

Pascale Casanova,

A República Mundial das Letras

Apesar do que diz a lenda, dourada da literatura, existe uma fábrica invisível e poderosa do universal literário. Essa República Mundial das Letras tem o seu próprio meridiano de Greenwich, ao qual se medem a novidade e a modernidade das obras. Este livro retrata a história e descreve a estrutura desse espaço literário.

Mas o país da literatura não é a ilha encantada das formas puras. É um universo desigual, um território onde os literariamente desprovidos são submetidos a uma dura dominação. A história da literatura proposta aqui também é a dos revoltados e dos revolucionários que conseguiram subverter a lei literária e arrancar sua liberdade de escritores gracas à invenção de novas formas. A leitura assim renovada dos textos de Kafka, Joyce, Faulkner ou Beckett, mas também de Arno Schmidt, Mário de Andrade, Ibsen, Michaux, Cioran, Naipaul, Juan Benet, Danilo Kiš e muitos outros "ex-cêntricos" poderia fornecer armas críticas a todos os que se rebelam contra as evidências e arrogâncias dos guardiães da lei literária.

ISBN 85-7448-054-1



9 788574 480541



Editora Liberdade

Neste abrangente apanhado dos destinos de autores, obras, movimentos, línguas e capitais da literatura que compõe a República Mundial das Letras, **Pascal Casanova** aborda os complexos mecanismos e leis que regem o labor da escrita. Mas quem diz mecanismos e leis diz também dominação. E quem diz dominação diz revolta. Eis portanto a questão central do livro: a elaboração de uma gênese do espaço literário — "o processo pelo qual se inventa lenta, difícil e dolorosamente, em lutas e rivalidades incessantes, a liberdade literária contra todos os limites extrínsecos" —, o que nos leva naturalmente à análise da correlação de forças que lhe dá o tom. Autores tão diversos quanto Goethe, Roland Barthes e Carlos Fuentes já abordaram a geografia do espaço literário mundial (em contraposição, ou mesmo oposição, aos espaços históricos reais): a ficção arma-se de criatividade para fixar seu espaço além das contingências políticas e econômicas.

A autora oferece um novo método interpretativo baseando-se no jogo das desigualdades para analisar as relações entre dominados e dominantes e a quebra das hierarquias literárias. Demonstra que quem move mesmo a arte do escrever são os que vêm de baixo, os revoltosos, os "subversivos" das letras em luta contra o *establishment* gerador de imobilismos literários. São os excêntricos e excêntricos da literatura os que têm algo a dizer, os Joyce, Kafka, Beckett, Juan Benet, Faulkner, António Lobo Antunes, Mário de Andrade ("Macinadora" poderia ser hoje considerado um emblema de todas as narrativas nacionais fundadoras: esse empreendimento

literário múltiplo e complexo, ao mesmo tempo nacional, etnológico, modernista, irônico, desencantado, político e literário, lúcido e voluntarista, *ariccolorial* e *antiprovinciano*, autocrítico e plenamente brasileiro, literário e antiliterário, leva ao auge da expressão o nacionalismo constitutivo das literaturas desprovidas e emergentes"), os representantes da periferia literária, das línguas minoritárias, dos países pequenos ou desprovidos literariamente — e que muitas vezes deverão abandonar língua e país para se verem reconhecidos e legitimados no altar das letras. Cosmopolitas por natureza, o são também por necessidade.

Este belo afresco dos destinos da triadê de autores analisados — em sua correlação com as leis entijecedoras e os mecanismos do conservantismo literário — atinge na veia quem quer que esteja mimamente sensibilizado com os destinos da escrita e de seus *artesaos*. E nisso fazemos também nossa a causa de Pascale Casanova em seu embate contra "as várias formas de dominação que se exercem sobre os escritores".



PASCALE CASANOVA,
pesquisadora e
crítica literária,
foi aluna de Pierre
Bourdieu. Publicou
Beckett l'abstracteur
pelas Éditions du Seuil
em 1997.

ESTE LIVRO FOI COMPOSTO EM TIMES NEW ROMAN
CORPO 11 POR 13,5 E IMPRESSO SOBRE PAPEL OFF-SET
75 g/m² NA ASSAH GRÁFICA EM MARÇO DE 2002

A República **Mundial** das Letras

Pascale Casanova

A República Mundial das Letras

Tradução

Marina Appenzeller



Estorção Liberdade

Título original francês: *La République mondiale des Lettres*

© Éditions du Seuil, 1999

© Editora Estação Liberdade, 2002, para esta tradução

Sumário

Revisão Agnaldo Alves

Composição Pedro Barros / Estação Liberdade

Assistência editorial Joana Canêdo

Capa Edilberto Fernando Verza

Ilustração da capa Sérgio Fingermann; *Sem título*, 1998.

Tinta acrílica s/ tela, 130 x 170 cm

Editor Angel Bojadsen

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

(*Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil*)

Casanova, Pascale

A República Mundial das Letras / Pascale

Casanova ; tradução Marina Appenzeller. – São

Paulo : Estação Liberdade, 2002.

Título original: La République mondiale des

Letres.

Bibliografia.

ISBN 85-7448-054-1

1. Literatura – História e crítica 2. Literatura
européia – História e crítica 3. Teoria literária

I. Título

02-0809

CDD-809

Índice para catálogo sistemático

1. Literatura : História e crítica 809

O MOTIVO NO TABELA

PRIMEIRA PARTE O MUNDO LITERÁRIO

1. PRINCÍPIOS DE UMA HISTÓRIA MUNDIAL DA LITERATURA

A bolsa dos valores literários

A hierariedade

Cosmopolitism e políglotas

Paris, cidade-literatura

Literatura, nação e política

Os fundamentos nacionais da literatura

A despolitização

Um novo método de interpretação

23

27

33

37

40

53

53

57

61

2. A INVENÇÃO DA LITERATURA

Como "devorar" o latim

A Itália: uma prova a contrario

A batalha do francês

O latim de escola

Um uso oral da língua

O culto da língua

O império do francês

A contestação inglesa

A revolução herderiana

O efeito Herder

3. O ESPAÇO LITERÁRIO MUNDIAL

Os caminhos da liberdade

O meridiano de Greenwich ou o tempo literário

O que é a modernidade?

Anacronismos

109

113

116

119

130

A EDIÇÃO DESTA OBRA CONTOU COM O APOIO DO MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES DA FRANÇA (PROGRAMA

DE APOIO À PUBLICAÇÃO) E DO MINISTÉRIO DA CULTURA DA FRANÇA (CENTRO NACIONAL DO LIVRO)

Todos os direitos reservados à

Editora Estação Liberdade Ltda.

Rua Dona Elisa, 116 • 01155-030 • São Paulo-SP

Tel.: (11) 3661 2881 Fax: (11) 3825 4239

e-mail: editora@estacaoliberdade.com.br

http://www.estacaoliberdade.com.br

Nacionalismo literário	134
Nacionais e internacionais	139
As formas da dominação literária	148
<i>Regiões literárias e áreas linguísticas</i>	150
<i>O romance pós-colonial</i>	154
4. A FÁBRICA DO UNIVERSAL	161
A capital e seu duplo	162
A tradução como literarização	169
Jogos de línguas	173
O prêmio do universal	185
Etnocentrismo	193
Ibsen na Inglaterra e na França	198
<i>Ibsen na Inglaterra</i>	200
<i>Ibsen na França</i>	202
5. DO INTERNACIONALISMO LITERÁRIO À GLOBALIZAÇÃO COMERCIAL?	205

SEGUNDA PARTE

REVOLTAS E REVOLUÇÕES LITERÁRIAS

1. AS PEQUENAS LITERATURAS	217
O despojamento literário	223
<i>Samuel Beckett e Henri Michaux: o humor antinacional</i>	230
Dependências políticas	234
Estéticas nacionais	242
Kafka ou “a conexão com a política”	246
2. OS ASSIMILADOS	253
Naipaul, a identificação conservadora	257
Henri Michaux: o que é um estrangeiro?	262
Cioran, do inconveniente de ter nascido na Romênia	265
Ramuzeau, a assimilação impossível	267
3. OS REVOLTADOS	269
Os costumes literários do povo	273
Contos, lendas, poesia e teatro nacionais	275
Captações de herança	283
A importação de textos	287
A criação de capitais	299
A Internacional das pequenas nações	301

4. A TRAGÉDIA DOS “HOMENS TRADUZIDOS”	309
Os “ladões de fogo”	315
“Traduzidos da noite”	321
Vaivém	323
Kafka, traduzido do idiche	325
Criadores de línguas	331
A oralidade literária	340
Macunaima, o anti-Camões	343
O crioulistismo suíço	356
5. O PARADIGMA IRLANDÊS	365
Yeats, a invenção da tradição	367
A Liga Gaélica, recriação de uma língua nacional	370
J. M. Synge, o oral escrito	373
O’Casey, a oposição realista	374
G. B. Shaw, a assimilação londrina	376
James Joyce e Samuel Beckett, ou a autonomia	378
Gênese e estrutura de um espaço literário	384
6. OS REVOLUCIONÁRIOS	389
Dante e os irlandeses	394
A família joyceana, Arno Schmidt e Henry Roth	396
<i>James Joyce na lenda de Lunenburg</i>	396
<i>Ulisses no Brooklyn</i>	400
A revolução faulkneriana, Benet, Boudjedra, Yacine, Vargas Llosa, Chamuscáu...	403
<i>Faulkner no León espanhol</i>	405
<i>Faulkner na Argélia</i>	409
<i>Faulkner na América Latina</i>	412
Rumo à invenção das línguas literárias	413
O MUNDO E AS CALÇAS LITERÁRIAS	417
ÍNDICE ONOMÁSTICO	427

A edição brasileira foi atualizada pela
autora em fevereiro de 2002, em relação
à original francesa.

Nos autem, cui mundus est patria..

Dante

O motivo no tapete

Henry James é um dos raros escritores que ousou encenar literariamente, em *The Figure in the Carpet* [*O motivo no tapete*], a questão espinhosa e inesgotável das relações entre o escritor (portanto, entre o texto) e seu crítico. Mas, longe de enunciar uma simples constatação de fracasso, remetendo o crítico a um constituinte inatingível da literatura, que ele necessariamente deixaria escapar, James afirma dois princípios **contrários às** representações comuns da **arte** literária: por um lado, existe de fato um objeto a se descobrir em cada obra, e esta é a tarefa legítima da crítica, e, por outro, esse "segredo" não é da ordem do indizível, ou de uma essência superior e transcendente que impõe um silêncio extático. A metáfora, muito concreta, de James, do "motivo" (ou da figura) no tapete ("tão concreta", martela, "quanto uma ave em uma gaiola, uma isca num anzol, um pedaço de queijo em uma ratoeira") sugere a idéia de que há de se buscar na literatura alguma coisa que ainda não foi descrita.

Ao escritor que vem **lhe** anunciar que, apesar de toda a sua sutileza de hermenêutica refinada, ele sempre "passou ao lado de seu pequeno assunto" e que jamais compreendeu o verdadeiro sentido de seu empreendimento literário, o crítico, desapontado, pergunta: "Para aceitar esse nascimento difícil, será que não poderia me fornecer um pequeno indício? [...]"¹ É somente porque você jamais o apreendeu", responde o escritor, "não fosse assim, praticamente não teria visto nada além do elemento em questão. Para mim, ele é exatamente tão palpável quanto o **mármore** dessa lareira." Espicacado em sua honra profissional, o crítico insiste: enuncia uma a uma, com muita aplicação, todas

1. Henry James, *Le Motif dans le tapis*, Arles, Actes Sud, 1997.

2. *Ibid.*, p. 26.

3. *Ibid.*, p. 24.

as hipóteses críticas disponíveis: "Trata-se de um tipo de mensagem esotérica [...] ou de uma espécie de filosofia?", pergunta, convencido de que é preciso buscar nos textos a expressão de uma profundidade que exceda o sentido manifesto. "Está no estilo ou nas idéias? Tem a ver com a forma ou com os sentimentos?", acrescenta, retomando a inesgotável dicotomia do conteúdo e da forma. "A não ser que se trate", exclama em desespero de causa, "de um tipo de jogo ao qual você se entrega com seu estilo, de algo que procura na língua. Talvez uma preferência pela letra P! Papai, pato, pote: esse tipo de coisa?", evocando então a hipótese do formalismo puro. "Existe em minha obra", responde o romancista, "uma idéia sem a qual jamais teria sentido o menor interesse por esse trabalho. É o projeto mais sutil e rematado de todos⁴, [...] algo que tem a ver com o plano original, como um motivo complexo em um tapete persa."⁵ A "combinação correta" das figuras do motivo "em toda sua complexidade maravilhosa" permaneceu até então, como a carta roubada, exposta aos olhos de todos e, no entanto, invisível: "Não só jamais tomei a menor precaução para mantê-la secreta", insiste o escritor de James, "como, ademais, jamais sonhei com que tal coisa acontecesse."

Crítica da crítica e de seus pressupostos comuns, O *motivo no tapete* convida a repensar toda a questão da perspectiva crítica e dos fundamentos estéticos sobre os quais repousa. Enquanto busca, febril, o segredo da obra, o crítico de James não pensa em um único instante em questionar a natureza das interrogações que coloca com relação aos textos, em modificar o preconceito principal que, no entanto, é justamente aquele que o cega: a idéia, espécie de preliminar crítica incontestada, de que a obra literária deve ser descrita como exceção absoluta, surgimento imprevisível e isolado. Nesse sentido, a crítica literária prática um monadismo radical: uma obra singular e irreduzível seria uma unidade perfeita e só poderia ser medida e referir-se a si mesma, o que obriga o intérprete a apreender o conjunto de textos que formam o que se chama a "história da literatura" apenas em sua sucessão aleatória. O sentido da solução que James propõe ao crítico, o "motivo no tapete", essa figura (ou essa composição) que só aparece quando sua

forma e sua coerência de repente jorram do emaranhado e da desordem aparente de uma configuração complexa, deve ser buscada não em outra parte e fora do texto, mas a partir de um outro ponto de vista do tapete ou da obra. Se, portanto, mudando-se a perspectiva crítica, aceita-se um certo distanciamento com relação ao próprio texto para observar a totalidade da composição do tapete, comparar as formas recorrentes, as semelhanças e as dessemelhanças com outras formas, caso se faça o esforço de ver o conjunto do tapete como uma configuração coerente, então tem-se alguma chance de compreender a particularidade do motivo específico que se quer ver aparecer. O preconceito da insularidade constitutiva do texto impede considerar o conjunto da configuração à qual ele pertence, para empregar o termo de Michel Foucault, ou seja, a totalidade dos textos, das obras, dos debates literários e estéticos com os quais ele entra em ressonância e em relação e que fundamentam sua verdadeira singularidade, sua originalidade real.

Mudar o ponto de vista sobre a obra (sobre o tapete) supõe a modificação do ponto a partir do qual se observa. Por isso, para prolongar a metáfora de Henry James, a "complexidade maravilhosa" da obra misteriosa poderia encontrar seu princípio na totalidade, invisível e contudo oferecida, de todos os textos literários através e contra os quais ela pôde se construir e existir e da qual cada livro publicado no mundo seria um dos elementos. Tudo o que se escreve, se traduz, se publica, se teoriza, comenta e celebra seria um dos elementos dessa composição. Cada obra, como "motivo", só poderia ser decifrada a partir do conjunto da composição, só brotaria em sua coerência reencontrada em ligação com todo o universo literário. As obras literárias só se manifestariam em sua singularidade a partir da totalidade da estrutura que permitiu seu surgimento. Cada livro escrito no mundo e declarado literário seria uma parte ínfima da imensa "combinação" de toda a literatura mundial.

O que poderia portanto parecer o mais alheio à obra, à sua construção, à sua forma e à sua singularidade estética é, na realidade, o que gera o próprio texto, o que *lhe* permite a emergência. Só a configuração ou a *composição* do conjunto do tapete, isto é, em termos de ordem literária, só a totalidade do "espaço literário mundial", então, é que poderia dar sentido e coerência à própria forma dos textos. Esse espaço não é uma construção abstrata e *teórica*, mas um universo *con-*

4. *Ibid.*, p. 22

5. *Ibid.*, p. 34.

creto embora invisível: são os vastos domínios da literatura, o universo em que se gera o que é declarado literário, o que é julgado digno de ser considerado literário, onde rivalizam meios e caminhos específicos à elaboração da arte literária.

Existiriam portanto territórios e fronteiras literárias independentes dos traçados políticos, um mundo secreto e contido perceptível por todos, sobretudo pelos mais desfavorecidos. Regiões em que o único valor e o único recurso seriam a literatura; um espaço regido por relações de força tácitas, mas que comandariam a forma dos textos que se escrevem e circulam por toda parte no mundo: um universo centralizado que constituiria sua própria capital, suas províncias e seus confins e no qual as línguas se tomariam instrumentos de poder. Nesses lugares, todos lutariam para ser consagrados escritores; inventar-se-iam leis específicas, libertando assim a literatura, pelo menos nas regiões mais independentes, das arbitrariedades políticas e nacionais. As batalhas seriam travadas entre línguas rivais, e as revoluções seriam sempre ao mesmo tempo literárias e políticas. Essa história só poderia ser decifrada a partir da medida literária do tempo, "tempo" próprio ao universo literário, mas também a partir da localização de um presente específico: o "meridiano de Greenwich" literário.

O objeto da análise da *República Mundial das Letras* não é descrever a totalidade do mundo literário, nem pretende fazer um impossível recenseamento exaustivo da literatura mundial. Trata-se de mudar de perspectiva, de **descrever e manter** literário "a partir de um certo observatório"⁶, de acordo com os termos de Braudel, para proporcionar oportunidades de mudar a visão da crítica comum, de descrever um universo sempre ignorado pelos próprios escritores. E de mostrar que as leis que regem essa república estranha e imensa — de rivalidade, de desigualdade, de lutas específicas — contribuem para esclarecer de maneira inédita e muitas vezes radicalmente nova as obras mais comentadas, principalmente as de alguns dos maiores revolucionários literários desse século: Joyce, Beckett e Kafka, mas também Henri

Michaux, Henrik Ibsen, Cioran, Naipaul, Danilo **Kiš**, Arno Schmidt, William Faulkner e alguns outros.

O espaço literário mundial, como história e como geografia — cujos contornos e fronteiras jamais foram traçados ou descritos —, encarna-se nos próprios escritores: eles **são** e fazem a história literária. Daí a crítica literária internacional ter por ambição permitir uma interpretação especificamente literária e histórica dos textos, isto é, dissolver a antinomia considerada insuperável entre a crítica **interna**, que encontra unicamente nos próprios textos o princípio de sua significação, e a crítica externa, que descreve as condições históricas de produção dos textos, mas sempre é denunciada pelos literatos como incapaz de explicar sua literariedade e sua singularidade. Trata-se, portanto, de conseguir situar os escritores (e suas obras) nesse espaço imenso que é de certa forma uma história espacializada.

No momento de abordar a história econômica do mundo entre os séculos XV e XVIII, lamentando que todas as obras gerais vinculadas a essa questão tenham **regulamente** "se fechado sobre o contexto da Europa", Fernand Braudel acrescentava: "Ora, estou convencido de que a história tem toda vantagem de raciocinar por comparação, em escala mundial — a única válida [...]". A história econômica do mundo é, de fato, mais inteligível do que a história econômica apenas da Europa.⁷ Porém, ao mesmo tempo, confessava que a análise dos fenômenos em escala mundial tinha elementos para "desestimular os mais intrepídicos e até os mais ingênuos".⁸ Vamos então seguir aqui o conselho de Fernand Braudel: adotar, para explicar a globalidade e a interdependência dos fenômenos, a escala mundial, respeitando ao mesmo tempo suas instruções de prudência e modéstia.

Mas isso **não** deve nos levar a esquecer que, para tornar inteligível um universo de tão gigantesca complexidade, foi preciso abandonar todos os hábitos ligados às especializações históricas, linguísticas, culturais, todas as divisões disciplinares — que, em parte, justificam nossa visão dividida do mundo —, porque somente essa transgressão permite pensar além dos quadros impostos e conceber o espaço literário como uma realidade global.

6. Fernand Braudel, *Civilisation matérielle, économie et capitalisme*, vol. 3, *Le Temps du Monde*, Paris, Armand Colin, 1979. [Ed. bras.: *Civilização material, economia e capitalismo*, vol. 3, *O Tempo do mundo*, São Paulo, Martins Fontes, 1996.]

7. *Ibid.*, p. 9.

8. *Ibid.*, p. 8.

Foi um escritor, Valéry Larbaud, o primeiro a desejar o advento de uma "internacional intelectual"⁹, e a clamar, com valentia, pelo nascimento de uma crítica literária **internacional**. Tratava-se para ele de romper com os hábitos nacionais que criam a ilusão da unicidade, da especificidade e da insularidade, e sobretudo de acabar com os limites estabelecidos pelos nacionalismos literários. Até hoje, constata em Sob a invocação de São Jerônimo, as únicas tentativas de descrição da literatura mundial reduzem-se a "uma simples justaposição de manuais das diferentes literaturas **nacionais**"¹⁰. Mas prossegue: "Sente-se bem, com efeito, que a futura ciência da Literatura — renunciando, por fim, a qualquer outra crítica que não a descritiva — só poderá resultar na constituição de um conjunto sempre crescente que corresponderá a esses dois termos: história e internacional". E Henry James anuncia-va, recompenhada de tal empreendimento, uma percepção ao mesmo tempo inédita e evidente do sentido dos textos: "Não havia a menor razão para isso nos escapar. Era grandioso, e contudo tão simples, simples, e contudo tão grandioso e, sabê-lo enfim era uma experiência totalmente à parte."¹¹ Vamos portanto nos colocar aqui sob a dupla invocação de Henry James e de Valéry Larbaud.

