas no contexto histórico de sua produção, bem como se refere à identidade de um sujeito histórica e socialmente construído.

Contudo, esta operação interpretativa solicita “duas séries de seleções e exclusões” (CHARTIER, 2000, p. 199), quais sejam: distinguir, entre os muitos textos escritos por um indivíduo ao longo de toda a sua vida aqueles que pertencem à “função-autor” daqueles que não; separar entre os fatos que fazem parte da existência individual aqueles que dizem respeito à caracterização da “função-autor”. Isto deve ser feito quando se leva em consideração que a função-autor resulta em uma distância profunda e radical entre o indivíduo social que produziu o texto e o sujeito ficcional ao qual o discurso é atribuído. Trata-se de uma ficção em tudo semelhante às ficções do direito, manipulando e definindo conceitualmente sujeitos jurídicos que não correspondem fisicamente a indivíduos concretos e únicos que, contudo, cumprem uma “função” enquanto categorias do discurso da lei (Id., Ibid.). De igual modo, o autor enquanto função do discurso encontra-se separado da realidade e da experiência fenomenológica do escritor enquanto um indivíduo físico e singular, o que, de um lado, garante a coesão e a coerência do discurso, sobretudo quando este passa a ser o palco discursivo de vários indivíduos ou autores ficcionais – é o caso de Fernando Pessoa – que atuam, no plano discursivo, como colaboradores ou ainda competidores, mas que são apenas uma ficção discursiva. Contudo,

mesmo esta pluralidade ficcional de posições de um mesmo autor em um mesmo texto ou uma mesma obra pode ser atribuída a um só nome próprio, enquanto a “função-autor” passa a ser exercida por múltiplas abstrações discursivas, ficções elaboradas por um mesmo indivíduo social no plano discursivo (Id., Ibid.).

O fato é que, de acordo com a exposição anterior de argumentos, a literatura hoje não pode mais viver isolada de outros campos do conhecimento, em uma torre de marfim estética ou teórica, como ainda insistem alguns pesquisadores convencionais dos estudos literários. O avanço do conhecimento interdisciplinar entre as diversas áreas tem permitido, cada vez mais, que o interesse pela literatura não seja uma particularidade ou monopólio dos estudiosos de crítica literária, dos professores de literatura, dos bacharéis ou licenciados em Letras ou Literatura; a literatura é hoje um domínio amplo de múltiplos interesses, práticas, teorias e investigações (de certo modo, sempre o foi), e não mais um privilégio de uns poucos leitores iluminados. Os historiadores, os geógrafos, os antropólogos (os filósofos, desde sempre), têm encontrado nos romances, contos, poemas, narrativas de testemunho, biografias e outros artefatos literários, um manancial gigantesco e, muitas vezes, inexplorado e inesgotável de reflexões e investigações, possibilitando que os estudos literários tornem-se um domínio de entroncamento, uma zona de aduana ou de fronteira, mas possivelmente muito mais um *locus* de encontro entre as diversas disciplinas e campos de conhecimento. Desse modo, não há mais como manter o interesse pelo literário como um aspecto secundário ou mesmo irrelevante da cultura, uma vez que seu raio de abrangência é muito grande e demasiado profícuo e fecundo.

Contudo, em relação aos estudos comparatistas, permanece o impasse, que pode ser resolvido se o comparatismo abdicar da eleição de um único método e uma única perspectiva interpretativa e abolir de vez as fronteiras imaginárias que o separam de outros domínios do conhecimento acadêmico. O comparatismo, ao invés disso, pode constituir-se como um esforço contínuo, entre tantas disciplinas interdisciplinares, de fusão da abordagem sincrônica (intrínseca, valorativa, textual, monumental, estética) à abordagem (diacrônica (extrínseca, relativista, contextual, documental, histórica) em uma miríade de métodos afins, em que o método formalista e

linguístico una-se de vez ao método histórico, sociológico, geográfico, antropológico e cultural de investigação da história e das culturas, ampliando assim o leque de interpretações e comparações e, dissolvendo, portanto, as fronteiras entre campos científicos, propiciando zonas de abundante e contínuo contato entre as disciplinas que contribuam para o alargamento dos domínios comparatistas. A abertura do diálogo entre os diversos campos de contato permitiria, assim, uma expansão jamais vista do interesse pelas obras literárias, consideradas como pontos de convergência da cultura de um determinado período ou comunidade de língua, valores e ideias, ou ainda como um dos mais relevantes aspectos da expressão humana. Com essa nova postura, os estudos comparados tornar-se-iam uma disciplina de ambições totalizadoras, abandonando de vez a celeuma ou o pseudodebate sobre a questão da validade do método ou do objeto, cada vez mais obsoleto em uma época de encontro e pluralidade.

Clio as possibility: the new cultural history and comparative literature

Abstract: Cultural History and the New Cultural History are lines of theoretical and methodological reflection which may offer Comparative Literature new interdisciplinary horizons which would open up to new fields of research in comparatism. Among comparatist practices, cultural approach allows the researcher in Comparative Literature to compare not only new objects of study, but also new postures, new interrogations and new roads for the development of the comparatist “method”, once it lies, due to its own nature, in a crossroads of concepts, theories, methods, interrogations and objects of research not yet fully explored.

Keywords: Cultural history. Comparatism. Border. Interdisciplinarity. Method.

Referências

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *Campo intelectual e projeto criador*. In: _____. *Problemas do Estruturalismo*. Rio de Janeiro, 1968.

_____. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

_____. *O poder simbólico*. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

BURKE, Peter. *O que é história cultural?* Trad. de Sérgio Goés de Paula. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

_____. *A Escola dos Annales (1929-1989): a Revolução Francesa da historiografia*. Trad. Nilo Odalia. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

_____. *Literatura e história*. *Revista Topói*. Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 197-216, 2000.

_____. *O mundo como representação*. *Estudos avançados*. São Paulo: USP, v. 5, n. 11, jan./abr., 1994.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. Trad. Ruy Jungman. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993, 2. v.

FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1951, 3 v.

FOUCAULT, Michel. *História da loucura na idade clássica*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. *A arqueologia do saber*. Trad. de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Ed. Forense-Universitária, 1987.

_____. *O que é um autor*. Lisboa: Passagens, 1992.

_____. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *A ordem do discurso*. Petrópolis: Vozes, 2002.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Brasiliense; Publifolha, 2000. (Grandes nomes do pensamento brasileiro).

LAWN, Chris. *Compreender Gadamer*. Trad. Hélio Magri Filho. 2. ed. Petrópolis; RJ: Vozes, 2010.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. Trad. Chaim Samuel Katz e Eginardo Pires. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2000.

PAGEAUX, Daniel-Henri. *Musas na encruzilhada: ensaios de Literatura Comparada*. Org. Marcelo Marinho, Denise Almeida Silva, Rosani Ketzer Umbach. Frederico Westphalen/RS: URI; São Paulo/SP: HUCITEC; Santa Maria/RS: EDUFMS, 2011.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1994.

_____. *A meta-história: a imaginação histórica do século XIX*. São Paulo, EDUSP, 1995.