9. Valéry Larbaud, "Paris de France". *Jaune, bleu, blanc*. Paris, Gallimard, 1927, p. 15.
10. *La Larbaud, "Vers l'Internationale", Sous l'invocation de saint Jérôme*. Paris, Gallimard, 1946, p. 147. [Ed. bras.: *Sob a invocação de São Jerônimo*. São Paulo, Mandarim, 2001.] Esse artigo é consagrado em *Précis d'histoire littéraire de l'Europe depuis la Renaissance*, do célebre comparatista e amigo de Larbaud, Paul Van Tieghem, que foi um dos primeiros na França a estabelecer as bases de uma história literária internacional.
11. V. Larbaud, *Sous l'invocation de saint Jérôme*, op. cit., p. 151.
12. H. James, op. cit., p. 53.

PRIMEIRA PARTE

O mundo literário

"Essa investigação histórica deve relatar a respeito dos Livros dos profetas todas as circunstâncias particulares cuja lembrança nos foi transmitida: quero dizer a vida, os costumes do autor de cada livro; o objetivo a que se propunha, qual era, em que ocasião, em que época, para quem, em que língua, enfim, escreveu. Deve também **trazer** as situações particulares a cada livro: como foi coletado em sua origem, em que mãos caiu, quantas lições diferentes **são** conhecidas a partir de seu texto, que homens decidiram admiti-lo no cânone e, enfim, como todos os livros reconhecidos **canônicos** por todos foram reunidos em um corpo. Tudo isso, digo, a investigação histórica sobre as Escrituras deve compreender."

Spinoza, *Tratado teológico-político*

Princípios de uma história mundial da literatura

"Uma civilização é um capital cujo crescimento pode prosseguir por séculos."

Paul Valéry, *La Liberté de l'esprit*

"Aborreço-me não poder exibir-lhes um Catálogo mais amplo de nossas boas produções: não condeno a Nação por isso; a ela não falta nem espírito nem gênio, mas atrasaram-na causas que a impediram de elevar-se em concomitância com seus vizinhos [...]. Envergonhamo-nos de que, em certos gêneros, não podemos nos igualar a nossos vizinhos, desejamos recuperar pelo trabalho incansável o tempo que nossos desastres nos fizeram perder [...]. Não imitemos portanto os pobres que querem passar por ricos, convenhamos de boa-fé nossa indignidade; que isso nos estimule, antes, a conquistar por meio de nossos trabalhos os tesouros da Literatura, cuja posse levará a glória nacional ao auge."

Frederico II da Prússia, *Da literatura alemã*

Há muito os escritores descreveram eles mesmos, parcialmente e de maneira bem diversa, as dificuldades ligadas à sua posição no universo literário e às questões específicas que têm de resolver, sobretudo as leis estranhas da economia específica segundo a qual é governado o espaço literário. Porém, a força de denegação e de recusa é tão grande nesse universo, que todos os textos que abordaram com mais ou menos detalhes essas questões perigosas e atentatórias à ordem literária foram de imediato neutralizados. Desde Du Bellay, muitos foram os que tentaram em suas próprias obras revelar a violência e os desafios verdadeiros que presidiam a sua vida e a sua luta específicas de escritores. A partir do momento em que se tem a idéia de um funcionamento realista do universo literário, basta, na maioria das vezes, fazer uma leitura literal destes textos para ver o surgimento da descrição de um

universo insuspeito. Porém, cada termo econômico, cada confissão literária da existência de "mercados verbais" e de "guerras invisíveis", como em Khlebnikov, cada evocação de "um mercado mundial de bens intelectuais", como em Goethe, da existência de "riquezas imateriais" ou de um "capital Cultura", como em Valéry, são vigorosamente denegados e rejeitados pela crítica em proveito de uma interpretação metafórica e "poética". Foram, contudo, alguns dos protagonistas mais prestigiosos desse jogo literário que, em épocas e em locais muito diferentes, descreveram, em termos aparentemente desencantados, essa "economia espiritual", segundo as palavras de Paul Valéry, que fundamenta a estrutura do universo literário. Como grandes estrategistas da economia própria da literatura, souberam transmitir uma imagem exata, embora parcial, das leis dessa economia e criar instrumentos de análise completamente inéditos — e muitas vezes corajosos porque contrários aos usos encantados — de sua prática literária: algumas obras valem inseparavelmente por sua produção propriamente literária e também pelas análises vigorosas que fornecem sobre si mesmas e sobre o universo literário no qual se situam. Dito isso, cada autor, mesmo o mais dominado, ou seja, o mais lúcido, apesar de compreender e descrever sua própria posição no universo, ignora o princípio geral e gerador da estrutura que descreve como um caso particular. Preso a um ponto de vista particular, entrevê uma parte da estrutura, mas não o universo literário em sua totalidade; porque o efeito típico da crença literária é ocultar o princípio da dominação literária em si. Devemos portanto, concomitantemente, nos apoiar nos escritores, mas também radicalizar e sistematizar algumas de suas intuições e de suas idéias mais subversivas para tentar fazer uma descrição da República Internacional das Letras.

A "política literária", como diz Valéry Larbaud, tem seus caminhos e suas razões ignorados pela política: "Existe uma grande diferença entre o mapa político e o mapa intelectual do mundo. O primeiro muda de aspecto a cada cinquenta anos; está coberto de divisões arbitrárias e incertas, e seus centros preponderantes são muito móveis. Ao contrário, o mapa intelectual modifica-se lentamente, e suas fronteiras apresentam grande estabilidade [...] Daí uma política intelectual que quase não tem relação com a política econômica." (Fernand Braudel

1. V. Larbaud, *Ce vice impuni, la lecture. Domaine anglais*, Paris, Gallimard, 1986, p. 33-34.

também constata a relativa independência do espaço artístico com relação ao espaço econômico (e portanto político). No século XVI, explica, Veneza é a capital econômica, mas é Florença e seu dialeto toscano que predominam intelectualmente; no século XVII, Amsterdã toma-se o grande centro de comércio europeu, mas Roma e Madri triunfam nas artes e na literatura; no século XVIII, Londres transforma-se no centro do mundo, mas é Paris que impõe sua hegemonia cultural. "No final do século XIX, início do século XX", escreve, "a França, em grande parte a reboque da Europa econômica, é o centro indubitável da literatura e da pintura do Ocidente; a primazia musical da Itália, e em seguida da Alemanha, aconteceu em épocas em que nem a Itália, nem a Alemanha dominavam economicamente a Europa; e ainda hoje o formidável avanço econômico dos Estados Unidos não os colocaram à frente do universo literário ou artístico."² Toda a dificuldade para compreender o funcionamento desse universo literário é, de fato, admitir não serem suas fronteiras, suas capitais, suas vias e suas formas de comunicação completamente passíveis de serem sobrepostas às do universo político e econômico.

O espaço literário internacional foi criado no século XVI, ao mesmo tempo em que se inventava a literatura como ensejo de luta, e ele não cessou de se ampliar e estender desde então: constituíram-se referências, reconhecimentos e, por aí mesmo, rivalidades no momento da emergência e da construção dos Estados europeus. A princípio encerrada em conjuntos regionais herméuticos uns aos outros, a literatura tomou-se um desafio comum. A Itália do Renascimento, confiante em sua herança latina, foi a primeira potência literária reconhecida; em seguida a França, no momento da emergência da Pléiade, fez surgir o primeiro esboço de espaço literário transnacional, contestando ao mesmo tempo o avanço italiano e a hegemonia latina; a Espanha, a Inglaterra e depois o conjunto dos países europeus, a partir de "bens" e tradições literárias diferentes, entraram aos poucos na competição. Os movimentos nacionalistas que surgiram na Europa Central no decorrer do século XIX favoreceram a manifestação de novas reivindicações ao direito de existência literária. A América do Norte e a América Latina também entraram aos poucos na disputa no decorrer

2. F. Braudel, *Civilisation matérielle, économique et capitalisme, XV^e, XVIII^e, XIX^e, etc.*, p. 54.

do século XIX; enfim, com a descolouização, todos os países até então excluídos da ideia mesma de literatura própria (na África, na Índia, na Ásia...) reivindicaram o acesso à legitimidade e à existência literárias.

Essa República Mundial das Letras tem seu modo próprio de funcionar, sua economia gerando hierarquias e violências, e sobretudo sua história, que, escondida pela apropriação nacional (e portanto política) quase sistemática do fato literário, jamais foi até agora realmente descrita. Sua geografia constituiu-se a partir da oposição entre uma capital literária (e portanto universal) e regiões que dela dependem (literariamente), e que se definem por sua distância estética da capital. Por fim, dotou-se de instâncias de consagração específicas, únicas autoridades legítimas em matéria de reconhecimento literário, e encarregadas de legislar literariamente; graças a alguns descobridores excepcionais sem preconceitos nacionalistas, instaurou-se uma lei literária interna-cional, um modo de reconhecimento específico que nada deve às posições, aos preconceitos ou aos interesses políticos.

Porém, esse imenso edifício, esse território percorrido muitas vezes e sempre ignorado, permaneceu invisível por repousar em uma **ficção aceita por todos os protagonistas do jogo: a fábula de um universo encantado, reino da criação pura, melhor dos mundos onde se realiza na liberdade e na igualdade o reinado do universal literário.** Foi até mesmo essa ficção, credo fundador proclamado no mundo inteiro, que ocultou até hoje a realidade das estruturas do universo literário. O espaço **literário**, centralizado, recusa-se a confessar sua situação de "intercâmbio desigual", para usarmos os termos de Fernand Braudel, e o funcionamento real de sua economia específica, justamente em nome da literatura declarada pura, livre e universal. **Ora, as obras vindas das regiões menos dotadas literariamente também são as mais improváveis, as mais difíceis de impor; conseguem quase milagrosamente emergir e ser reconhecidas.** Esse modelo de uma República Internacional das Letras opõe-se à representação pacificada do mundo, em toda parte designada como globalização. **A história (assim como a economia) da literatura, tal como a entenderemos aqui, é, ao contrário, a história das rivalidades que têm a literatura como objeto de disputa e que fizeram — com recusas, manifestos, violências, revoluções específicas, desvios, movimentos literários — a literatura mundial.**

A bolsa dos valores literários

Quando, em 1939, Valéry quis descrever a **estrutura** real dos intercâmbios intelectuais nos termos precisos do que chamou uma "economia espiritual", justificou-se por ser obrigado a recorrer a um vocabulário econômico: "Como estão vendo, emprego a linguagem da Bolsa. Pode parecer estranha adaptada a coisas espirituais; mas creio que não haja uma melhor, *e talvez não haja outra para exprimir as relações deste tipo*³, pois, quando refletimos sobre a economia espiritual, assim como sobre a economia material, uma e outra resumem-se bem em um simples conflito de **avaliações**."⁴ E prosseguia: "Digo que há um valor chamado 'espírito', como há um valor *petróleo, trigo ou ouro*. Disse valor, porque há apreciação, julgamento de importância e também discussão sobre o preço que se está disposto a pagar por esse valor, o *espírito*. Pode-se fazer um investimento com esse valor; pode-se *rastrear-lá*, como dizem os homens da Bolsa; pode-se observar suas flutuações em alguma cotação, que é a opinião do público sobre ele. Pode-se ver nessa cotação, inscrita em todas as páginas dos jornais, como ela compete aqui e ali com outros valores. Pois há valores correntes [...]. Todos esses valores que sobem e descem constituem o grande mercado dos negócios humanos."⁵ "Uma civilização é um capital", escreve adiante, "cujo crescimento pode prosseguir por séculos, como o de certos capitais, e que nele absorve seus juros **compostos**."⁶ Trata-se, segundo ele, de uma "riqueza que deve se acumular como uma riqueza natural, esse capital que deve se formar em camadas sucessivas nos espíritos."⁷

Se prosseguirmos a reflexão de **Valéry** aplicando-a mais precisamente à economia específica do universo literário, é possível descrever a competição na qual estão engajados os escritores como um conjunto de intercâmbios cuja aposta é o valor específico que tem co-

3. O grifo é meu.

4. Paul Valéry, "La liberté de l'esprit", *Regards sur le monde actuel*, *Genève*, Paris, Gallimard, 1960, "Bibl. de la Pléiade", vol. II, p. 1081.

5. *Ibid.*

6. *Ibid.*, p. 1082.

7. *Ibid.*, p. 1090.

tação no espaço literário mundial, o bem comum reivindicado e aceito por todos: o que ele chama de "capital *Cultura* ou *Civilização*", e que é também literário. Valéry acha possível a análise de um valor específico que **só** teria cotação nesse "grande mercado dos negócios humanos", avaliável segundo normas próprias do universo cultural, sem medida comum com a "economia econômica", mas cujo reconhecimento seria indicio certo da existência de um espaço, jamais denominado como tal, universo intelectual, onde se **organizariam** intercâmbios específicos.

A economia literária seria, portanto, **abrigada** por um "mercado", para retomar os termos de Valéry, isto é, um espaço onde circularia e se permutaria o único valor reconhecido por todos os participantes: o valor literário. Mas Valéry não foi o único a perceber os funcionamentos do mundo literário sob essa forma aparentemente antiliterária. Antes dele, também Goethe esboçara o quadro de um universo literário regido por leis econômicas novas e descrevera um "mercado onde todas as nações oferecem seus bens", um "comércio intelectual **geral**"⁸. Segundo Antoine **Berman**, "o surgimento de uma *Weltliteratur* é contemporâneo do de um *Weltmarkt*"⁹. A utilização deliberada do vocabulário do comércio e da economia nesses textos não era absolutamente metafórica, não mais para Goethe do que para Valéry: Goethe prendia-se à noção concreta de "comércio de idéias entre os povos"¹⁰, evocando um "mercado de intercâmbio mundial universal"¹¹. Ao mesmo tempo, tratava-se de colocar os fundamentos de uma visão específica dos intercâmbios literários livre dos pressupostos mágicos que ocultam a realidade das relações entre os espaços nacionais, sem com isso reduzir o intercâmbio a puros interesses econômicos ou nacionalistas. **É** por isso que ele via no tradutor um ator central desse universo, não somente como intermediário, mas igualmente como criador de "valor" literário: "Assim, deve-se considerar cada tradutor", escreve Goethe, "como um mediador que se esforça por promover esse intercâmbio espiritual

universal e que se impõe como tarefa fazer esse comércio generalizado progredir. Por mais insuficiente que seja a tradução, essa atividade continua sendo uma das tarefas mais essenciais e dignas de estima do mercado de intercâmbio mundial universal."¹²

"Do que é composto esse capital *Cultura* ou *Civilização*?", insiste Valéry. "Antes de tudo, é constituído de coisas, de objetos materiais — livros, quadros, instrumentos, etc., que têm sua duração provável, sua fragilidade, sua **precariedade** de coisas." "No caso preciso da literatura, esses "objetos materiais" são, em primeiro lugar, os textos classificados, registrados e declarados nacionais, os textos literários reconvertidos em história nacional. Quanto mais antiga a literatura, mais importante o **patrimônio nacional**, mais numerosos os textos **canônicos** que constituem, sob a forma de "clássicos nacionais", o panteão escolar e nacional. A antiguidade é um elemento determinante do capital literário"¹³; testemunha a "riqueza" — no sentido do número de textos —, mas também e principalmente a "nobreza" de uma literatura nacional, a sua anterioridade suposta ou confirmada com relação a outras tradições nacionais e, **conseqüentemente**, o número de textos declarados "clássicos" (ou seja, que escapam à rivalidade temporal) ou "universais" (isto é, livres de qualquer particularismo). Os nomes de **Shakespeare**, **Dante** ou **Cervantes** resumem ao mesmo tempo a grandeza de um passado literário nacional, a legitimidade histórica e literária conferida por tais nomes a uma literatura nacional e o reconhecimento universal — portanto enobrecedor e conforme à ideologia não nacionalista da literatura — de sua grandeza. Os "clássicos" são o privilégio das nações literárias mais antigas que, após constituírem como intemporais seus textos nacionais fundadores e definirem desse modo seu capital literário como não-nacional e não-histórico, correspondem exatamente à definição que elas próprias deram do que deve ser **neces-**

8. J. W. von Goethe, carta a Carlyle, 1837, citada por Antoine Berman, *L'Épave de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris: Gallimard, 1984, p. 92-93.

9. A. Berman, *op. cit.*, p. 90.

10. Eriz Strich, *Goethe und die Weltliteratur*, Berna, Francke Verlag, 1946, p. 17

11. *Ibid.*, p. 18.

12. *Ibid.*

13. P. Valéry, *loc. cit.*, p. 1090.

14. **Superfêto** dizer que, para precisar o uso de Valéry da noção de "capital cultura" ou de capital literário, apoio-me na noção de "capital simbólico", elaborada por Pierre Bourdieu (cf. principalmente "Le marché des biens symboliques" *L'Année sociologique*, vol. 22, 1971, p. 49-126) e na de "capital literário", preciosa principalmente em *Les Règles de l'art*, Paris, Éditions du Seuil, 1992. [Ed. bras.: *As regras da arte*, São Paulo, Cia. das Letras, 1996.]

sariamente a literatura. O "clássico" encarna a própria legitimidade literária, isto é, o que é reconhecido como A literatura, a partir do que serão traçados os limites do que será reconhecido como literário, o que servirá de unidade de medida específica.

O "prestígio literário" enraíza-se também em um "meio" profissional mais ou menos numeroso, junto a um público restrito e culto, no interesse de uma aristocracia ou burguesia esclarecida, nos salões, em uma imprensa especializada, em coleções literárias concorrentes e prestigiosas, entre editores requisitados, descobridores famosos — cuja reputação e autoridade podem ser nacionais ou internacionais — e é claro, entre escritores célebres, respeitados, e que se dedicaram por inteiro à tarefa de escrever: nos países muito dotados literariamente, os grandes escritores podem se tomar "profissionais" da literatura. "Observem essas duas condições", escreve Valéry, "Para que o material da cultura seja um capital, exige a existência de homens que dele necessitem e que possam aproveitá-lo [...] e que saibam adquirir ou exercer o que for preciso em termos de hábitos, disciplina intelectual, convenções e práticas para utilizar o arsenal de documentos e instrumentos que os séculos acumularam."¹⁵ Esse capital encarna-se também em todos os que o transmitem, em todos os que dele se apoderam, em todos os que o transformam e reatualizam. Ele existe sob a forma de instituições literárias, academias, júris, revistas, críticas, escolas literárias, cuja legitimidade se avalla pelo número, pela antiguidade e pela eficácia do reconhecimento que decretam. Os países de grande tradição literária reanimam a cada instante seu patrimônio literário por meio de todos os que dele participam ou daqueles que por ele se acreditam responsáveis.

Para precisar as análises de Paul Valéry, pode-se aproveitar os "indicadores culturais" que Priscilla Parkhurst Clark estabeleceu para comparar as práticas literárias em muitos países e utilizá-los como indicadores objetivos do volume de capital nacional. Ela analisa, assim, o número de livros publicados todos os anos¹⁶, as vendas de livros, o

15. P. Valéry, *loc. cit.*, p. 1090.

16. 52,2 títulos eram publicados em 1973 na França por 100 mil habitantes contra 39,7 por 100 mil habitantes nos Estados Unidos. A pesquisa feita em 4 países continha: Alemanha: 16,0 títulos por 100 mil habitantes e mais, da metade (51 países) publicavam menos de 20 títulos por 100 mil habitantes. Priscilla Parkhurst Clark, *Literary France: The Making of a Culture*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1987, p. 217.

tempo de leitura por habitante, os subsídios aos escritores, mas também o número de editores, de livrarias, o número de representações de escritores nas cédulas de dinheiro, nos selos, o número de ruas com o nome de um escritor famoso, o espaço reservado aos livros na imprensa, o tempo dedicado aos livros nos programas de televisão¹⁷. É claro que seria necessário acrescentar a isso o número de traduções e principalmente mostrar que a "concentração da produção e da publicação das idéias", como diz Paul Valéry¹⁸ em outro lugar, não é exclusivamente literária, mas depende muito do encontro entre escritores, mútlicos e pintores, ou seja, da conjugação de muitos tipos de capitais artísticos que contribuem para um "enriquecimento" mútuo.

Também é possível medir *a contrario* a ausência ou a fraqueza de capital literário nacional em países muito despojados dele. O crítico literário brasileiro Antonio Candido descreve assim o que chama a "fraqueza cultural" da América Latina, relacionando-a quase termo a termo com a ausência de todos os recursos específicos que acabamos de descrever: em primeiro lugar, a alta taxa de analfabetismo, que implica, escreve Candido, a "inexistência, a dispersão e a fraqueza dos públicos disponíveis para a literatura, devido ao pequeno número de leitores reais", em seguida a "falta de meios de comunicação e difusão (editoras, bibliotecas, revistas, jornais); a impossibilidade de especialização dos escritores em suas tarefas literárias, geralmente realizadas como tarefas marginais ou mesmo *amadorísticas*"¹⁹.

Além de sua antiguidade relativa e de seu volume, a outra característica do capital literário é repousar em juízos e representações. Todo o "crédito" concedido a um espaço dotado de grande "riqueza imaterial" depende da "opinião do público", como diz Valéry, isto é, do grau de reconhecimento que lhe é outorgado e de sua legitimidade. É conhecido o espaço que Pound consagra à economia em seus *Cantos*; também

17. Cada um desses índices foi estudado comparativamente em vários países da Europa e nos Estados Unidos. E, em todos os casos, a França parece ser de longe o país mais "literário", ou seja aquele com volume de capital mais importante.

18. P. Valéry, "Pensée et art français", *Regards sur le monde actuel. Œuvres. op. cit.*, p. 1050.
19. Antonio Candido, *Littérature et Sous-développement. L'indroit et l'envers. Essais de littérature et sociologie*, Paris, Métailié-Unesco, 1995, p. 236-237. [Ed. bras.: "Literatura e subdesenvolvimento". A *educação pela noite* e outros ensaios. São Paulo, Alca, 1989, p. 140-62.] Na descrição adiante proposta por Kafka das "pequenas literaturas", será encontrada uma análise de seu despojamento específico.

afirmava no *ABC* da literatura a existência de uma economia interna às idéias e à literatura: "Qualquer idéia geral assemelha-se a um cheque bancário. Seu valor depende daquele que o (ou a) recebe. Se o senhor Rockefeller assina um cheque de um milhão de dólares, ele é válido. Se eu fizer um cheque de um milhão, é uma brincadeira, uma mistificação, não tem qualquer valor [...]. O mesmo ocorre no que se refere a cheques relativos ao saber [...]. Não se aceitam cheques de um estrangeiro sem referências. Em literatura, a referência é o 'nome' daquele que escreve. Ao final de um certo tempo, dão-lhe crédito..."²⁰ A idéia de um "crédito"²¹ literário, tal como Pound a esboça, permite compreender como, no universo literário, o valor está diretamente ligado à crença. Quando um escritor se toma uma "referência", quando seu nome se toma um valor no mercado literário, ou seja, quando se acredita que o que faz tem valor literário, quando é consagrado escritor, então "dão-lhe crédito": o crédito, a "referência" de Pound, é o poder e o valor outorgados a um escritor, a uma instância, a um lugar ou a um "nome", em virtude da crença que lhe concedem; é o que ele julga ter, o que se acredita que tenha e o poder que, acreditando nisso, se lhe credita ("Somos", diz Valéry, "o que acreditamos ser e o que se acredita que sejamos").

A existência, ao mesmo tempo concreta e abstrata, desse "ouro espiritual", como o chama Valéry Larbaud, do capital literário, só é possível na própria crença que o mantém e em seus efeitos reais e concretos. Essa crença fundamenta o funcionamento de todo o universo literário: todos os jogadores têm em comum a crença na mesma aposta que nem todos fizeram, ou pelo menos não no mesmo grau, mas por cuja posse todos lutarão. O capital literário reconhecido por todos é ao mesmo tempo o que se tenta adquirir e o que se reconhece como condição necessária e suficiente para entrar no jogo literário mundial; **permite** medir as práticas literárias pelo padrão de uma norma reconhecida como legítima por todos. Só existe tão bem, em sua própria imaterialidade, porque exerce, para todos os que estão no jogo

e em particular para os que nele são desprovidos, efeitos objetivamente **mensuráveis** que perpetuam a crença. O imenso lucro que os escritores despojados encontraram e ainda encontram em ser publicados e reconhecidos nos centros — valorização da tradução, prestígio conferido por certas coleções que se tomaram símbolos da excelência literária ou mesmo pelas instituições literárias, orgulho garantido por certos prefácios, etc. — são alguns dos efeitos concretos da crença literária.

A literariedade

A língua é um dos principais componentes do capital literário. Sabe-se que a sociologia política da linguagem só estuda o uso (e o "valor" relativo) das línguas no espaço político-econômico, ignorando aquilo que, no espaço propriamente literário, define seu capital linguístico-literário, o que propõe denominar "literariedade"²². Em virtude do prestígio dos textos escritos em certas línguas, existe no universo literário línguas consideradas mais literárias que outras e que pretensamente encarnam a própria literatura. A literatura está ligada à língua a ponto de se identificar "a língua da literatura" (a "língua de Racine" ou a "língua de Shakespeare") à própria literatura. Uma grande literariedade ligada a uma língua supõe uma longa tradição que refina, modifica, amplia a cada geração a gama das possibilidades **formais** e estéticas da língua: ela estabelece e garante a evidência do caráter eminentemente literário do que é escrito nessa língua, tomando-se por si só um "certificado" literário.

Existe portanto um valor literário ligado a certas línguas, assim como efeitos propriamente literários, ligados sobretudo às traduções, que são irredutíveis ao capital propriamente linguístico ligado a uma língua, ao prestígio vinculado ao emprego de uma língua no universo escolar, político, econômico... Esse valor específico deve ser radicalmente distinto do que os analistas políticos do "sistema linguística mundial"²⁴ descrevem hoje como os indícios de centralidade de uma

20. Ezra Pound, *ABC de la lecture*, Paris, L'Herne, 1966, p. 25. [Ed. bras.: *ABC da literatura*, São Paulo, Cultrix, 7ª ed., 1995.]

21. O termo "crédito" — do latim *credere* — ésinônimo de "poder", "potência", "consideração", "autoridade", "importância".

22. P. Valéry, "Fonction et mystère de l'Académie", *Regards sur le monde actuel, op. cit.*, p. 1120

23. Ver Roman Jakobson, *La Poésie moderne russe, esboço I*, Praga, 1921, p. 11: "O objeto da ciência literária não é a literatura mas a 'literariedade' (*literaturnost*), isto é, o que faz de uma obra determinada uma obra literária", in B. Eikhenbaum, "La Théorie de la méthode formelle", *Théorie de la Littérature — Textes des Formalistes Russes révisés*, apresentados e traduzidos por Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, 1965, o. 2, 7.

24. Ver Abram de Swaan, "The Emergent World Language System", *International Political Science Review*, vol. 14, n° 3, julho de 1993.

língua. Dependendo da história da língua, da nação política, assim como da literatura e do espaço literário, o patrimônio linguístico-literário também está ligado a um conjunto de procedimentos técnicos elaborados ao longo da história literária, de pesquisas formais, de formas e coerções poéticas ou narrativas, de debates teóricos e de invenções estilísticas que enriquecem a gama das possibilidades literárias. De tal modo que a "riqueza" literária e linguística é eficiente ao mesmo tempo nas representações e nas coisas, na crença e nos textos.

É nesse sentido que se pode compreender por que alguns autores que escrevem em línguas "pequenas" podem tentar introduzir no próprio interior de sua língua nacional não apenas as técnicas, mas até mesmo as sonoridades de uma língua considerada literária. Em 1780, Frederico II, rei da Prússia, publica em Berlim, em francês (o texto é editado algum tempo depois em uma tradução alemã *redigida* por um funcionário do Estado prussiano), um breve ensaio intitulado *Da literatura alemã, dos defeitos pelos quais se pode condená-la, quais as suas causas e por que meios é possível corrigi-las*²⁵. Nele, o monarca alemão expõe, em uma extraordinária adequação da língua escolhida ao propósito do livro, a dominação especificamente literária que a linguística francesa exerce no final do século XVIII sobre os letrados alemães²⁶. Aceitando portanto essa preeminência francesa como perfeitamente natural — e esquecendo em sua rejeição os grandes textos de língua alemã de poetas e escritores como Klopstock, Lessing, Wieland, Herder e Lenz —, ele empenha-se em modelar uma espécie de projeto de reforma da língua alemã, condição do nascimento de uma literatura alemã clássica. Para realizar seu programade "aperfeiçoamento" da língua alemã, língua, diz ele, "semibárbara" e "bruta", que ele acusa de ser "difusa, difícil de manejar, pouco sonora..." por oposição às línguas "elegantes" e "polidas", Frederico II propõe simplesmente italianizar (ou latinizar) o alemão: "Ademais, temos grande número de verbos auxiliares e ativos", afirma, "cujas últimas sílabas são surdas e desagradáveis, como *sagen, geben, nehmen*: coloquem um *a* no final *des-*

sas terminações e transformem-nas em *sagená, gebená, nehmená*, e esses sons encantarão os ouvidos."²⁷

Segundo o mesmo mecanismo, Rubén Darío, fundador do "modernismo"²⁸, tratou de importar, no final do século XIX, a língua francesa para o castelhano, ou seja, de *transferir* para o espanhol os recursos literários do francês. A enorme admiração do poeta nicaraguense por toda a literatura francesa de seu século, Hugo, Zola, Barbey d'Aurevilly, Catulle Mendès... vai incitá-lo a modelar o que denomina o "galicismo mental". "A adoração que sinto pela França", explica em um artigo publicado em *La Nación*, de Buenos Aires, em 1895, "foi, desde meus primeiros passos espirituais, imensa e profunda. Meu sonho era escrever em francês [...]. E foi assim que, pensando em francês e escrevendo em um castelhano cuja pureza seria aprovada pelos acadêmicos da Espanha, publiqui o livrinho que deveria iniciar o atual movimento literário americano."²⁹

O poeta Velimir Khlébnikov, que na Rússia dos anos 1910 tentou fazer a língua e a poesia russa alcançarem o reconhecimento universal³⁰, enunciou dessa maneira a realidade de uma desigualdade literária das línguas sobre aquilo que chamou com muita precisão de "mercados verbais". Formulando, com tanta clareza quanto realismo, as desigualdades do comércio linguístico e literário por meio de uma analogia econômica surpreendente de realismo, escreve: "As línguas servem a causa da inimizade e, como singulares sons de intercâmbio, para o intercâmbio de mercadorias intelectuais, dividem a humanidade plurilingue em campos de luta alfandegária, em uma série de mercados verbais, além dos limites de cada um dos quais uma língua pretende à hegemonia e, com isso, as línguas, como tal, servem à desunião da humanidade e travam *guerras invisíveis*." "

27. Frederico II da Prússia, *op. cit.*, p. 47.

28. Ver *infra*, p. 126-127.

29. Citado por Gérard de Cortanze, "Rubén Darío ou le gallicisme mental", *Azul...*, Paris, La Différence, 1991, p. 15.

30. Seu projeto estético foi construído ao mesmo tempo em uma oposição ao "Occidente" e à sua cultura e na afirmação de uma "eslavidade" inalienável.

31. Velimir Khlébnikov, "Peintres du Monde!", *Nouvelles du Je et du Monde*, Paris, Imprimerie nationale, 1994, p. 128. O grifo é meu.

25. Frederico II da Prússia, *De la littérature allemande*, Paris, Gallimard, col. "Le Promeneur", 1994.

26. Rivarol vencerá o concurso aberto pela Academia de Berlim três anos depois (1783) por seu *Discours sur l'universalité de la langue française*, Academia na qual Frederico II lhe concedera uma cadeira.

Seria necessário estabelecer um sinal de autoridade literária que pudesse explicar essas lutas linguísticas às quais se entregam, sem nem mesmo saber disso, apenas por sua pertença a determinado rumo linguístico, todos os atores e todos os jogadores do "grande jogo" da literatura, pela mediação dos textos, das traduções, das consagrações e dos anátemas literários. Esse sinal levaria em consideração a antiguidade, a "nobreza", o número de textos literários escritos nessa língua, o número de textos reconhecidos universalmente, o número de traduções. Desse modo, seria necessário opor as línguas de "grande cultura" — isto é, as línguas de forte literariedade — às línguas de "grande circulação". As primeiras são as lidas não apenas por aqueles que as falam, mas também por aqueles que acham que os que escrevem nessas línguas ou são traduzidos para elas merecem ser lidos. São por si só "autorizações" para circular literariamente, pois atestam a pertença a um "lar" literário.

Um dos meios para apurar esse sinal e medir o poder propriamente literário de uma língua poderia ser transpor para o universo literário os critérios utilizados pela sociologia política. Existem de fato **critérios** objetivos que permitem avaliar o lugar de uma língua naquilo que Abram de Swaan, por exemplo, chama "o sistema linguístico mundial em emergência"³². Assim, ele vê o conjunto das línguas mundiais como um sistema em formação cuja coerência se prende ao multilinguismo. Para ele, é possível avaliar a centralidade (política) de uma língua (isto é, o volume de seu capital propriamente linguístico) a partir do número de locutores **plurilingües** que a falam: quanto maior o número de políglotas que falam determinada língua, mais a língua é central, ou seja, dominante³³. Em outras palavras, mesmo no espaço político, o número de locutores de uma língua não basta para estabelecer seu caráter central em um sistema descrito como "figuração floral", ou seja, uma configuração linguística em que todas as línguas da periferia são ligadas ao centro pelos políglotas. A própria "comunicação potencial" (isto é, **esquemáticamente**, a extensão de um território linguístico) é, sempre segundo de Swaan, "o produto da parcela dos locutores de uma língua no conjunto dos locutores do (sub)sistema e da parcela dos locutores dessa língua no

conjunto dos locutores multilingües do (sub)sistema"³⁴. No universo literário, se também o espaço das línguas pode ser representado segundo uma "figuração floral", ou seja, um sistema em que as línguas da periferia são ligadas ao centro pelos políglotas e pelos tradutores, então será possível medir a literariedade (o poder, o prestígio, o volume de capital linguístico-literário) de uma língua não pelo número de escritores ou de leitores dessa língua, mas pelo número de políglotas literários (ou protagonistas do espaço literário, editores, intermediários cosmopolitas, descobridores cultos...) que a praticam e pelo número de tradutores literários — tanto para exportação quanto para importação³⁵ — que fazem os textos circularem a partir dessa língua literária ou em sua direção.

Cosmopolitas e políglotas

A presença de grande número de intermediários transnacionais importantes, de literatos sutis e de críticos refinados é, em outras palavras, um sinal essencial de poder literário. Os grandes cosmopolitas (em geral políglotas) são de fato uma espécie de agentes de câmbio, "cambistas" encarregados de exportar de um espaço a outro textos dos quais fixam, por aí mesmo, o valor literário. Valéry Larbaud, grande cosmopolita e grande tradutor, descrevia os literatos do mundo inteiro como membros de uma sociedade invisível, de certa *forma* "legisladores" da República das Letras: "Existe uma aristocracia aberta a todos, mas que jamais foi numerosa em tempo algum, uma aristocracia invisível, dispersa, desprovida de marcas exteriores, sem existência oficialmente reconhecida, sem títulos e cartas patentes e, contudo, mais brilhante do que qualquer outra; sem poder temporal, mas que detém um poder considerável e tamanho que muitas vezes conduziu o mundo e dispôs do futuro. É dela que saíram os príncipes mais verdadeiramente soberanos que a história conhece, os únicos que, durante anos e, em alguns casos, séculos após

32. "The product of the proportion of speakers of a language among all speakers in the (sub)system and the proportion of speakers of that language among the multilingual speakers in the (sub)system, that is, the product of its 'plurality' and its 'centrality', indicating respectively its size and its position within the (sub)system." A. de Swaan. *loc. cit.*, p. 222.

33. Ver Valérie Ganne e Marc Minon, "Géographie de la traduction", *Traduire l'Europe. E. Barret-Ducrocq (org.)*, Paris, Payot, 1992, p. 55-95. Distinguem a "intração", ou seja, a importação de textos literários estrangeiros para a língua nacional, da "extradição", ou seja, a exportação de textos literários nacionais.

32. Ver A. de Swaan, "The Emergent World Language System". *loc. cit.*

33. *Ibid.*, p. 219.

sua morte dirigem as ações de muitos homens.³⁶ O poder específico dessa "aristocracia" artística só é medido, portanto, em termos literários: seu "poder considerável" é o poder, muito específico, que lhe permite decidir o que é ou não literário, e consagrar definitivamente todos os que ela designa como grandes **escritores**. Investe-a o poder supremo de constituir o grande monumento da literatura universal, de designar os que irão se tornar os "clássicos universais", isto é, aqueles que, falando claramente, "fazem" a literatura: sua obra, "em alguns casos séculos após sua morte", encarna a própria grandeza literária, delimita o limite e a norma do que é e será literário, toma-se no sentido literal o "modelo" de toda a literatura futura.

Essa sociedade de literatos, prossegue Larbaud, "é uma e indivisível apesar das fronteiras, e a beleza literária, pictórica e musical é para ela algo tão verdadeiro quanto a geometria euclidiana para os espíritos comuns. Uma e indivisível porque é, em cada país, o que existe ao mesmo tempo de mais nacional e de mais internacional: de mais nacional, porque encarna a cultura que reuniu e formou a nação, e de mais internacional, porque só consegue encontrar seus **semelhantes**, seu meio e seu nível entre as elites das outras nações [...] É assim que a opinião de um alemão letrado o suficiente para conhecer o francês literário provavelmente coincidirá, a respeito de um livro francês qualquer, com a opinião da elite francesa e não com o juízo dos não-letrados franceses³⁷". Esses grandes intermediários, cujo imenso poder de consagração só se mede à sua própria independência, extraem sua autoridade de sua pertença nacional que também é, paradoxalmente, a caução de sua autonomia literária. Como formam, segundo a descrição de Larbaud, uma sociedade que ignora as divisões políticas, linguísticas e nacionais, estão em conformidade com a lei da autonomia literária construída contra os recortes políticos e **linguísticos** (universo uno e "indivisível a despeito das fronteiras", afirma Larbaud) e consagram os textos segundo o mesmo princípio da unidade indivisível da literatura: arrancando os textos às barreiras e às divisões literárias, impõem uma definição autônoma (isto é, não nacional, internacional) dos critérios da legitimidade literária.

36. V. Larbaud, *Ce vice impuri, la lecture. Donatien anglais, op. cit.*, p. 11.

37. *Ibid.*, p. 22-23.

É assim que se pode compreender o papel da crítica como criadora de valor literário. Paul Valéry, que atribui ao crítico o papel de um especialista encarregado da avaliação dos textos, emprega o termo "juízes"³⁸. Ele evoca "esses conhecedores, esses amadores inapreciáveis que, se não criavam as próprias obras, criavam seu verdadeiro valor: eram juízes apaixonados, mas **incorruptíveis**, para os quais ou contra os quais era bom trabalhar. Sabiam ler: virtude que se perdeu. Sabiam ouvir e até escutar com atenção. Sabiam ver. Isso significa que o que insistiam em ler, ouvir ou ver de novo constituía-se, por esse retorno, em **valor sólido**. O capital universal com isso aumentava"³⁹. Pelo fato de a competência da crítica **ser** **lhe** reconhecida por todos os protagonistas do universo literário (inclusive pelos mais prestigiosos e consagrados como Valéry), os juízos e veredictos que ela pronuncia (consagração ou anátema) são acompanhados de efeitos objetivos e mensuráveis. O reconhecimento de James Joyce pelas mais elevadas instâncias do universo literário colocou-o de imediato na posição de fundador e transformou-o em uma espécie de "unidade de medida" da modernidade literária a partir da qual "estimou-se" o resto da produção; ao contrário, o anátema pronunciado contra **Ramuz** (quando decerto, antes de Céline, um dos "inventores" da oralidade na narração romanesca) relegou-o ao inferno dos coadjuvantes provincianos da literatura de língua francesa. O gigantesco poder de dizer o que é literário e o que não é, de traçar os limites da arte literária, pertence exclusivamente aos que se dão, e aos quais se outorga, o direito de legislar literariamente.

Como a crítica, a tradução é por si só valorização ou consagração, ou, como dizia Larbaud, "enriquecimento"⁴⁰. "Ao mesmo tempo em que aumenta sua riqueza intelectual [o tradutor] **enriquece** sua literatura nacional e honra seu próprio nome. Não é um empreendimento obscuro e sem grandeza transpor para uma língua e para uma literatura uma obra importante de uma outra literatura."⁴⁰ O "valor (literário) sólido", conquistado pelo reconhecimento da verdadeira crítica, permite, **afirma Valéry**, "aumentar o capital (literário) universal", favorecendo a anexação da obra reconhecida ao capital daquele que a reconhece. O crítico, assim

38. É também o termo utilizado por Cocteau para falar — com raiva — dos críticos de teatro.

39. P. Valéry, "Liberté de l'esprit", *loc. cit.*, p. 1091. O grifo é meu.

40. V. Larbaud, *Sous l'invocation de saint Jérôme, op. cit.*, p. 76-77.

como o tradutor, contribui dessa maneira para o crescimento do patrimônio literário da nação que consagra. O reconhecimento crítico e a tradução são, desse modo, armas na luta para e pelo capital literário. Dito isso, esses grandes intermediários são — como mostra o caso de Valéry Larbaud — os mais ingenuamente comprometidos na representação mais pura, mais des-historizada, "desnacionalizada", despolitizada da literatura, os mais **determinadamente** vencidos da universalidade das categorias estéticas por meio das quais avaliam as obras. Em outras palavras, são os primeiros responsáveis pelos mal-entendidos contrasensos que caracterizam as consagrações centrais (e principalmente, como se verá, parisienses), **contra-sensos que não passam de um dos efeitos da cegueira etnocêntrica dos centros.**

Paris, cidade-literatura

Em oposição às fronteiras nacionais que produzem a crença política (e os nacionalismos), o universo literário produz sua geografia e seus próprios recortes. Os territórios literários são definidos e delimitados de acordo com sua distância estética do espaço de "fabricação" e consagração da literatura. As cidades onde se concentram e se acumulam os recursos literários tomam-se lugares em que se **encarna** a crença, em outras palavras, são uma espécie de instituição de crédito, "bancos centrais" específicos. Ramuz define assim Paris como "o banco universal dos câmbios e intercâmbio" **literários**. A constituição e o reconhecimento universal de uma capital **literária**, ou seja, de um lugar para onde convergem ao mesmo tempo a maior crença e o maior prestígio literários, resultam dos efeitos reais produzidos e suscitados por essa crença. Ela existe portanto duas vezes: nas representações e na realidade dos efeitos mensuráveis que produz.

Paris tomou-se assim a capital do universo literário, a cidade dotada do maior prestígio literário do mundo. Paris é uma "função" necessária, como diz Valéry, da estrutura literária⁴². A capital francesa

combina de fato as propriedades **apriori** antitéticas, reunindo **estranhamente** todas as representações históricas da liberdade. Simboliza a Revolução, a derrubada da monarquia, a invenção dos direitos do homem — imagem que valerá à França sua grande reputação de tolerância com respeito aos estrangeiros e de terra de asilo para os refugiados políticos. Mas também é a capital das letras, das artes, do luxo e da moda. Paris é, portanto, a capital intelectual, árbitro do bom gosto, e local fundador da democracia política (ou reinterpretada como tal na narrativa mitológica que circula pelo mundo inteiro), cidade idealizada onde pode ser proclamada a liberdade artística.

Liberdade política, elegância e intelectualidade esboçam uma espécie de configuração única, combinação histórica e mítica, que permitiu factualmente inventar ou perpetuar a liberdade da arte e dos artistas. Em **Paris Guide**, Victor Hugo transformava a Revolução Francesa em "capital simbólico" principal da cidade, sua especificidade verdadeira. Sem 89, diz, a supremacia de Paris é um enigma: "Roma é mais majestosa, Trier, mais antiga, Veneza, mais bela, Nápoles, mais graciosa, Londres, mais rica. Então, o que tem Paris? A Revolução... Em toda a terra, Paris é o lugar onde se ouve fremir melhor o imenso velame invisível do progresso."⁴³ Para muitos estrangeiros, de fato, durante muito tempo, e pelo menos até a década de 1960, a imagem da capital francesa confundia-se com a lembrança da Revolução Francesa, com os levantes de 1830, 1848, 1870-1871, com a conquista dos direitos do homem, a fidelidade ao princípio do direito de asilo, mas também com os grandes "heróis" da literatura. Georges Glaser escreve o seguinte: "Em minha pequena pátria, o nome 'Paris' ressoava como palavra de lenda. Mais tarde, minhas leituras e experiências não a despojaram desse brilho. Era a cidade de Heinrich Heine, a cidade de **Jean-Christophe**, a cidade de Hugo, de Balzac, de Zola, a cidade de Marat, Robespierre, Danton, a cidade das **eternas** barricadas da **Comuna**, a cidade do amor, da luz, da irreverência, do riso e do prazer."⁴⁴

41. Charles Ferdinand Ramuz, *Paris. Notes d'un Vaudois*, 1939, reeditado, Lausanne, Éditions de l'Âire, 1978, p. 65.

42. P. Valéry, "Fonction de Paris", *loc. cit.*, p. 1007-1010.

43. Victor Hugo, "Introduction", *Paris Guide par les principaux écrivains et artistes de la France*, Paris, 1867, p. XVIII-XIX. A obra é publicada sob a direção de Louis Ulbach, 125 homens e mulheres de letras colaboraram e sua publicação segue de perto a abertura da segunda Exposição universal de Paris.

44. Georges Glaser, *Secret et Violence*, Paris, 1951, p. 157.

Outras cidades, e particularmente Barcelona, que acumula durante o período franquista uma reputação de tolerância política relativa e de um grande capital intelectual, podem reunir características próximas das de Paris. Mas a capital catalã desempenha o papel de capital literária num plano estritamente nacional ou, mais amplamente, linguístico, caso se incluam os países de língua espanhola da América Latina. Paris, em compensação, pela importância de seus recursos literários, únicos na Europa, e pelo caráter excepcional da Revolução Francesa, desempenha na constituição do espaço literário mundial um papel também único. Em *Paris, capitale du XIX^e siècle*, Walter Benjamin mostra que a reivindicação de liberdade política, diretamente mesclada à invenção da modernidade literária, é particularidade histórica de Paris: "Na ordem social, Paris é o equivalente do que é o Vésúvio na ordem geográfica. É um maciço perigoso e ribombante, um foco de revolução sempre ativo. Mas, da mesma forma que as vertentes do Vésúvio se tomaram paraíso paradisiacos graças às camadas de lava que as cobrem, a arte, a vida mundana, a moda desabrocham como em nenhum outro lugar sobre a lava das revoluções."⁴⁵ Benjamin também evoca, em sua correspondência, o "casal maldito" de Baudelaire e Blanqui, que simboliza o encontro por excelência, e como personificação, entre a literatura e a revolução.

Essa configuração única foi reforçada e manifestada pela própria literatura. A construção incansável de uma representação literária de Paris, as inúmeras descrições romanescas e poéticas de Paris no século XVIII e sobretudo no século XIX conseguiram tornar factualmente manifestas essa "literariedade" da cidade. Existe, escreve Roger Caillols, uma "representação fabulosa de Paris, que os romances de Balzac, como aliás os de Eugène Sue e de Ponson du Terrail, contribuíram particularmente para pôr em circulação"⁴⁶. Paris, de fato, tomou-se literária a ponto de entrar na própria literatura, por meio das lembranças romanescas ou poéticas, metamorfoseando-se em quase-personagem de romance, em local romanesco por excelência (*O ventre de Paris*,

O Spleen de Paris, Os mistérios de Paris, Notre-Dame de Paris, O pai Goriot, Esplendores e misérias das cortesãs, As ilusões perdidas, La Curée...). Paris incansavelmente descrita, reproduzida literariamente, tornou-se A literatura. A descrição literária de Paris multiplicou e sobretudo proclamou, exibiu seu crédito, porque vinha de algum modo objetivar e como que "provar" de maneira específica e irrefutável sua unicidade. "A cidade dos cem mil romances", segundo a expressão do próprio Balzac, encarna literariamente a literatura. E, consequência da configuração inseparavelmente literária e política que fundamenta seu poder específico, sua representação por excelência é a da Paris revolucionária. As descrições literárias dos levantes populares (em *Educação sentimental, Novena e três, Os miseráveis, O insurreto*, etc.) condensam de certa forma todas as representações sobre as quais repousa a lenda de Paris. Tudo ocorre como se a cidade da literatura conseguisse converter literariamente acontecimentos que marcam época no universo político, reforçando ainda mais, por essa metamorfose, a crença e o capital parisienses.

Gênero literário inaugurado no século XVIII, essas inúmeras descrições de Paris aos poucos codificaram-se, tomaram-se, segundo as palavras de Daniel Oster, a "recitação" *parisiense*⁴⁷, *leitmotiv* imutável, obrigatório na forma e no conteúdo, que cantava as glórias e as virtudes de Paris, mostrando a cidade como uma representação reduzida do universo⁴⁸. Pode-se compreender a extraordinária repetição desse discurso hiperbólico sobre Paris como o acúmulo longo, mas seguro, do *patrimônio* literário e intelectual típico da cidade, pois a particularidade desse "recurso" simbólico é que ela cresce e só existe quando é proclamada como tal, quando aumenta o número de crentes e quando essa "recitação, de tanto ser repetida como evidência, toma-se certo modo uma realidade"⁴⁹.

47. Daniel Oster, "Paris-Guide. D'Edmond Texier à Charles Virmaître". *Écrire Paris*, Paris, Éditions Sésari-Fondation Singer-Polignac, 1990, p. 116.

48. Balzac a transformava assim em uma "monstruosa maravilha", "cabeça do mundo" e "rovente rainha das cidades". Cf. Roger Caillols, *op. cit.*, p. 237.

49. Mostrarei adiante que o processo histórico da acumulação de capital literário próprio da França e de Paris começa bem antes do século XIX. Só evoco nesse capítulo as consequências de uma longa história que começa no século XVI e que será mais explicitada adiante.

45. Walter Benjamin, *Paris capitale du XIX^e siècle. Le Livre des Passages*, Paris, Éditions du Cerf, 1989, p. 108.

46. Roger Caillols, "Puissance du roman. Un exemple: Balzac", *Approches de l'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1974, p. 234.

É por isso que todos os textos literários — franceses ou estrangeiros — que tentaram descrever, compreender e definir a ausência de Paris repetiram, sem mudar uma única palavra, o refrão inesgotável da unicidade e da universalidade de Paris, e isso em uma quase perfeita continuidade histórica: esse exercício de estilo constituiu-se ao longo de todo o século XIX, e pelo menos até a década de 1960, como um tema imposto por todos os que pretendiam a condição de escritor⁵⁰. Desse modo, em seu prefácio ao célebre *Tableau de Paris* (1852), Edmond Texier, que descreve Paris como "resumo do universo", "humanidade transformada em cidade", "fórum cosmopolita", "grande pandemônio", "cidade enciclopédica e universal"⁵¹, só repisa os clichês constituídos sobre Paris. A comparação com as grandes capitais da história universal também é um dos *topoi* mais utilizados (e mais desgastados) para valorizar Paris. Valéry irá compará-la a Atenas, e Alberto Savinio a Delfos, o umbigo do mundo⁵²; o romanista alemão Ernst Curtius em seu *Ensaio sobre a França* irá preferi-la a Roma: "A Roma antiga e a Paris moderna são os dois exemplos exclusivos de um fenômeno único: em primeiro lugar, *inetrópoles* políticas de um grande Estado, essas cidades assmilaram a vida nacional e intelectual de seu país; em seguida, aumentando sua irradiação, acabaram por tornar-se um centro de cultura internacional para o conjunto do mundo civilizado."⁵³ Até o discurso recorrente sobre a destruição apocalíptica de Paris — um dos capítulos obrigatórios de todas as crônicas e evocações de Paris ao longo de todo o século XIX⁵⁴ — permite alçar a cidade à categoria de todas as grandes cidades míticas — Nínive, Babilônia, Tebas — pelo destino trágico que lhe estaria prometido: "Todas as grandes cidades *percece-*

ram de morte violenta", escreve Maxime Du Camp, "a história universal é a narrativa da desmição das grandes capitais; dir-se-ia que esses corpos pleróricos e hidrocefálos devem desaparecer em cataclismos."⁵⁵ Evocar o desaparecimento de Paris é, assim, apenas uma maneira de engrandecê-la ainda mais e, arrancando-a à história, de elevá-la à categoria de mito universal⁵⁶.

Roger Caillois, em seu estudo sobre Balzac, define assim Paris, como um mito moderno criado pela literatura⁵⁷. Por isso, a cronologia histórica pouco importa aqui: os lugares-comuns das descrições parisienses são transnacionais e trans-históricos. São uma medida da forma e da difusão da crença literária. As representações literárias de Paris não são, longe disso, privilégio dos escritores franceses. Ao contrário, a crença na onipotência específica de Paris difunde-se literariamente pelo mundo inteiro. As descrições de Paris feitas pelos estrangeiros e importadas para seus países tornam-se *veículos* da crença na literariedade de Paris. O escritor iugoslavo Danilo Kiš (1935-1989) conta, assim, em um texto redigido em 1959, que a lenda parisiense, com que fora acalentado durante toda a sua juventude, formara-se para ele menos em virtude da literatura e da poesia francesas, que conhecia com perfeição, do que por meio dos poetas iugoslavos ou húngaros: "De repente, surge-me com toda clareza que não construí a Paris de meus sonhos inspirando-me nos franceses, mas que — de forma estranha e paradoxal — foi um estrangeiro que me inoculou o veneno da nostalgia [...]. Penso em todos esse náufragos da esperança e do sonho que lançaram âncora em um porto seguro parisiense: Matosš, Tin Ujević, Bora Stankovif, Cmjanski [...]. Mas Ady⁵⁸ foi o único a conseguir

50. Ver Daniel Oster e Jean-Marie Goulemot, *La Vie parisienne. Anthologie des mœurs du XIX^e siècle*, Paris, Sand-Conti, 1989, p. 19-21.

51. Citado por D. Oster, *loc. cit.*, p. 108.

52. Alberto Savinio escreve assim, de modo irônico-deferente: "Nãa, os deuses gregos não degeneraram [...]. É aqui [em Paris] que Delfos, a sagrada, transportou seus mistérios, suas operações sedativas contra a fúria dos deuses montanheses, e esse famoso anfalo gregos ao qual merecera com razão o nome de umbigo do mundo...". *Savvenirs*, Paris, Fayard, 1986, p. 200-201.

53. Ernst Curtius, *Essai sur la France*, Paris, Grasset, 1932, reeditado, *La Tour d'Aigues*, Éditions de l'Aube, 1990, p. 247.

54. D. Oster, J.-M. Goulemot, *op. cit.*, p. 24.

55. Maxime Du Camp, *Paris, ses organes, ses fonctions e sa vie dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, 1869, citado por D. Oster, *op. cit.*, p. 25.

56. Sobre esse assunto, ver também Giovanni Macchia, *Paris em mines*, Paris, Flammarion, 1988, principalmente a terceira parte, "Les ruines de Paris", p. 360-412 (trad. de P. Bédarida): "Tendo se tomado uma cidade antiga como Roma, Atenas, Mênfis ou Babilônia, Paris também parecia ter de testemunhar sua própria grandeza pelo espetáculo de sua destruição", p. 363.

57. R. Caillois, *op. cit.*, "La ville fabuleuse", p. 234.

58. Endre Ady, poeta húngaro (1877-1919), um dos chefes do movimento literário da revista *Nyugat*. Passou muitos anos em Paris, onde se familiarizou com os poetas simbolistas franceses. Correspondente na França de vários jornais húngaros, foi cronista da Paris da *belle époque* e um dos grandes renovadores das idéias da poesia húngaras. Kiš traduzira seus poemas, para os quais disse ter buscado um editor durante muitos anos.

exprimir e colocar em versos todas essas nostalgias, todos os sonhos dos poetas que se prostraram diante de Paris como diante de um ícone." Nesse texto, escrito por ocasião de sua primeira viagem a Paris, Danilo Kriš é provavelmente aquele que melhor evocou essa visão inteiramente literarizada, ou seja, essa convicção de ter acesso ao próprio lugar da literatura: "Não cheguei a Paris como estrangeiro, mas como alguém que vai em peregrinação às paisagens íntimas de seu próprio sonho, a uma Terra nostálgica [...]. Os panoramas e os asilos de Balzac, o 'ventre de Paris' naturalista de Zola, o *spleen baudelairiano* da Paris dos *Pequenos poemas em prosa*, assim como suas velhas e mestiças, os ladrões e as prostitutas no perfume amargo das *Flores do mal*, os salões e fiacres proustianos, a ponte Mirabeau de Apollinaire [...], *Montmartre*, Pigalle, a praça da Concorde, o boulevard Saint-Michel, os Champs-Élysées, o *Sena* [...], tudo isso eram apenas puras telas impressionistas salpicadas de sol cujos nomes aqueciam meu sonho [...]. *Os miseráveis* de Hugo, as revoluções, as barricadas, o rumor da história, a poesia, a literatura, o cinema, a música, tudo isso agitava-se e fervilhava, flamejando em minha cabeça, bem antes de eu pôr os pés no chão de Paris."⁵⁹

Octavio Paz também evoca em *Vislumbres da Índia* sua descoberta de Paris no final dos anos 40, e mostra que para ele se tratava de uma espécie de materialização daquilo que, até então, fora da ordem puramente literária: "Minha exploração era muitas vezes um reconhecimento", escreve. "Durante minhas errâncias e passeios, descobria lugares, bairros desconhecidos, mas reconhecia outros, que jamais vira, que *lera* nos romances, nos poemas. Para mim, Paris era menos invenção do que reconstrução da memória e da imaginação."⁶⁰ O espanhol Juan Benet testemunha a mesma atração a sua maneira: "Acredito poder afirmar que entre 1945 e 1960 Paris polarizava ainda quase toda a atenção dos criadores e dos estudantes [de Madrid] [...]. Ouvia-se apenas em surdina os ecos da cultura do entre-guerras, mas Paris era sempre Paris e, apesar da derrota, a cultura francesa ainda ocupava o lugar privilegiado que os Iberais espanhóis lhe ha-

viam reservado tradicionalmente [...]. Paris conservava um pouco desse encanto múltiplo que exercia desde 1900, não apenas como o único lugar onde se podia estudar, mas também como uma escola *insubstituível* para um homem do mundo que não poderia se contentar com a desajeitada ingenuidade hispânica." Resumindo os dois traços característicos de Paris — *política* e intelectualidade — acrescenta: "Além de tudo, novas atrações a ela se acrescentavam depois da guerra: por um lado, a hospitalidade antifranquista e a possibilidade de dali travar a guerra ideológica contra a ditadura e, por outro, a furiosa e noturna modernidade do existencialismo que, não encontrando rivais, deveria monopolizar por muito tempo todo o *anticonformismo* universitário."⁶¹

Esse agregado improvável estabelece de maneira duradoura Paris, na França e em todo o mundo, como a capital dessa República sem fronteiras ou limites, pátria universal isenta de qualquer patriotismo, o reino da literatura que se constitui contra as leis comuns dos Estados, lugar transnacional cujos únicos imperativos são os da arte e da literatura: a República Universal das Letras. "Aqui", escreve Henri Michaux a propósito da livraria de Adrienne Monnier, que foi um dos principais locais parisienses da consagração literária, "é a pátria dos que *não* encontraram pátria, cabelos da alma flutuando livremente."⁶² Paris torna-se portanto a capital dos que se proclamam sem nação e acima das leis políticas: os artistas. "Em arte, não existem estrangeiros", dizia Brancusi a Tzara em uma reunião na Closerie des Lilas em 1922⁶³. O surgimento quase sistemático do tema da universalidade nas evocações de Paris é um dos sinais que mais comprovam sua condição universalmente reconhecida de capital literária. É porque *lhe* creditaram (quase) universalmente essa universalidade que ela é investida de um poder de consagração universal, que tem ele próprio efeitos sensíveis sobre a realidade. Em "Paris de France", Valéry Larbaud fazia o retrato do cosmopolita

59. Danilo Kriš, "Excursion a Paris", *NRF*, n.º 525, outubro de 1996, p. 88-115.

60. Octavio Paz, *Vislumbres de l'Inde*, Paris, Gallimard, 1997, p. 8. [Ed. brasileira: *Vislumbres da Índia. Um diálogo com a consciência humana*, São Paulo, Mandarim, 1996.]

61. Juan Benet, *L'Autonomie à Madrid vers 1950*, Paris, Noel Blandin, 1989, p. 66-67.

62. Henri Michaux, "Leux lointains", *Mémoire de France*, n.º 1109 (*Le Souvenir d'Adrienne Monnier*), 1.º de janeiro de 1956, p. 52.

63. Alexandra Parigoris, "Brancusi en art il n'y a pas d'étrangers", *La Paris des étrangers*, A. Kaspi e A. Marès (orgs.), Paris, Imprimerie Nationale, 1989, p. 213.

ideal (cuja autonomia podia afirmar após o retrocesso nacionalista da guerra de 14-18): ele é "o parisiense cujo horizonte se estende bem além de sua cidade; que conhece o mundo e sua diversidade, que conhece pelo menos seu continente, as ilhas vizinhas [...], que não se contenta com ser de Paris [...]. E tudo isso para a maior glória de Paris, para que nada seja estrangeiro em Paris, para que Paris esteja **em** contato permanente com toda a atividade do mundo, e consciente desse contato, e para que se torne assim a capital — acima de todas as políticas 'locais' sentimentais e econômicas — de uma espécie de Internacional intelectual"⁶⁴.

A crença em sua literatura e em seu liberalismo político, Paris acrescenta portanto a crença em seu internacionalismo artístico. O universal incessantemente proclamado que faz de Paris o ponto universal do pensamento universal, em uma espécie de circulação e de contaminação dos efeitos e das causas, produz dois tipos de consciência: algumas imaginárias, que contribuem para a construção e consolidação da mitologia parisiense, outras reais — o afluxo de artistas estrangeiros, refugiados políticos ou artistas isolados que vinham tomar suas "aulas" em Paris —, sem que se possa dizer o que é consequência do quê. Os dois fenômenos acumulam-se e multiplicam seus efeitos, cada qual contribuindo para fundamentar o outro e a dar-lhe a caução de que necessita. Paris é duas vezes universal: na crença em sua universalidade e nos efeitos reais que essa crença produz.

A crença no poder e na unicidade de Paris produziu de fato uma imigração em massa, e essa visão da cidade como resumo do universo (que hoje aparece como a vertente mais grandiloquente desse discurso constituído sobre Paris) é também a atestação do cosmopolitismo real da cidade. A presença de um enorme número de comunidades estrangeiras instaladas em Paris entre 1830 e 1945 — poloneses, italianos, checos e eslovacos, tailandeses, alemães, armênios, africanos, latino-americanos, japoneses, russos, americanos...., refugiados políticos de todas as partes e artistas vindos do mundo inteiro para coltejar a poderosa vanguarda francesa — e que esboçam com muita exatidão a improvável síntese do asilo político e da consagração

artística⁶⁵, transforma efetivamente Paris em nova "Babel", uma "Cosmopolis", uma encruzilhada mundial do universo artístico.

A liberdade associada à capital literária encontra sua **encarnação** no plano específico do que se chamou a "vida boêmia": a tolerância com relação à vida de artista é uma das características, muitas vezes enfatizada, da "vida parisiense". Arthur Koestler, que, ao fugir da Alemanha nazista, chega a Zurique em 1935 via Paris, compara dessa maneira as duas cidades e escreve em sua biografia: "Achamos mais difícil ser pobre em Zurique do que em Paris. Embora Zurique seja a maior cidade da Suíça, nela reinava uma atmosfera intencionalmente provinciana, **saturada** de opulência e virtude. Em Montparnasse, era possível considerar a pobreza como uma piada, uma extravagância de 'boêmio'; mas Zurique não tinha Montparnasse, não tinha bistrôs baratos, e muito menos essa forma de humor. Nessa cidade limpa, filistina, organizada, a pobreza era simplesmente degradante; e, embora não tivéssemos mais fome, continuávamos sendo muito pobres."⁶⁶ A oposição com a vida de Zurique permite compreender uma das grandes atrações de Paris para os artistas do mundo inteiro: devido a uma concentração única de capital específico e a uma conjugação excepcional de liberdade política, sexual e estética, ela oferece a possibilidade de que se chamamjustamente a vida de artista, ou seja, da pobreza elegante e eletiva.

Logo todos também chegam a Paris para reivindicar e proclamar nacionalismos políticos ao mesmo tempo em que inauguram literaturas e artes nacionais. Paris torna-se a capital política dos poloneses após a "grande emigração" de 1830, e a dos nacionalismos checos no exílio a partir de 1915. A imprensa de caráter nacional proliferou, órgãos de reivindicação de independências nacionais como *El Americano* em 1872, que pontifica um nacionalismo hispano-americano, *La Estrella del Chile*, *La Republica cubana*, órgão do governo republicano cubano instalado em Paris fundado em 1896. A colônia checa lança em 1914 o jornal nacionalista *Na Zdar*, depois *L'Indépendance tchécoslovaque* em 1915, órgão oficial checo. Paradoxalmente, "por-

65. Sobre as comunidades estrangeiras instaladas em Paris, ver também Christoph Chart, *Les Intellectuels en Europe au XIX^e siècle. Essai d'histoire comparée*, Paris, Éditions du Seuil, 1996, p. 110-113.

66. Arthur Koestler, *The Invisible Writing: an Autobiography*, Nova Iorque, Macmillan, 1954, p. 277. A tradução para o francês é minha.

64. V. Lartaud, "Paris de France", *Tourne, bleu, blanc*, op. cit., p. 15.

que Paris era em termos de arte o oposto do nacionalismo", afirma o crítico de arte americano Harold Rosenberg nos anos 1950, "a arte de cada nação afirmava-se em Paris". E é assim que enumerou, um pouco à maneira de Gertrude Stein, o que considerava ser a divida americana para com Paris: "Em Paris, a língua da América encontrava sua medida exata de poesia e eloquência. Foi ali que nasceu a crítica que conseguiu compreender a arte e a música populares americanas, a técnica cinematográfica de Griffith, a decoração de interiores Nova Inglaterra e os projetos das primeiras máquinas americanas, as pinturas na arca dos navios, as paisagens dos pátios internos de Chicago e do *East Side*."⁶⁷ Essa espécie de reapropriação nacional, que de certa forma autoriza a "neutralidade" ou a "desnacionalização" de Paris, também é sublinhada pelos historiadores da América Latina que mostraram como os intelectuais desses países "descobriram-se" nacionais em Paris, e mais amplamente, na Europa. O poeta brasileiro Oswald de Andrade, "do alto de um ateliê da praça Clichy — umbigo do mundo — descobriu maravilhado seu próprio país", escreve Paulo Prado em 1924⁶⁸; enquanto o poeta peruano César Vallejo exclama: "Vim para a Europa e aprendi a conhecer o Peru."⁶⁹

Foi em Paris que Adam Mickiewicz (1798-1855) escreveu *Pan Tadeusz*, considerado hoje a epopéia nacional polonesa. Jkai (1825-1904), um dos escritores húngaros mais lidos em seu país até os anos 60, escreveu em suas memórias: "Todos éramos franceses, não liamos nada além de Lamartine, Michelet, Louis Blanc, Sue, Victor Hugo e Béranger e, se algum poeta inglês ou alemão recebia nossos favores, eram apenas Shelley ou Heine, ambos rejeitados por sua própria nação, inglês ou alemão apenas pela língua, mas de alma francesa."⁷⁰ O poeta americano William Carlos Williams toma-a a "Meca artística".

67. Harold Rosenberg, *La Tradition du nouveau*, Paris, Éditions de Minuit, 1962. [Ed. bras.: *A Tradução do novo*, São Paulo, Perspectiva, 1974.]

68. Mario Caracci, "Les Brésiliens à Paris de la naissance du romantisme aux avant-gardes", *Le Paris des étrangers*, op. cit., p. 290.

69. Citado por Claude Cymermane Claude Fell, *Histoire de la littérature hispano-américaine de 1940 à nos jours*, Paris, Nathan, 1997, p. 11.

70. Citado por Anna Messely, "The Status of Authors in XIXth Century Hungary: The Influence of the French Model", *Écrire en France au XIX^e siècle*, Graziella Pagliano e Antonio Gomez-Moriana (orgs.), Montreal, Éditions du Préambule, 1989, p. 204. A tradução para o francês é minha.

O poeta e escritor japonês Kafu Nagai (1879-1959) prosternou-se diante do túmulo de Maupassant ao chegar a Paris em 1907. O "Manifesto Futurista" italiano, assinado por Marinetti, foi publicado em *Le Figaro* de 20 de fevereiro de 1909 antes de ser traduzido para o italiano na revista milanesa *Poesia*. Manuel de Falla, que morou um tempo em Paris entre 1907 e 1914, declara em sua correspondência: "Para tudo o que se refere a meu ofício, minha pátria é Paris."⁷¹ Paris é a "Babel Negra" para os primeiros intelectuais africanos e antilhanos que chegam à capital francesa na década de 1920⁷².

A "fê" é tão grande que, em algumas partes do mundo, os escritores começam a escrever em francês: o brasileiro Joaquim Nabuco (1849-1910) escreveu em francês, em 1910, uma peça de teatro em alexandrinos que trata dos problemas de consciência de um alaciano após a guerra de 1870 (*L'Opinion*); Ventura García Calderón, Castro Alves (poeta brasileiro da abolição da escravatura), César Moro, Alfredo Gangotena (poeta equatoriano, amigo de Michaux, que viveu muito tempo em Paris). O romancista brasileiro Machado de Assis qualificou os franceses de "povo mais democrático do mundo" e apresentou Lamartine e Alexandre Dumas ao Brasil.

O fascínio por Paris na América Latina alcança seu apogeu no final do século XIX: "Sonhava tanto com Paris", escreveu Dado, "desde minha mais tenra infância que, quando rezava, pedia a Deus para não me deixar morrer sem conhecer Paris. Para mim, Paris era como um paraíso onde se podia respirar a essência da felicidade sobre a terra."⁷³ A mesma nostalgia é evocada pelo poeta japonês Sakutaro Hagiwara (1886-1942), produto dessa extraordinária crença internacional em Paris, quando escreve:

*Ah! gostaria de ir à França
Mas a França é longe demais
Com pelo menos um paleto novo
Partamos rumo à livre errância
Quando o trem passar pela montanha*

71. Carta ao pintor Zuloaga, Granada, 12 de fevereiro de 1923, citado por Danièle Pistone, "Les musiciens étrangers à Paris au XX^e siècle", *Le Paris des étrangers*, op. cit., p. 249.

72. Ver Philippe Dewitte, "Le Paris noir de l'entre-deux-guerres", *Le Paris des étrangers*, op. cit., p. 157, 181.

73. Rubén Daró, *Oeuvres complètes*, Madrid, A. Aguado, 1950-1955, vol. 1, p. 102.

*Debruçado à janela azul céu
Pensarei sozinho em coisas boas
A alvorada de uma manhã de maio
Seguindo os caprichos do coração, a relva brotando.*⁷⁴

É por admiração pelo poeta Mistral que Lucila Godoy opta por chamar-se **Gabriela Mistral**. Em 1945, toma-se o primeiro prêmio Nobel de literatura latino-americana graças a uma obra cujos modelos são inteiramente europeus, e onde canta até "as aldeias sobre o Ródano, extenuadas de água e cigarras". Whitman escreveu em 1871 um hino à França vencida de 1870, publicado em *Folhas das folhas da relva* e intitulado "O Star of France", no qual se encontram todas as representações míticas de Paris, símbolo de liberdade:

*Símbolo de luta e audácia, de divina paixão por liberdade,
De aspirações com ideal distante e sonhos entusiasmados de fraternidade
Terror para o tirano e para o sacerdote [...]
País estranho, apaixonado, zombeteiro, frívolo.*⁷⁵

Esse acúmulo de declarações de admiração por Paris não é o produto de um levantamento orientado por uma forma qualquer de etnocentrismo, ou pior, de nacionalismo, mas o resultado da constatação, muitas vezes surpreendente, que me vi forçada a fazer para justificar os efeitos do prestígio parisiense. Ademais, é claro que essa posição dominante de Paris acarreta com frequência uma cegueira específica, em particular dos textos vindos das regiões mais afastadas dos centros. A ignorância, ou melhor, a recusa de uma visão historicizada da literatura, a vontade de só interpretar os textos em categorias "puras", ou seja, "purificadas" de qualquer referência histórica ou nacional, tem muitas vezes consequências catastróficas para a compreensão e para a difusão dos textos consagrados em Paris. O que se deve de fato deno-

minar de viés formalista dos consagradores parisienses é o produto de gigantescos mal-entendidos às vezes constitutivos do discurso crítico, como atestam, veremos, os casos de Beckett e de Kafka⁷⁶.

Por outro lado, existe na França uma constante utilização política, nacional, do capital literário. A França e os franceses não cessaram de exercer e impor, sobretudo em seus empreendimentos coloniais, mas também em suas relações internacionais, um "imperialismo do universal"⁷⁷ ("A França, mãe das artes..."). Esse uso nacional de um capital desnaturalizado serviu até de apoio às formas mais sumárias de nacionalismo, como entre os escritores mais brutalmente inscritos na tradição nacional.

Literatura, nação e política

O caso particular de Paris, capital literária desnacionalizada e universal do universo literário, não deve fazer com que se esqueça que o capital literário é nacional. Por meio de seu vínculo constitutivo com a língua — sempre nacional porque necessariamente "nacionalizada", isto é, apropriada pelas instâncias nacionais como símbolo de identidade — o patrimônio literário está ligado às instâncias nacionais⁷⁸. Sendo a língua ao mesmo tempo um problema de Estado (língua nacional, portanto objeto político) e "material" literário, a concentração de recursos literários produz-se necessariamente, pelo menos na fase de fundação, dentro dos limites nacionais: língua e literatura foram ambas utilizadas como fundamentos da "razão política", uma contri- buindo para o enobrecimento da outra.

Os fundamentos nacionais da literatura

Para compreender o vínculo que se estabelece de antemão entre o Estado e a literatura, deve-se sublinhar o fato de que, por meio da língua, eles contribuem mutuamente, reforçando-se, para se fundar. De fato, os historiadores estabeleceram um vínculo direto entre a

74. Citado por **Henrietta Kato**, "L'image culturelle de la France au Japon", *Dialogues et Cultures*, revista da Federação Internacional dos Professores de Francês, nº 36, 1992, p. 39.

75. **Walt Whitman**, *Leaves of Grass-Feuilles d'Herbe*, Paris: Aubert, 1972, p. 417. **TEA**, bras.: *Folhas das folhas da relva*, São Paulo, Brasiliense, 1983. [Encontra-se no adjetivo "frívolo" toda a ambigüidade da representação de Paris, capital da liberdade e ao mesmo tempo da libertinagem.]

76. Ver *infra*, "Etnocentrismo", p. 193-198.

77. Ver P. Bourdieu, "Deux impérialismes de l'universel", C. Faugé e T. Bishop (orgs.), *L'Amérique des Français*, Paris: François Bourin, 1992, p. 149-155.

78. Empretegaros aqui por comodidade os termos "nação" e "nacional" sem ignorar o risco de anacronismo (controlado).

emergência dos primeiros Estados europeus e a formação das "línguas comuns" (que se tomaram em seguida "línguas nacionais"⁷⁹). Benedict Anderson⁸⁰ observa até, na expansão das línguas vulgares como apoio ao mesmo tempo administrativo, diplomático e intelectual dos Estados europeus emergentes no final do século XV e no início do século XVI, o fenômeno central que explica o surgimento desses Estados. Existe um vínculo orgânico, ou de interdependência, entre o surgimento dos Estados nacionais, a expansão das línguas vulgares (que então se tornam "comuns") e a constituição correlativa de novas literaturas escritas nessas línguas vulgares. O acúmulo de recursos literários arraiga-se portanto necessariamente na história política dos Estados.

Mais precisamente, é possível pensar que os dois fenômenos — o da formação do Estado e o da emergência de literaturas em novas línguas — nascem do mesmo princípio de "diferenciação". Os Estados europeus emergem aos poucos, distinguindo-se uns dos outros, ou seja, afirmando suas diferenças por rivalidades e lutas sucessivas, fazendo aparecer ao mesmo tempo, a partir do século XVI, uma primeira forma de campo político internacional. Nesse universo político em formação que se pode descrever como um sistema de diferenças — no sentido em que os linguistas falam da língua como um sistema fonético de diferenças —, a língua desempenha evidentemente um papel central de "marcador" de diferença. Ela toma-se também o ensejo de lutas que se situarão na interseção do espaço político nascente e do espaço literário em formação⁸¹. Por isso o processo paradoxal do nascimento da literatura se enraíza na história política dos Estados.

A defesa específica (ou seja, especificamente literária) das línguas vulgares por grandes atores do mundo letrado na época do Renas-

79. Ver principalmente Daniel Baegoni, *Langues et Nations en Europe*, Paris, Payot, 1997, p. 74-77. Ele estabelece a distinção entre "língua comum" e "língua nacional" para evitar qualquer confusão e anacronismo.

80. Benedict Anderson, *L'Imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La Découverte, 1996. [Ed. bras.: *Nação e consciência nacional*, São Paulo, Atica, 1989, 1

81. Jacques Revel pôde mostrar assim como as línguas foram aos poucos associadas, com muita lentidão, a espaços (par meio dos mapas) delimitadas por "fronteiras linguísticas". Daniel Nordman, Jacques Revel, "La formation de l'espace français", *Histoire de la France*, André Burguière e Jacques Revel (orgs.), vol. 1, *L'Espace français* sob a direção de J. Revel, Paris, Édition du Seuil, 1989, p. 155-162.

cimento⁸², que logo adquire a forma de rivalidade entre essas "novas" línguas (novas no mercado dos letrados), far-se-á inseparavelmente no modo literário (*Défense et Illustration de la langue française*) e no modo político. Nesse sentido, é possível dizer que as rivalidades específicas que aparecem no mundo intelectual europeu do Renascimento acabam fundamentando-se e legitimando-se nas lutas políticas. Da mesma forma, no século XIX, no momento da difusão da concepção de "nação", as instâncias nacionais servirão, de certa forma, de alicerce fundador ao espaço literário. Por sua dependência estrutural, o espaço literário mundial constrói-se também por meio das rivalidades internacionais inseparavelmente literárias e políticas.

Desde as premissas da unificação do espaço literário, os legados literários nacionais, longe de se constituírem nos limites e na irreducibilidade "natural" do "gênio" da nação, foram a arma e o ensejo que permitiram aos novos pretendentes entrar na concorrência literária internacional. Para lutar melhor umas com as outras, as nações centrais trabalharam, portanto, para promover definições e especificidades literárias, que em grande parte também são traços constituidos por oposição ou diferenciação estruturais. Seus traços dominantes só podem ser compreendidos muitas vezes, como no caso da Alemanha e da Inglaterra diante da França, por uma oposição explícita aos traços reconhecidos da cultura nacional predominante. As literaturas não são portanto a emanação de uma identidade nacional, elas são construídas na rivalidade (sempre negada) e na luta literárias, sempre internacionais.

Afirmar que o capital literário é nacional, ou que ele existe em uma relação de dependência do Estado e em seguida da nação, permite ligar a idéia de uma economia própria ao universo literária à de uma geopolítica literária. De fato, nenhuma entidade "nacional" existe por si mesma e nela mesma. Nada é mais internacional, de certa forma, que o Estado nacional: ele só se constrói em relação a outros Estados e muitas vezes contra eles. Em outras palavras, não é possível descrever

82. O poeta italiano Bembo, Du Bellay e Ronsard na França, Thomas More na Inglaterra, Sebastian Brant na Alemanha, todos participam ao mesmo tempo do movimento humanista de volta às letras antigas e do movimento em defesa de seu próprio "vulgar ilustre".

qualquer Estado, nem aquele que Charles Tilly chama "segmentado", isto é, em formação, nem, a partir de 1750, o Estado "consolidado"⁸³ (ou Estado nacional), ou seja, o Estado no sentido moderno, como uma entidade autônoma, separada, que encontra em si mesma o princípio de sua existência e de sua coerência. Cada Estado constitui-se, ao contrário, por suas relações, isto é, em sua rivalidade, em sua concorrência constitutiva com outros Estados. O Estado é uma realidade relacional, a nação é inter-nacional.

Mais tarde, a construção (ou reconstrução) das identidades nacionais e a definição política da nação — **principalmente** no decorrer do século XIX — não serão o produto de uma pura história autônoma revelando-se nos limites de histórias incomparáveis e sem medida comum. São as mitologias nacionais que tentam reconstituir (posteriormente para as nações mais antigas) em singularidades autárquicas fenômenos que só se inscrevem de fato nas relações entre os conjuntos nacionais. Michael Jeismann⁸⁴ pôde mostrar dessa forma que é o antagonismo franco-alemão, verdadeiro "diálogo de inimigos", que permitiu a constituição dos dois nacionalismos. Segundo ele, a nação será construída em ligação e em oposição a um inimigo constituído como "natural". Do mesmo modo, em seu livro, *Britons. Forging the Nation, 1707-1837*⁸⁵, Linda Colley mostra que a nação inglesa se construiu inteiramente contra a França.

Mas o desenho dessa configuração dupla só considera a emergência dos nacionalismos a partir de uma relação dual e guerreira. Ora, a estrutura das lutas nacionais **no** mundo permite esboçar um espaço de rivalidades e competições bem mais complexo, um conjunto de lutas que podem ser travadas por objetivos e capitais diversos e através de-espaço político mundial é o produto de rivalidades e lutas políticas cuja relação dual do confronto de inimigos históricos — tal como descrita

83. Charles Tilly, *Les Révolutions européennes. 1492-1992*, Paris, Éditions du Seuil, 1993, especialmente "Des États segmentés aux États consolidés", p. 60-71.

84. Michael Jeismann, *Das Vaterland der Feinde. Studien zum nationalen Feindbegriff und Selbstverständnis in Deutschland und Frankreich. 1792-1918* / Apátria dos inimigos | Stuttgart, Klett-Cotta, 1992.

85. Linda Colley, *Britons. Forging the Nation, 1707-1837*, New Haven, Yale University Press, 1992.

por Danilo Kiš em *A lição de anatomia* entre os sérvios e os croatas⁸⁶ — não passa da forma mais arcaica e mais simples⁸⁷.

A despolitização

Porém, aos poucos, a literatura escapa do domínio original das instâncias políticas e nacionais para cuja instituição e legitimação ela contribuiu. A reunião de recursos literários específicos, que também é a invenção e o acúmulo de um conjunto de técnicas, de formas literárias, de possibilidades estéticas, de soluções narrativas ou formais (aquilo que os formalistas russos chamam de "procedimentos"), em suma, essa história específica (mais ou menos distinta da história nacional e da qual tampouco é dedutível) permite que o espaço literário alcance **progressivamente** uma autonomia, que conquiste sua independência e suas leis próprias de funcionamento dentro das nações definidas politicamente. É quando a literatura consegue se desfazer de sua dependência política que ela passa a só se autorizar a partir de si mesma.

Os escritores — pelo menos parte deles — podem então recusar, ao mesmo tempo coletiva e individualmente, submeter-se à definição nacional e política da literatura. O paradigma dessa ruptura provavelmente é o "J'accuse!" de Zola⁸⁸. Ao mesmo tempo os embates e as concorrências transnacionais, escapando também às rivalidades estrí-

86. Danilo Kiš, *La Leçon d'anatomie*, Paris, Payard, 1993.

87. Nesse sentido, Michel Espagne conseguiu mostrar que, **para** compreender as relações culturais entre a França e a Alemanha, e para evitar criar antíteses simplistas, era necessário favorecer uma comparação multilateral e **mostrar** que essas **relações** **dais** muitas vezes se fazem através de um país mediador, espécie de espaço neutro ou de "terceiro neutro". Assim, nas relações entre a França e a Rússia, a Alemanha pode desempenhar papel de uma "terceira área cultural mediadora". Cf. sobretudo "Le miroir allemand", *Revue germanique internationale*, n° 4, 1995; e "Le train de Saint-Pétersbourg. Les relations culturelles franco-germano-russes après 1870", *Philologiques IV. Transfers culturels triangulaires France-Allemagne-Russie*, K. Dmitrieva e M. Espagne (orgs.), Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1996, p. 311-335.

88. Efectivamente, no caso Dreyfus, Zola rompe brutalmente com **tudo** que antes dele ligava o escritor & nação, & honra nacional, ao discurso nacionalista, de modo a proclamar sua autonomia "traíndo" o campo nacional francês. É precisamente em nome de sua autonomia e de sua liberdade que ele pode proclamar a inocência de Dreyfus. Em outras palavras, trata-se da invenção de uma **relação** totalmente nova com o político: uma espécie de "politização" desnacionalizada "da literatura".

tamente nacionais, adquirem sua autonomia. A conquista da liberdade do conjunto do espaço literário mundial concretiza-se por tanto por meio da conquista da autonomia de cada campo literário nacional: as lutas e seus desafios liberam-se das imposições políticas para obedecer unicamente à lei específica da literatura.

Assim, para dar o exemplo aparentemente mais desfavorável à hipótese proposta, o renascimento literário alemão no final do século XVIII participa dos objetivos nacionais: é a forma literária de uma fundação nacional ao mesmo tempo política e literária. A formação da idéia de literatura nacional na Alemanha explica-se em primeiro lugar pelo antagonismo político com a França, cuja cultura ocupava uma posição dominante na Europa. Sobre tudo Isaiah Berlin mostrou que as formas específicas do nacionalismo alemão encontravam suas raízes na humilhação alemã: "Os franceses dominavam política, cultural e militarmente o mundo ocidental. Os alemães, humilhados e vencidos [...], reagiram apurmando-se violentamente e recusando sua pretensa inferioridade. Compararam sua profunda vida espiritual, sua profunda humildade, sua busca desinteressada de valores verdadeiros — simples, nobre, sublime — à dos franceses ricos, mundanos, satisfeitos, polidos, sem coragem e moralmente vazios. Esse estado de espírito chegou ao estado febril durante a resistência nacional a Napoleão e foi de fato o exemplo original da reação de uma sociedade atrasada e explorada, em todo caso colocada sob tutela, e que, ferida pela inferioridade aparente de sua condição, se voltava para os triunfos reais ou imaginários de seu passado e embriagava-se de sua cultura nacional."⁸⁹ O desenvolvimento prodigioso da cultura literária alemã a partir da segunda metade do século XVIII está vinculado, em primeiro lugar, a desafios diretamente políticos: insistir na grandeza cultural era também uma maneira de afirmar a unidade do povo alemão para além de sua desunião política. Porém, escolhidas as armas, o objetivo dos debates, a própria forma que adquirem, a estatura dos maiores poetas e intelectuais alemães, sua criação poética e filosófica, revolucionária para toda a Europa e para a própria literatura francesa, proporcionam-lhe aos poucos uma

independência excepcional e um poder próprio. O romantismo é e não é nacional. Ou melhor, é nacional a princípio para melhor se destacar de qualquer **injunção** nacional. O conflito estrutural com a França gera **formas** europeizadas e estritamente intelectuais que só podem ser compreendidas então a partir da história dos dois espaços literários.

Segundo uma lógica semelhante, além das diferenças de tempo e lugar, os escritores latino-americanos conquistaram uma existência e uma consagração internacionais que conferem a seus espaços literários nacionais (e mesmo mais amplamente ao espaço latino-americano) um reconhecimento e um peso no universo literário que não têm medida comum com os dos conjuntos políticos correspondentes no espaço político internacional. Existe uma autonomia relativa do fato literário a partir do momento em que o patrimônio literário acumulado (as obras, o reconhecimento universal, a consagração internacional de escritores designados como "grandes"...)**permite** que os criadores escapem ao domínio político nacional. Por isso, como lembrava Valéry Larbaud, não se pode sobrepor o mapa literário e intelectual ao mapa político, pois a história (assim como a geografia) literária **não** pode reduzir-se à história política. Porém, principalmente nas regiões pouco dotadas de recursos literários, a primeira é sempre relativamente dependente da segunda.

Assim, o espaço literário mundial constrói-se e unifica-se segundo um movimento duplo que, como veremos, organiza-se de acordo com os dois pólos antagonistas desse universo. Por um lado, um movimento de ampliação progressiva que acompanha o acesso das diversas partes do mundo à independência nacional. E, por outro, um movimento de conquista de autonomia, ou seja, de emancipação literária diante das imposições políticas (e nacionais).

A dependência original da literatura com relação à nação está no princípio de desigualdade que **estrutura** o universo literário. Pelo fato de as histórias nacionais (políticas, econômicas, militares, diplomáticas, **geográficas**...) serem não apenas diferentes mas também desiguais (portanto concorrentes), os recursos literários, sempre marcados com o selo da nação, **são** eles próprios desiguais e desigualmente distribuídos entre os universos nacionais. Os efeitos dessa estrutura pesam sobre todas as literaturas nacionais e sobre todos os escritores: as práticas e as tradições, as formas e as estéticas em curso em determinada nação

89. Isaiah Berlin, "Le retour de bâton. Sur la montée du nationalisme", *Théories du nationalisme*, sob a direção de Gil Delanoï e Pierre-André Taguieff, Paris, Kimé, 1991, p. 307.

literária só podem encontrar seu sentido verdadeiro quando são relacionadas com a posição precisa do espaço literário nacional na estrutura mundial. É a hierarquizado universo literário que dá forma à própria literatura. Esse estranho edifício que reúne escritores que na maioria das vezes só têm em comum uma rivalidade estrutural — ela própria sempre negada — só se constrói aos poucos pelos conflitos específicos, pelas contestações das imposições formais e críticas. O universo literário unifica-se portanto pela entrada de novos jogadores que têm em comum a luta pelo mesmo embate. O capital literário é o instrumento e o objetivo dessas lutas: cada novo "jogador", comprometendo na concorrência seu patrimônio nacional (único instrumento legítimo e autorizado nesse campo), contribui para "fazer" o espaço internacional, para unificá-lo, ou seja, para estender o espaço das rivalidades literárias. Deve-se acreditar no valor da aposta, conhecê-lo e reconhecê-lo para entrar no jogo, ou seja, na concorrência. Acrença é portanto o que permite ao espaço literário constituir-se e funcionar, a despeito e em virtude das hierarquias tácitas sobre as quais repousa.

A internacionalização que nos propomos a descrever aqui significa portanto mais ou menos o contrário do que se compreende normalmente pelo termo neutralizador de "globalização", pelo qual se acredita ser possível pensar a totalidade como a generalização de um mesmo modelo aplicável em toda parte: no universo literário é a concorrência que define e unifica o jogo, ao mesmo tempo em que designa os próprios limites do espaço. Nem todos fazem a mesma coisa, mas todos lutam para entrar no mesmo curso (*concursum*) e, com armas desiguais, tentar atingir o mesmo objetivo: a legitimidade literária.

Assim a noção de Weltliteratur foi elaborada por Goethe precisamente no momento da entrada da Alemanha no espaço literário internacional. Pertencente a uma nação que, recém-chegada ao jogo, contestava a hegemonia intelectual e literária francesa, Goethe tinha um interesse vital em compreender a realidade do espaço onde entrava, exercendo essa lucidez que todos os recém-chegados têm em comum. Não apenas, como dominado nesse universo, percebe o caráter internacional da literatura, ou seja, seu desenvolvimento para fora dos limites nacionais, como também compreendeu de imediato sua natureza de concorrência e a unidade paradoxal que daí resulta.

Um novo método de interpretação

Esses recursos ao mesmo tempo concretos e abstratos, nacionais e internacionais, coletivos e subjetivos, políticos, linguísticos e literários, são a herança específica que cabe como partilha a todos os escritores do mundo. Desde que se iniciou o processo de unificação do universo literário, cada escritor entra no jogo munido (ou desprovido) de todo o seu "passado" literário. Encarna e reatualiza toda sua história literária (principalmente nacional, ou seja, linguística), e transporta consigo esse "tempo literário" sem nem mesmo estar claramente consciente dele, simplesmente pelo fato de pertencer a uma região linguística e a um conjunto nacional. É sempre portanto herdeiro de toda a história literária nacional e internacional que o "faz". A importância original dessa herança, que age como uma espécie de "destino", explica por que mesmo as obras mais internacionais, como as do escritor espanhol Juan Benet ou do iugoslavo Danilo Kiš, referem-se em primeiro lugar, pelo menos como reação, ao espaço nacional do qual saíram. E seria necessário dizer a mesma coisa de Samuel Beckett que, embora seja decerto um dos autores mais aparentemente afastados de qualquer historicidade, só pode ser compreendido em seu próprio itinerário, que o leva de Dublin a Paris, por meio da história de seu universo literário nacional: o espaço irlandês.

Não se trata aqui de evocar a "influência" da cultura nacional sobre o desenvolvimento de uma obra literária, nem de restaurar a história literária nacional. Pelo contrário: é a partir de sua maneira de inventar a própria liberdade, isto é, de perpetuar, ou transformar, ou recusar, ou aumentar, ou negar, ou esquecer, ou trair sua herança literária (e linguística) nacional que se poderá compreender todo o trajeto dos escritores e seu próprio projeto literário, a direção, a trajetória que tomarão para se tomar o que são. O patrimônio literário e linguístico nacional é uma espécie de definição primeira, a *priori* e quase inevitável do escritor, definição que ele irá transformar (se necessário recusando-a ou, como Beckett, erguendo-se contra ela) por sua obra e trajetória. Em outras palavras, cada escritor situa-se, em primeiro lugar, no espaço mundial, pelo lugar que nele ocupa o espaço literário do qual saiu. Mas sua posição também depende da maneira como herda a inevitável herança nacional, das escolhas estéticas, linguísticas, formais que é levado a operar e que definem sua posição nesse espaço. Pode recusar a herança e tentar

dissolvê-la para se integrar a um outro universo mais dotado de recursos literários, como fizeram Beckett e Michaux; pode herdar e lutar para transformar e tomar autônomo seu **patrimônio** à maneira de Joyce que, ao recusar as práticas e as normas estéticas nacionais irlandesas, tentou fundar uma literatura irlandesa liberada do funcionalismo nacional; pode afirmar a diferença e a importância de sua literatura nacional, como **Kafka**, é o que veremos, mas também como W. B. Yeats ou Kateb Yacine... E por isso que, quando tentarmos caracterizar um escritor, vai ser necessário situá-lo duas vezes: segundo a posição do espaço literário em que está situado no universo literário mundial, e segundo a posição que ocupa nesse mesmo espaço.

Essa determinação da posição de um escritor nada tem de uma análise contextualização nacional: por um lado, a origem nacional (e linguística) é relacionada à totalidade da estrutura hierárquica do universo literário mundial; e, por outro lado, cada escritor não herda da mesma maneira seu passado literário. Ora, em nome da singularidade e da originalidade, a crítica literária sempre privilegia uma variável que esconde essa relação estrutural. Assim, por exemplo, a crítica feminista — principalmente americana —, quando estuda o caso de **Gertrude Stein**, leva sua análise a uma de suas particularidades: o fato de ela ser mulher e lésbica, esquecendo, como uma espécie de evidência jamais **questionada**⁹⁰, que ela é **americana**. Ora, na década de 1920, os Estados Unidos são um país muito dominado literariamente que usam Paris para tentar acumular os recursos que faltam. Análise da estrutura literária mundial do momento e da situação respectiva de Paris e dos Estados Unidos nesse universo ofereceria no entanto instrumentos insubstituíveis para compreender a preocupação permanente de Stein com a elaboração de uma literatura nacional americana moderna — por meio da criação de uma vanguarda — seu interesse pela história americana e a representação literária dos americanos — osinal mais **comprovatório** sendo decerto seu empreendimento gigantesco, *The Making of Americans*⁹¹. O fato de ela ser mulher no espaço dos intelectuais americanos exilados em Paris é, certamente, de suma importância para compreender sua

vontade subversiva e a própria forma de seu empreendimento estético. A relação histórica estrutural, porém, prevalece, e no entanto permanece oculta pela tradição crítica. De um modo geral, sempre há uma particularidade, certamente importante, mas secundária que esconde o contorno da estrutura de dominação literária.

Essa dupla historicização não permite apenas sair da aporia constitutiva da história literária, **relegada** a um papel subalterno e denunciada como impotente para captar a própria essência da literatura. Ela autoriza sobretudo descrever a estrutura das coerções e das hierarquias desse universo literário. A desigualdade das trocas que aí se produzem é de fato sempre despercebida, eufemizada ou negada, porque o universo literário dá uma versão ecumênica e apaziguada de si mesmo que conforta a todos em sua crença e garante a continuidade de um funcionamento real sempre negado. A idéia pura de uma literatura pura dominar o mundo literário favorece a dissolução de todos os vestígios da violência invisível que nele reina, a denegação das relações de força específicas e das batalhas literárias. A única representação literária do universo literário legítimo é a de uma internacionalidade reconhecida, do acesso livre e igual de todos à literatura e ao reconhecimento, de um universo encantado, fora do tempo e do espaço, que escapa aos conflitos e à história. E nas regiões mais autônomas, liberadas de certa forma das coerções políticas, que se inventam a ficção de uma literatura emancipada de todas as amarras históricas e políticas, a crença em uma definição pura da literatura, separada até de qualquer relação com a história, o mundo, a nação, o combate político e nacional, a dependência econômica, o domínio linguístico, e a idéia de uma literatura universal, não nacional, não particularista e independente dos recortes políticos ou **linguísticos**. Pouquíssimos escritores centrais tiveram uma idéia da estrutura da literatura mundial: só se confrontaram com as coerções e com as normas centrais que jamais reconhecem como tais, pois as incorporaram como "naturais". São cegos por definição: seu próprio ponto de vista sobre o mundo esconde-lhes o mundo que acreditam reduzido ao que nele veem.

O caráter irremediável e a violência da runtura entre o mundo literário legítimo e seus subúrbios só são perceptíveis para os escritores das periferias que, tendo de lutar muito concretamente para "encontrar a porta de entrada", como diz Octavio Paz, e para ser reconhecidos

90. E pelo fato da primazia sempre concedida em literatura à "psicologia" de um escritor.

91. Edição original de 500 exemplares impressa por Maunice Darandière, Dijon. 1925, para Contact Éditions, Paris.

A invenção da literatura

pelo (ou pelos) centro (s), são mais lícidos a respeito da natureza e da forma das relações de força literárias. Apesar desses obstáculos que jamais lhes são admitidos, tão grande é o poder denegador da extrordinária crença literária, conseguem inventar sua liberdade de artistas. Por isso, paradoxalmente, hoje são os autores desses confins do mundo que, tendo aprendido há muito tempo a confrontar as leis específicas e as forças inscritas na estrutura desigual do universo literário e tendo a consciência de que devem ser consagrados nesses centros para ter alguma chance de sobreviver como escritores, são os mais abertos às últimas "invenções" estéticas da literatura internacional, às últimas tentativas dos escritores anglo-saxões para promover uma mestiçagem mundial, às novas soluções romanesca latino-americanas..., em suma, às inovações específicas. Alucidez e a revolta contra a ordem literária estão no próprio princípio de sua criação.

Por isso, a partir do final do século XVIII, época da maior hegemonia francesa, surgiram, nas regiões mais desprovidas do espaço literário, formas radicais de contestação da ordem literária do mundo que moldaram e modificaram duravelmente a estrutura do espaço mundial, ou seja, as próprias formas da literatura. Principalmente com Herder, a contestação do monopólio francês da legitimidade literária conseguiu se impor tão bem que foi possível se constituir um pólo alternativo. Mas os dominados literários permanecem muitas vezes cegos ao princípio de sua própria lucidez. Mesmo se são clarividentes com relação à sua posição particular e às formas específicas de dependência na qual são mantidos, sua lucidez permanece parcial e não conseguem enxergar a estrutura global e mundial na qual estão presos.

"Como os romanos enriqueceram sua língua: Imitando os melhores autores gregos, transformando-se neles, devorando-os, & após digerir-los bem, convertendo-os em sangue & alimento, propondo-se, cada um segundo sua natureza & o argumento que quis eleger, o melhor autor, do qual observaram diligentemente todas as virtudes mais raras & extraordinárias, & aquelas, como enxertos, empregaram e aplicaram à sua Língua."

Joachim Du Bellay,
La Deffence et Illustration de la langue françoysse

"[No Brasil] Imitamos, não há dúvida. Mas não permanecemos na imitação [...]. Temos coisas bem diferentes a fazer [...]. Estamos quase acabando com o domínio do espírito francês. Estamos quase acabando com o domínio gramatical de Portugal."

Mário de Andrade, carta a Alberto de Oliveira

A questão da literatura é evidente e diretamente ligada, embora por laços muito complexos, à da língua. O escritor mantém com sua língua literária (que nem sempre é sua língua materna, nem sua língua nacional) relações infinitamente singulares e íntimas. Mas toda a dificuldade para pensar nas relações entre língua e literatura deve-se à própria ambigüidade do *status* da língua. Dela faz-se um uso claramente político — e ela é ao mesmo tempo a "matéria-prima" específica dos escritores. A literatura vai de fato inventar-se progressivamente, escapando lentamente ao "dever político": a princípio forçados a servir

1. Na França, é o Estado que impõe, a partir da segunda metade do século XVII, o uso exclusivo da língua francesa. Cf. Michel de Certeau, Dominique Julia, Jacques Revel, *Une politique de la langue. La Révolution française et les patois. L'enquête de Grégoire, Paris*, Gallimard, 1975.

através da língua os desígnios "nacionais" (políticos, do Estado, etc.), os escritores aos poucos criam as condições de sua liberdade literária por meio da invenção de línguas especificamente literárias. A singularidade, a unicidade, a originalidade de cada criador é uma conquista somente possível ao termo de um longuíssimo processo de agrupamento e concentração de recursos literários. Esse processo, espécie de criação coletiva contínua, não é nada menos do que a história da literatura tal como será considerada aqui.

Essa história não repousa portanto nem sobre as cronologias nacionais, nem sobre a série justaposta das obras, mas sobre a sucessão das revoltas e das emancipações graças às quais os escritores, apesar de sua dependência irreduzível com relação à língua, conseguem criar as condições de uma literatura autônoma, pura, livre do funcionalismo político. É a história do surgimento, em seguida do acúmulo, da concentração, da distribuição (desigual), da disseminação, das apropriações dessa riqueza literária que nasce na Europa e que se toma objeto de crença e de rivalidade. Começa, portanto, no momento em que se produz o que se deve denominar — a partir de uma fórmula tão afastada quanto possível da perda de concretude e do encantamento literários — o acúmulo inicial de capital literário. Esse momento fundador é o da publicação de *La Deffence et Illustration de la langue francoyse* [A defesa e ilustração da língua francesa] de Du Bellay.

Sei que pode parecer paradoxal ou arbitrário, ou até deliberadamente galioicêntrico, assinalar como ponto de partida de uma história da literatura mundial, ou melhor da República Mundial das Letras, um acontecimento literário tão tipicamente francês (pelo menos na aparência). Por que, já que os historiadores gostam de fazer as origens remontarem cada vez a tempos mais distantes, não evocar, na mesma tradição nacional, um acontecimento mais antigo como *La Concorde des deux langages* (1513) de Jean Lemaire de Belges? Ou, em uma outra tradição, por exemplo a italiana, o *De vulgari eloquentia* de Dante, ao qual, com intenções idênticas, Joyce e Beckett se referiram em 1929 quando quiseram aufferir todo o brilho e legitimidade ao empreendimento fundador do *Finnegans Wake* de Joyce²? Na realidade, a iniciativa de Du Bellay é de fato esse

ato fundador, simultaneamente nacional e internacional, pelo qual a primeira literatura nacional se fundamenta na relação complexa com uma outra nação, e através dela, com uma outra língua, dominante e aparentemente insuperável, o latim. Iniciativa paradigmática que dá o modelo, indefinidamente reproduzido no decorrer da longa história que iremos retragar aqui em linhas gerais, da República Internacional das Letras. Da mesma forma, afirmar que Paris é a capital da literatura não é o efeito de um galioicentrismo, mas o resultado de uma longa análise histórica ao fim da qual é possível mostrar como o fenômeno excepcional de concentração de recursos literários que ocorreu em Paris aos poucos a designou como centro do universo literário.

Até o presente, essa história permaneceu tão invisível que é preciso reconstruí-la por completo, mesmo que se volte para isso a obras em vezes comentadas, como as de Du Bellay, Malherbe, Rivarol ou Herder, que foram analisadas até aqui segundo os hábitos comuns da história literária, em si mesmas e por si mesmas, e jamais a partir das relações subterrâneas (estruturais) que mantêm entre si. Alguns historiadores, principalmente Marc Fumaroli, atentos às relações entre as nações da Europa literária, sobretudo a França e a Itália, evocaram algumas de suas etapas iniciais, nos séculos XVI e XVII. Mas ela prolonga-se até hoje com a emergência o tempo todo, no concerto mundial de novas literaturas, de novas nações literárias, de novos escritores internacionais, porém todos saídos de um movimento de ruptura cujo paradigma foi fornecido por Du Bellay.

Trata-se portanto de uma história mal e parcialmente conhecida, que será necessário percorrer rapidamente, apesar das dificuldades e dos riscos inerentes às descrições históricas que se desenvolvem no que Braudel chama de "longo prazo", mas estando atenta a processos e mecanismos normalmente mascarados pelas semi-evidências da familiaridade enganadora que a história literária acadêmica instaurou. Além disso, só é possível reconstruir tal história saindo das fronteiras políticas e lingüísticas nas quais as histórias literárias quase sempre se encerram — sem nem mesmo percebê-lo, sobretudo

2. O texto de Samuel Beckett "Dante... Bruno... Vico... Joyce" em *Our Examinations Round His Facification for Incarnation of Work in Progress* (1979), coletânea coletiva de

estudos sobre *Work in Progress*, imaginado por Joyce em resposta às violentas críticas anglo-saxônicas da *Dix-neuvième année*, que então era publicada em fragmentos nas diversas revistas sob esse título genérico. Ver *in* *ibid.*, p. 394-396.

no caso das principais literaturas, como a literatura francesa —, e também transgredindo as fronteiras, igualmente difíceis de transpor, entre as disciplinas.

Podem-se distinguir três etapas principais na gênese do espaço literário mundial. A primeira é a de sua formação inicial que se pode situar no momento do surgimento da Pleiade francesa e do manifesto que *A defesa e ilustração da língua francesa* de Du Bellay, publicado pela primeira vez em 1549, constitui. É a época do que Benedict Anderson chama "a revolução vernacular"³: a que aparece no decorrer dos séculos XV e XVI e que assiste à passagem do uso monopolista do latim entre os letrados à reivindicação do uso intelectual das línguas vulgares e depois à constituição de literaturas que pretendem rivalizar com a grandeza da Antiguidade. A segunda etapa da ampliação do planeta literário corresponde à "revolução lexicográfica" (ou "filológica"), como a descreve Benedict Anderson: a que se desenvolve a partir do final do século XVIII e durante todo o século XIX e que assiste ao surgimento de novos nacionalismos na Europa, associada à "invenção" ou à reinvenção, para usar os termos de Eric Hobsbawm⁴, de línguas declaradas nacionais. As literaturas ditas "populares" foram então convocadas para servir à ideia nacional e proporcionar-lhe o fundamento simbólico que lhe faltava. Enfim, o processo de *descolonização* abre a última grande etapa da ampliação do universo literário e marca a chegada à concorrência internacional de protagonistas até então excluídos da própria ideia de literatura.

Como "devorar" o latim

Quando *A defesa e ilustração* é publicado, o debate sobre a língua francesa é central no mundo dos literatos. Toda a questão das

línguas vulgares (colocada e debatida na Europa inteira) articula-se com a do latim. Segundo a expressão de Marc Fumaroli, há então uma "diferença vertiginosa de altitude simbólica"⁵ entre as línguas vulgares e a língua latina. O latim acumula com o grego, reintroduzido pelos eruditos humanistas, a quase totalidade do capital literário e, mais amplamente, cultural então existente; mas é também a língua da qual Roma e a instituição religiosa inteira detêm o monopólio, o papa estando investido da autoridade dupla que resume por si só a forma total da dominação sofrida pelo mundo intelectual leigo: a do *sacerdotium* — as coisas da fé —, mas também a do *studium* — isto é, tudo o que se refere ao saber, ao estudo e às coisas intelectuais. Como língua do saber e da fé, o latim açambarca portanto a quase totalidade dos recursos intelectuais existentes, e exerce então, segundo a expressão de Marc Fumaroli, uma verdadeira "servidão do linguajar"⁶.

Por isso é possível compreender o empreendimento humanista, pelo menos parte dele, como uma tentativa dos "leigos", em luta contra os clérigos latinizantes, de criar uma autonomia intelectual e reapropriar-se, contra o uso escolástico do latim, da herança latina laicizada. Explicitando claramente a natureza de sua luta, os humanistas *opõem* dessa forma ao latim "bárbaro" dos clérigos escolásticos o refinamento de sua prática recuperada do latim "ciceroniano". Reintroduzindo um *corpus* de textos latinos originais — entre eles, tratados de gramática e de retórica, principalmente os de Cícero e de Quintiliano —, mas também a prática da tradução e do comentário com a volta aos "clássicos", desviam, *laicizando-a-ou* seja, contestando o monopólio da Igreja, a herança antiga. O humanismo europeu é também uma das primeiras formas de emancipação dos letrados da ascendência e da dominação da Igreja⁷.

3. B. Anderson, *op. cit.*, p. 77-91. O sociolinguista D. Baggioi designa o mesmo fenômeno pelo nome de "primeira revolução ecolinguística da Europa Ocidental", D. Baggioi, *Langues et Nations en Europe, op. cit.*, p. 73-94.
4. Eric Hobsbawm e Terence Ranger, *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983. [Ed. bras.: *A invenção das tradições*. São Paulo, Paz e Terra, 1998.1

5. Marc Fumaroli, "Le génie de la langue française", *Les Lieux de mémoire*, P. Nora (org.), II, *Les France*, vol. 3, *De l'archaïsme à l'embûisme*, Paris, Gallimard, 1992, p. 914.

6. *Ibid.*, p. 915.

"Servege Imngangier", na original francês.

7. O humanismo é também uma volta às outras línguas da Antiguidade: o grego e o hebraico. É a partir daí que é possível corrigir o "mau" latim medieval e dizer-se mais próximo dos antigos do que os clérigos. Ler o grego permite enfim ler a Bíblia por cima da Vulgata.

Ora, nesse espaço “**intelectual**”⁸, domina a Itália, como estabeleceu Ferrand Braudel após longos debates⁹. Os únicos poetas “modernos” que conseguiram impor-se na Europa em uma língua vulgar são os **três** poetas toscanos, **Dante (1265-1321)**, Petrarca (1304-1374) e Boccaccio (1313-1375). Ainda usufruem no século XVI, em toda a Europa, de um imenso prestígio. Foi portanto na **Toscana** que se conseguiu acumular um **patrimônio** cultural: na segunda metade do século XV, escreve Braudel, “a Europa foi devastada em seu centro, a França. A Itália, em compensação, permaneceu protegida: as cadeias de gerações de humanistas, que não se enganam, favorecem um progresso, um acúmulo de conhecimentos, de Petrarca via **Salutati** a Bruni...”¹⁰. E, é claro, afirma ele, “todo humanismo é duplo, primeiro nacional, depois europeu”. Por isso, nesse universo **erudito** e letrado, instalam-se rivalidades internas, as posições diversificam-se, instauram-se debates. Assim, esses humanistas que pontificavam uma volta ao latim ciceroniano serão também os promotores dos “vulgares ilustres”, ou melhor, vão dividir-se quanto a essa opção.

A batalha pela reavaliação das línguas vulgares é de fato a **sequência** lógica do empreendimento de laicização humanista. Mas, no caso dos humanistas franceses, o projeto promete, de certa forma, uma dupla vantagem: concorrer com o poder e a primazia erudita e poética da Itália, impondo uma língua capaz de rivalizar com o **toscano** e recusar por um novo caminho a submissão ao latim, tanto ciceroniano quanto escolástico. O uso reivindicado do francês é portanto uma maneira de perseguir a emancipação dos letrados contra a influência da Igreja, e ao mesmo tempo lutar contra a hegemonia dos humanistas italianos¹².

No norte da Europa, a difusão da Reforma também colocara em questão o monopólio do latim e a onipotência, até então incontestável,

8. O termo, anacrônico, é usado aqui para subsumir sob um mesmo termo os campos universitário e literário.
9. E. Braudel, *Le Modèle italien*, Paris, Arthaud, 1989, p. 42-47.
10. *Ibid.*, p. 45.
11. *Ibid.*, p. 46.
12. Cf. François Waquet, *Le Modèle français et l'Italie savante. Conscience de soi et perception de l'autre dans la République des Lettres. 1660-1750*, Roma, École française de Rome, 1989.

da Igreja. Evidentemente, nesse contexto, a tradução da Bíblia para o alemão por Lutero, em 1534, é um gesto de imensa ruptura específica com as imposições da **Igreja**¹³, essa nova versão do texto bíblico fornece as bases de uma norma escrita unificada, que irá se tornar o alemão moderno. Em toda a Europa reformada, esse mesmo movimento permite o desenvolvimento das línguas vulgares que, por meio da leitura da Bíblia, vão se difundir maciçamente entre as camadas **populares**¹⁴. Colocando de lado o caso particular da Alemanha (que por muito tempo permanece um conjunto político não unificado), em todos os países que adotam o luteranismo ou outros cultos reformados (anglicanismo, **calvinismo**, **metodismo**), o progresso das línguas vulgares é associado, como no Norte, ao desenvolvimento das estruturas de Estado: as outras traduções da Bíblia permitirão a concretização de verdadeiras unificações nacionais na Finlândia, na Noruega, na Suécia...

Assim, de um lado a outro da grande fratura que se opera com a Reforma na Europa Ocidental, o questionamento do **domínio irrestrito** da Igreja e do latim é o motor do desenvolvimento das línguas vulgares. Mas, pelo menos após as lutas e os confrontos **confessionais** dos anos 1520-1530, o fator propriamente religioso da Reforma é aos poucos eliminado do movimento proveniente do humanismo. Assiste-se a uma fragmentação do meio humanista e a uma separação — muitas vezes forçada — entre os **filólogos** e os reformadores da Igreja. Ao mesmo tempo, tudo ocorre como se, a partir dos anos 1530, a cisão entre o **norte** e o sul da Europa correspondesse a uma espécie de divisão do trabalho. Enquanto a Igreja Católica exercia, como dissemos, uma autoridade dupla, a do **sacerdotium** e a do **studium**, da fé e do saber, a Reforma colocava em questão o monopólio eclesialístico do **sacerdotium** e, portanto, de tudo o que se referia às práticas e às instituições religiosas propriamente ditas, enquanto o humanismo contesta o monopólio do **studium**, isto é, de tudo o que se dizia respeito às coisas intelectuais, ao estudo, à poesia ou à retórica. A separação dos poderes que se espoca na França — ao **contrário** da Inglaterra onde, como veremos, a indistinação dos poderes acarreta a ausência de contestação do monopólio do **studium** — supõe um abandono

13. Lutero não é o primeiro a traduzir a Bíblia. Ao mesmo tempo que ele, ou pouco antes, outros traduziram-na (às vezes parcialmente) para reformar a Igreja a partir de seu interior.
14. D. Baggioni, *op. cit.*, p. 109.

(exceto pelo calvinismo, que permanecerá **minoritário**) da reivindicação de uma leitura e de uma difusão da **Bíblia** em francês, ou de um acesso dos leigos à teologia: mesmo no auge da batalha entre os partidários do latim e os promotores da língua vulgar, não se coloca mais como questão após 1530 o **francês** substituir o latim dos **doutos**, nem ele poder disputar seu privilégio com relação ao latim **litúrgico** ou teológico. A luta em favor da "língua do rei" permite, portanto, apesar da dependência estrutural do rei-no da Igreja, que um processo único de "laicização" possa se iniciar.

Dentro do humanismo, as rivalidades específicas tomarão efetivamente formas políticas: contra a ascendência de Roma e dos letrados italianos, a Pléiade francesa propõe o uso da língua francesa, que também é a língua do rei. Os letrados franceses opõem-se ao **universalismo** humanista latinizante que autoriza o domínio da Itália, assumindo a defesa do rei e dos progressos da soberania e da autoridade reais diante do poder de Roma. Mas, para que a língua do rei da França pudesse almejar a categoria de "latim dos modernos", para que seus defensores pudessem ousar equiparar abertamente sua língua vulgar a do papa e dos clérigos, também era necessário que ela garantisse, ao mesmo tempo literária e politicamente, sua própria superioridade sobre a língua d'oc e sobre os outros dialetos da língua *d'oil*. Ora, desde cedo, a língua da **Île-de-France** foi associada ao princípio real. Como explica Marc Fumaroli, a França é **construída** em tomo de um **"rei-verbos"**¹⁵. Até o século **XVI**, uma tradição **ininterrupta** de "altos funcionários da língua e do estilo **reais**"¹⁶ vai se instaurar por meio de uma das instituições reais, a Chancelaria de França e seu corpo prestigioso de notários e clérigos do rei — todos leigos. Esses altos funcionários tomam-se de certa forma um corpo de escritores reais encarregados de trabalhar (pela constituição de fórmulas jurídicas, de crônicas históricas...) ao mesmo tempo o prestígio político e diplomático da língua real e o "crescimento", como dizia Du Bellay, de suas riquezas estilísticas, literárias e poéticas¹⁷. Por isso, no século **XVI**, essa língua

vulgar começa a adquirir uma incontestável legitimidade tanto no plano político — a célebre ordem de Villers-Cotterêts (1539), que prescreve anunciar os mandados de justiça em francês e não mais em latim, testemunha isso — quanto no literário: é então que aparecem gramáticas, léxicos e tratados de ortografia.

Se os poetas da Pléiade engajam-se ao lado da corte do rei — e sua primeira vitória será a escolha de **Dorat, líder** da nova escola, como preceptor dos filhos do rei Henrique II —, é porque se trata para eles de uma escolha tanto política quanto estética. Assim tomar partido, como faz Du Bellay em A defesa e ilustração, contra os gêneros poéticos reconhecidos e praticados nas poderosas cortes feudais do reino da França ("abandonno todas essas velhas poesias francesas dos Jogos Florais de Thoulouze & no Puv de Rouan: como rondós, baladas, *virielai*, cantos reais, canções & outros condimentos que corrompem o gosto de nossa Língua. & só servem para testemunharmossa ignorância""¹⁸), é declarar-se explicitamente, ao mesmo tempo, no plano político, contra os particularismos feudais e, no plano literário, contra os adeptos da "segunda retórica", eles também partidários do uso poético da língua vulgar, mas concebido como um conjunto de formas poéticas codificadas¹⁹. A corte do rei só se distinguia então das outras cortes feudais pelo seu estatuto de *primus inter pares*²⁰. Ora, é nesse momento que a coroa francesa conquista vitórias decisivas contra os particularismos feudais. Retoma das cortes feudais a hegemonia que elas exerciam no campo cultural. Em 1530, Francisco I funda o Colégio dos Leitores Reais, ordena a **construção** de bibliotecas, a compra de quadros e encomenda traduções de obras da Antiguidade seguindo o modelo das cortes humanistas italianas.

18. Joachim Du Bellay, *Deffence et Illustration de la langue francoyse*, Henri Chamard (ed. crit.), Paris, Librairie Marcel Didier, 1970, p. 108-109.

* Em francês arcaico no original: "ne laisse toutes ces vieilles poesies Francoyses aux Jeux Floraux de Thoulouze & au Puv de Rouan: comme rondeaux, ballades, vverrelaiz, chantz royaux, chansons, & autres telles epissertes, qui corrompent le goust de nostre Langue. & ne servent simon à porter témoignaigne de notre ignorance." (N.E.)

19. Cf. Joseph Jurt, "Autonomie ou hétéronomie: Le champ littéraire en France et en Allemagne", *Regards sociologiques*, n° 4, 1992, p. 12.

20. Cf. Reinhard Krüger, "Der Kampf der literarischen Moderne in Frankreich (1548-1554)" [O combate dos modernos literários na França], *Nation und Literatur im Europa der frühen Neuzeit*, Klaus Garber (org.), Tübingen, Niemeyer, 1989, p. 344-381.

15. M. Fumaroli, *loc. cit.*, p. 917.

16. *Ibid.*, p. 921.

17. Cf. Robert-Henri Bautier, *Chartes, sceaux et chancelleries. Etudes de diplomatique et de sigillographie médiévales*, Geneva, Droz e Paris, Champion, col. "Mémoires et documents de l'École des chartes", 1990.

Essa política da língua permite desencadear o processo de acumulação inicial de recursos políticos, **linguísticos** e literários graças ao qual é possível se instaurar (e se proclamar) a "competição", a partir daquele momento, entre a "língua do rei" (da França), a língua duplamente sagrada de Roma, e o (muito literário) **toscano**. Deve-se acrescentar que esse programa, que podia então parecer desmedido e fora de alcance, era também favorecido pela doutrina da *translatio imperii et studii*: segundo essa crença francesa, a França e seu rei estavam predestinados a exercer o *imperium*, deixado por Roma sem herdeiros e retomado por Carlos Magno²¹.

A *defesa e ilustração da língua francesa* (em parte traduzida de um diálogo do italiano Sperone Speroni) é um dos testemunhos explícitos dessa luta declarada, **ou** melhor, é uma declaração de guerra específica contra o domínio do latim. Decerto, os debates em torno da questão das línguas "vulgares", da preeminência de uma ou de outra, de suas relações complexas e conflituais com o latim, não eram novidade. Começam com Dante (que, como veremos, fracassou no empreendimento) na **Toscana** no século XII e prosseguem na França, principalmente com Christophe de Longueuil e depois com Jean Lemaire de Belges em *La Concorde des deux langages* (1513). O tratado de Lemaire de Belges, porém, longe de inaugurar uma concorrência entre o francês, o latim e o **toscano**, associa em uma "feliz igualdade", para repetir os termos de Marc Fumaroli, as duas irmãs vulgares, francesa e **toscana**, filhas e herdeiras do latim: o autor recusa escolher, e a querela entre as línguas termina por uma conciliação. Se, portanto, *A defesa* marca uma **ruptura** nessa história, é porque inaugura uma nova era, não de concórdia e serenidade linguísticas, mas de luta aberta, de competição com o latim.

Em geral reduzido a um panfleto, o texto "revolucionário" de Du Bellay em geral só é estudado em virtude das continuidades e **descontinuidades** na temática humanista, da referência das citações de suas influências latinas e italianas... Apoesia, ligada com muito mais força que outros gêneros literários às tradições nacionais, é muitas vezes considerada, mesmo historicamente, à luz do finalismo nacional: os "acontecimentos" poéticos não são relacionados com uma história **transnacional**.

21. Colette Beaune, *Naissance de la nation France*, Paris, Gallimard, 1985, p. 300 e ss.

Ora, *A defesa e ilustração* é uma afirmação de força e **sobretudo** um programa de "enriquecimento" da língua; é um manifesto por uma nova literatura e um programa prático para dar aos poetas instrumentos **específicos** que lhes permitam entrar em concorrência com a grandeza latina e seu substituto **toscano**. Não se trata nem de uma volta ao passado, nem de um apelo a simples imitação dos antigos, mas de uma espécie de declaração de guerra específica. Du Bellay não tenta apenas, como seus predecessores, tomar o lugar do esplendor do latim e do grego, mas dominar ao mesmo tempo o latim e o **toscano** em uma rivalidade linguística, retórica e poética (e seria necessário acrescentar política).

A língua latina, como é lógico nesse universo que ela domina, serve de único **instrumento** de medida de excelência. Mas, para conseguir escapar ao duplo domínio do latim eclesástico e do latim ciceroniano promovido pelos italianos, Du Bellay propõe proceder ao que se deve de fato denominar *desvio de capital*. A solução que preconiza é uma espécie de "terceira via" genial e inesperada: ao mesmo tempo em que conserva as aquisições do humanismo latinizante, conjunto imenso de conhecimentos, de traduções e de comentários de textos latinos, desvia-os em proveito de uma língua menos "rica", como diz, e isso por um método muito simples. Em primeiro lugar, rejeita violentamente a tradução que, em suas categorias, não passa de uma imitação "servil", reproduzindo infinitamente os textos gregos e latinos, sem que qualquer apropriação, isto é, qualquer "enriquecimento" seja possível: "O que pensam estar fazendo esses lavadores de murallas que dia & noite quebram a cabeça imitando? O que digo imitar? Mas transcrever um Virgílio & um Cícero? construindo seus poemas dos hemistíquios de um & afirmando em suas prosas as palavras & as sentenças do outro [...] Não pensem então, imitadores, rebanho servil, chegar ao ponto de sua excelência..."²² Para "enriquecer sua língua"²³,

22. J. Du Bellay, *op. cit.*, p. 76-77 e 82.

Em francês arcaico no original: "Que pensent doncq' faire ces reblichisseurs de murailles, qui jour & nuit se rompent la teste à imitier? que dy je imitier? mais transcrire un Virgile & un Cicéron? baissant leur poème des hemistiches de l'un, & jurant en leurs proses aux mots & sentences de l'autre [...]. Ne pensez doncques, imitateurs, troupeau servil, parvenir au point de leur excellence..." (N.E.)

23. *Ibid.*, p. 45.

Du Bellay propõe "tomar emprestado de uma Língua estrangeira as sentenças & as palavras, & adequá-las à sua: [...] admoesto-te portanto (ó tu, que desejas o crescimento de tua Língua, & nela queres ser excelente) a não imitar sem preparação [...] os mais famosos autores, como faz normalmente a maioria de nossos poetas franceses, coisa certamente tão viciosa quanto de nenhum proveito para nosso vulgar"^{24*}. Emprega até, para que compreendam sua vontade de apropriação, a metáfora da *devoração*²⁵ e compara a operação ao que os romanos fizeram: "imitando os melhores autores gregos, transformando-se neles, devorando-os, & após bem digeri-los, convertendo-os em sangue e alimento..."^{26**} Deve-se, é claro, considerar essa operação de "conversão" em seu sentido econômico denegado: Du Bellay aconselha aos poetas apoderarem-se, devorarem e digerirem a herança antiga para convertê-la em "bens" literários franceses. A imitação que propõe é a transposição e a adaptação para o francês da imensa aquisição da retórica latina. Por aí mesmo, apresenta a candidatura da Língua francesa à sucessão do latim e do grego em sua posição dominante e propõe aos "poetas franceses" um meio de afirmar sua superioridade, ou seja, sua dominação sobre a poesia europeia. Rejeitando as "velhas poesias francesas", remete ao passado e condena como ultrapassadas as normas poéticas que só vigoravam nos limites do reino da França, mas *sobre-*

24. *Ibid.*, p. 47. O grifo é meu.

Em francês arcaico no original: "*emprunter d'une Langue étrangère les sentences & les mots, & les approprier à la sienne. [...] Je t'amoneste donques (ó toy, qui desires t'acquerissement de ta Langue, & veux exceller en icelle) de non imiter à pié levé [...] les plus fameux auteurs d'icelle, ainsi que font ordinairement la plus part de noz poètes Francoys, chose certes autánt vicieuse, comme de nul profit à nostre vulgaire.*"

25. Metáfora que se encontrará quase nos mesmos termos nos românticos alemães no momento da elaboração de seu "programa de tradução", e no manifesto "*antropofágico*" dos modernistas brasileiros da década de 1920. Cf. Pierre Rivas, "*Modernisme et primitivisme dans Macanaima*", Mário de Andrade, *Macanaima*, edição crítica P. Rivas (org.), Paris, Stock-Unesco, col. "Littératures latino-américaines du XX^e siècle", 1996. O etnólogo Roger Bastide comparou o empreendimento da Plêiade a da antropofagia modernista brasileira: "*Macanaima* visto por um francês", *Revista do Arquivo Municipal*, nº 106, São Paulo, janeiro de 1946.

26. J. Du Bellay, *op. cit.*, p. 42. O grifo é meu.

** Em francês arcaico no original: "*imitant les meilleurs auteurs Grecz, se transformant en eux, les devorant, & apres les avoir bien digerez, les convertissant en sang et nourriture...*"

tudo formas que, por sua falta de referência à modernidade humanista (isto é, paradoxalmente, à poesia latina), não podiam pretender entrar na concorrência europeia.

Com A defesa e a ilustração da *linguafrancesa*, Du Bellay lança portanto os alicerces do espaço literário europeu. A concorrência internacional que instaura marca o início do processo da unificação do espaço internacional. Pela rivalidade que inaugura, cria o primeiro esboço de um campo literário transnacional. É o que Marc Fumaroli chama de "grande campeonato europeu, do qual os antigos são os treinadores e árbitros e no qual os franceses vêm como obrigação vencer todas as provas [...], esse zelo vai dar [à Língua francesa] a vitória sobre suas rivais romanas, o italiano e o espanhol. A candidatura do inglês ainda está longe de ser *considerada*"²⁷. Nesse espaço em que é dominado, Du Bellay, e com ele toda a Escola da Plêiade, investe como instrumento de luta o capital existente — a Língua francesa — a fim de "enriquecê-la". O "desvio de herança" ao qual procede vai permitir em um século e meio inverter a relação de força: graças a um "enriquecimento" específico, o espaço literário francês conseguirá impor seu domínio, e por muito tempo, ao espaço europeu das lutas literárias.

A esse primeiro núcleo toscano-francês virão juntar-se aos poucos a Espanha e depois a Inglaterra, que a princípio formarão as três potências literárias, dotadas ao mesmo tempo de "grandes línguas" literárias e de um patrimônio literário importante. Mas, após a grande criatividade do Século de Ouro, a Espanha passa, a partir de meados do século XVII, a um período de lento declínio, também inseparavelmente literário e político. "Esse vasto desabamento, esse longuíssimo naufrágio" da Espanha²⁸ vai abrir uma brecha cada vez maior entre o espaço literário espanhol distanciado e "atrasado" e os que se tornaram os universos literários centrais mais poderosos da Europa: o francês e o inglês.

27. M. Fumaroli, *loc. cit.*, p. 929.

28. François Lopez, "*Le retard de l'Espagne. La fin du Siècle d'or*", *Histoire de la littérature espagnole*, vol. 2, XVIII^e siècle-XIX^e siècle-XX^e siècle, Jean Canavaggio (org.), Paris, Fayard, 1994, p. 14.

A Itália: uma prova a contrario

O caso da Itália é uma das provas *a contrario* do vínculo necessário entre a fundação de um Estado e a formação de uma "língua comum" (e depois de uma literatura). Onde não há processo de emergência nacional, tampouco há uma língua vulgar em via de legitimação, nem literatura específica que possa ser estabelecida: na **Toscana**, desde o século **XIV**, Dante quis, como **sabemos**, criar condições de uma liberdade linguística. Foi o primeiro a optar em seu *Il Convivio* (1304-1307) pela língua vulgar a fim de atingir um público mais vasto. Em seu *De vulgari eloquentia*, propusera a fundação de um "vulgar ilustre", língua poética literária e científica que seria criada a partir de muitos dialetos toscanos. Sua influência foi determinante na França (para os poetas da Pléiade) e na Espanha, para impor a língua vulgar como expressão literária e, portanto, nacional.

A posição de Dante foi não inovadora e fundadora que acabou repetida bem mais tarde por certos escritores que **estruturalmente** estavam em posição homóloga. Assim, Joyce e Beckett, no final da década de 1920, reivindicaram-no como modelo e precursor em um momento em que a ascendência do inglês — pela dominação colonial da Inglaterra — podia ser, *mutatis mutandis*, comparada à do latim da **época de Dante**. Preocupado em defender o projeto **literário** e linguístico de Joyce em *Finnegans Wake*, Beckett propunha lutar contra o monopólio do inglês na Irlanda, reivindicando o poeta **toscano** de maneira explícita como um nobre predecessor²⁹.

A Itália, e singularmente a **Toscana**, é a região em que a produção literária em língua vulgar é ao mesmo tempo a mais precoce e a mais prestigiosa: consagrados clássicos enquanto ainda vivos — os três grandes toscanos, Dante, Petrarca e Boccaccio — representam o momento de acúmulo da maior riqueza literária não apenas na Itália, mas também em toda a Europa. Sua obra é investida do duplo prestígio da origem e da perfeição. Mas, na ausência da emergência concomitante de um Estado centralizado, de um reino italiano unificador pela influência da Igreja que se exerce com mais força do que em outras partes, esse enorme capital literário original não permite a constituição de um espaço **literário**. As cortes italianas permanecem divididas, e nenhuma é poderosa o

suficiente para adotar e autorizar plenamente o uso do "vulgar ilustre" pontificado por Dante, ou de qualquer outra língua: o latim permanece a língua comum e dominante. Petrarca divide-se, explica Marc Fumaroli, "como Boccaccio, seu discípulo, como Bembo, seu herdeiro longínquo no século **XVI**, entre as letras latinas, que o sacerdócio romano faz reinar com autoridade sobre a **Itália** e sobre a Europa cristã, e as letras italianas privadas de um apoio político central e **incontestado**"³⁰.

O debate central na Itália do século **XVI** será a "questão da língua", que vai opor os "vulgaristas" e os "latinistas". Pietro Bembo (1470-1547) vencerá graças à sua *Prose della volgar lingua* (1525), que pontifica a volta à tradição literária e linguística **toscana** do século **XIV**. Essa opção "arcaica" e **marcada** por um purismo rigoroso congelará a dinâmica literária e freará o processo de constituição do fundo literário, ou seja, acriação, a renovação, impondo o modelo esterilizante da imitação (a partir do modelo dos latinistas humanistas). O modelo petrarquista, instituído ao mesmo tempo como modelo literário e norma gramatical, contribui para a imobilização da inovação e do debate literários italianos. Durante muito tempo, os poetas permanecem isolados na imitação da **trilogia mítica**: na ausência de qualquer estrutura de Estado centralizada que poderia contribuir para a estabilização e a "gramatização"³¹ das línguas comuns, cabe à poesia, mitificada em seu papel de fundadora e de encarnação da perfeição, o papel de guardiã da ordem da língua e de medida de todas as coisas literárias. E pode-se dizer esquematicamente que, até a realização da unidade italiana no século **XIX**, os problemas poéticos, **retóricos** e estéticos sempre estiveram subordinados ao debate sobre a norma linguística. Colocado na incapacidade de acumular, por meio da gramatização e da estabilização de uma **língua** comum e do apoio de uma força política de Estado, uma riqueza específica, o espaço literário italiano só se constituiu bem tarde. A herança literária só foi reapropriada na qualidade de bem nacional — principalmente com a promoção de Dante como poeta nacional — no momento da unificação italiana no século **XIX**.

30. M. Fumaroli, *loc. cit.*, p. 925.

31. D. Baggioni faz a distinção entre "gramatização" e "gramaticalização", e usa a definição de "gramatização" de S. Atroux: processo que conduz a descrever uma língua e a fornecer-lhe suas ferramentas com base em duas **tecnologias**, a gramática e o dicionário, *op. cit.*, p. 93.

29. Ver *infra*, p. 394-396.

A partir de uma história e de um contexto linguísticos, políticos e literários diferentes, seria possível repetir a mesma análise para a Alemanha que, apesar de um primeiro acúmulo precoce de recursos linguísticos e literários, não conseguiu, devido à sua desagregação política, reunir recursos literários suficientes para pretender entrar na concorrência europeia antes do final do século XVIII, época na qual o primeiro despertar nacional permite-lhe reapropriar-se, na qualidade de herança nacional, dos recursos literários em língua alemã. Quanto à Rússia, não iniciará o processo de acúmulo de seus bens literários antes do início do século XIX³².

A batalha do francês

A Pléiade é a primeira grande revolução poética que irá marcar a teoria e a prática poéticas durante pelo menos três séculos: isso tanto do ponto de vista dos gêneros privilegiados (as formas do rondó, da balada e outros gêneros promovidos pela segunda retórica praticamente desaparecerão, e não serão novamente encontrados de fato antes de Mallarmé e Apollinaire) quanto da adoção de uma nova métrica e de uma nova prosódia (o verso de oito ou dez pés e sobretudo a generalização do "metro-rei", que se tomará a norma de todo o classicismo, o alexandrino³³, irão se tomar as métricas essenciais) ou do sistema de estrofes que será generalizado e adotado pelo conjunto do espaço literário; sem esquecer, é claro, a referência obrigatória à Antiguidade.

Mas sobretudo, após esse primeiro sucesso na concorrência iniciada com o latim, a língua e a poesia em língua francesa estavam longe de rivalizar, tanto nos fatos quanto na crença, com o imenso poder simbólico, religioso, político, intelectual, literário e retórico do latim. É possível contar a história da literatura, mas também da gramática e da retórica francesas durante a segunda metade do século XVI e durante todo o século XVII, como a continuação da mesma luta pelo mesmo objetivo, luta

ao mesmo tempo tácita e onipresente, para que a língua francesa tivesse acesso, em primeiro lugar, à igualdade, e, em seguida, a superioridade com relação ao latim. A constituição do que se deve chamar "classicismo"³⁴, apogeu dessa dinâmica cumulativa, não é nada mais nada menos que a série e a sucessão das estratégias de constituição de recursos específicos que conduzirão a França, em pouco menos de um século, de uma pretensão de rivalizar com a língua e com a cultura mais poderosa do mundo, a latina — é o gesto inaugural de Du Bellay em *A defesa* —, a uma vitória incontestada e incontestável sobre o latim no apogeu do "século de Luís XIV", ou seja, a uma superioridade a partir de então concedida sem reticências, e em toda a Europa: ao francês — que se tomou o "latim dos modernos" — sobre o latim.

Tudo acontece vortante como se fosse necessário decifrar aquilo que os historiadores da língua denominam o processo de codificação ou de padronização da língua³⁵, isto é, o surgimento das gramáticas, dos tratados de retórica e a elaboração do *bon usage*, ou *uso correto*, como um imenso trabalho de aumento da "riqueza" linguística literária francesa. A atenção extrema a questão da língua e do *uso correto* — que caracteriza o reino da França durante todo o século XVII — seria a prova de uma pretensão especificamente francesa de arrebatar ao latim sua primazia sobre o conjunto da Europa e de exercer-se famoso *imperium* que lhe estaria reservado há séculos. É claro que não se trata nem de uma vontade nem de um projeto coletivos e explícitos transmitidos de geração em geração a fim de proporcionar ao reino da França os meios de exercer uma ascendência política e cultural. É apenas a forma específica que adquirem na França as lutas entre *doutos* e mundanos, entre gramáticos e escritores; é o horizonte no qual se desenvolvem, de maneira ao mesmo tempo tácita e renegada, os combates internos desse universo literário. Melhor, essa rivalidade original fornece ao espaço literário francês seu desafio primordial e define a maneira particular com que, após a Pléiade, vai "perseverar em seu ser" e gerar a forma específica de seus recursos literários. Essa competição e essa pretensão originais explicam a importância política e literária dada ao debate sobre a língua. Por

32. *Ibid.*, p. 62-65.

33. Cf. Jean-Pierre Chauveau, *Poésie française du XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1987, p. 19. Ver também Jacques Roubaud, *La Vieillesse d'Alexandre: essai sur quelques états du vers français*, Paris, Ramsesy, 1988.

34. É bom lembrar o primeiro sentido de "clássico": "que merece ser imitado".

35. Cf. R. Anthony Lodge, *Le Français: Histoire d'un dialecte devenu langue*, Paris, Fayard, 1997, p. 205-247.

isso, nada da história literária e gramatical francesa pode ser compreendido nos limites circunscritos do espaço literário e político francês: a rivalidade com a totalidade das línguas europeias, mas também com uma língua morta, e no entanto esmagadora, permanece por muito tempo o "motor" das inovações e dos debates linguísticos e literários.

O latim de escola

Apesar da influência crescente dos debates sobre os usos do francês, que aos poucos contribuíam para tomá-lo uma língua legítima, o latim continuava a ocupar um lugar central, principalmente através do sistema de ensino e da Igreja. Thomas Pavel descreve assim a vida dos colégios na época clássica, com seus alunos instruídos em latim e obrigados a falar essa língua, mesmo entre si, tendo nas mãos unicamente os autores clássicos mais recomendáveis, divididos em centúrias e **de**clúrias, recompensados pelo sucesso com títulos de senador e de cônsul. O aprendizado escolar não passava da assimilação de um repertório de histórias — vidas de homens e mulheres ilustres da Antiguidade, palavras célebres, exemplos de força e virtude. "Nesses recintos cuidadosamente isolados do resto do universo que eram os colégios [...], a ordem imaginária da cultura retórica [...] era celebrada a cada ano com representações dramáticas de tragédias neolatinas escritas para os alunos."³⁶ Em *A evolução pedagógica*, Durkheim escreve no mesmo sentido: "O ambiente greco-romano, no qual obrigavam as crianças a viver, era esvaziado de **tudo** o que havia de grego e de romano, tomando-se uma espécie de ambiente irreal, ideal, sem dúvida povoado por personagens que haviam vivido na história, mas que, apresentados assim, nada mais tinham de histórico. Não eram mais que algumas figuras emblemáticas das virtudes, dos vícios, de todas as grandes paixões da humanidade [...]. Tipos tão gerais, tão indeterminados, podiam servir sem dificuldade de exemplificação dos preceitos da moral cristã."³⁷ A única inovação pedagógica até a segunda metade do século XVIII será introduzida pelas

Petites Écoles des Messieurs de **Port-Royal** (abertas em 1643 em **Port-Royal** e em Paris em 1646): serão as primeiras a dar lugar ao francês no ensino secundário. "Port-Royal não se limitava a protestar contra a proibição estrita ao francês, mas questionava a supremacia que, por unanimidade, fora atribuída até então, ao longo de todo o Renascimento, ao latim e ao grego."³⁸ E o próprio Pellisson, historiadora Academia francesa e historiógrafo do rei, testemunha essa influência do latim sobre a formação dos "doutos": "Ao sair do Colégio, apresentaram-me não sei quantos romances e peças novas, das quais, bem jovem e bem criança que era, não deixei de zombar, sempre tomando a meu Cícero e a meu Terêncio, que achava bem mais razoáveis."³⁹

A luta dos "modemos" contra o ensino do latim começa bem cedo, pois, a partir de 1657, M. Le Grand opõe-se aos "pedantes" que, com a cabeça recheada de latim e grego, seriam incapazes de **usar** corretamente o francês: "Decerto os espíritos **carregados** do grego e do latim, que sabem tudo o que é inútil à sua língua, que esmagam **seus** discursos de **doutos** com confusões e pedanterias figuradas, jamais conseguem adquirir essa pureza natural e essa expressão ingênua que é essencial e necessitaria para formar uma oração realmente francesa. Tantas gramáticas diversas, tantas locuções diferentes travam combatesem sua cabeça, faz-se um caos de idiomias e dialetos: a consunção de uma frase é contrária à sintaxe da outra: o grego macula o latim, e o latim macula o grego; e o grego e o latim mesclados corrompem o francês [...]. Eles têm o hábito das línguas mortas e não conhecem o uso da viva."⁴⁰

Em 1667, Louis Le Laboureur, em seu tratado intitulado *Des avantages de la langue française sur la langue latine*, aborda a questão de saber se os primeiros anos do Delfim, filho mais velho de Luís XIV, deveriam ser consagrados às "Musas latinas" ou às "Musas francesas". Mas o aprendizado da língua latina por meio do sistema de ensino no provoca uma situação real de bilinguismo. E a cultura latina, apesar do processo de legitimação da língua francesa, continuará por muito tempo fornecendo um repertório de modelos e temas que alimentarão a literatura escrita em francês.

36. Thomas Pavel, *L'Art de l'éloignement. Essai sur l'imagination classique*, Paris, Gallimard, 1996, p. 152-155. Ver também Georges Snyden, *La Pédagogie en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, PUF, 1965, cap. III, "Le rôle de l'Antiquité: le mon-dé latin comme cétivure", p. 67-83.

37. Émile Durkheim, prefácio de M. Halbwachs, Paris, 1938, **reed.** PUF, 1990, p. 287. [Ed. bras.: *A evolução pedagógica*, Porto Alegre: Artmed, 1995.]

38. *Ibid.*, p. 306-307.

39. Citado por M. Fumaroli, *loc. cit.*, p. 961.

40. M. Le Grand, *Discours*, precedendo René Barry, *Rhétorique française*, Paris, 1653, citado por M. Fumaroli, *loc. cit.*, p. 960-961.

Um uso *oral da língua*

O primeiro grande codificador da língua e da poesia é François de Malherbe (1555-1628). É também por isso o segundo grande revolucionário específico da língua francesa, e, embora tenha se oposto à estética da Pléiade e à poesia de Desportes — um dos discípulos de Ronsard —, pode-se situá-lo na exata continuidade do projeto de Du Bellay, na medida em que prossegue por outros caminhos o mesmo empreendimento de "enriquecimento" do francês. Mas Malherbe inova e permite sair da problemática do mimetismo com relação ao latim: feitas as primeiras importações latinas, as verdadeiras diferenças podem **afirmar-se**.

Sabe-se que Malherbe aventava a necessidade de criar um uso oral e refinado da língua, de inventar uma "prosa **oral**"⁴¹ que permitisse recitar o "encanto", a "**doçura**" e o "natural" típicos da língua francesa e que fosse capaz de contribuir para a criação das normas do "falar bem" em oposição à abstração de uma língua apenas escrita e, por isso mesmo, morta: o latim. Malherbe também opera uma revolução na ordem literária colocando uma dupla recusa, como Du Bellay. Contra a poética mundana e preciosa dos cortesãos, contra a poesia dos **doutos** e dos poetas neolatinos ("para zombar dos que faziam versos em latim", escreve seu discípulo Racan, "ele dizia que, se **Virgílio** e **Horácio** voltassem ao mundo, acotariam Bourbon e Simmond"⁴²) e contra os descendentes da Pléiade, que usavam à vontade grande número de dialetismos, de sintaxe afetada e praticavam o esoterismo, Malherbe propõe a afirmação e a codificação das "belezas" irredutíveis do francês, o estabelecimento de um *uso correto* eufônico a partir de sua especificidade de língua viva. Não se trata de forma alguma de esquecer a imitação dos mestres latinos. Ao contrário: Malherbe tenta conciliar a revolução introduzida pela Pléiade, ou seja, a importação das técnicas latinas para a língua francesa — às quais acrescenta a necessária "clareza" e a "precisão" herdadas da prosa ciceroniana, e a elegância do verso virgiliano — à vontade de se libertar, por um uso oral, isto é, vivo, **mutável**, do peso da imitação dos modelos latinos. Por essa **injunção** que se espalhou depressa por todas as camadas das classes dirigentes

(desde a pequena elite de letrados e magistrados, da qual saíra, até a nobreza da corte), Malherbe permite que a língua e a poesia francesas prossigam o processo de acumulação de recursos literários iniciado pela Pléiade, mas que ameaçava esclerosar-se (como foi o caso na Itália) pelo recurso "fiel" demais à imitação dos modelos antigos.

O apelo ao uso e ao "natural" (por oposição ao "arcaísmo" "precioso"), o recurso às práticas orais de uma língua que corria o risco de congelar-se nos modelos escritos, será o segundo catalisador da constituição de um fundo linguístico e literário específico da França. A famosa referência aos "carregadores do Port-au-Foin" é um testemunho preciso da vontade de Malherbe de romper com a inércia dos modelos **eruditos**^{*}. A possibilidade de inventar um uso oral, longe dos padrões fixos dos **cânones** antigos ou renascentistas, permite revolucionar a totalidade do espaço literário francês e dá aos poetas, apesar das codificações **léxicas** e gramaticais do francês, a liberdade de inovar.

De maneira surpreendente, encontraremos estratégias do mesmo tipo em muitos espaços literários dominados, em épocas e contextos bem diferentes. No Brasil da década de 1920, os modernistas reivindicam o uso literário e a codificação de uma "língua brasileira" a partir de uma mesma elaboração de uma "prosa oral", que remete ao passado as normas congeladas do português, a "língua de **Carnões**", assimilada ao mesmo tempo a uma língua morta. Nos Estados **Unidos** do final do século XIX, **Mark Twain** baseia o romance americano na introdução de uma língua oral, popular, pela qual **afirma** sua recusa das normas do inglês literário. Esse recurso às práticas orais, isto é, às evoluções e às mudanças permanentes das práticas linguísticas, permite acumular recursos literários sempre novos, fundamentar as práticas literárias no caráter **movente** e inacabado da língua e afastar-se assim dos modelos esclerosados.

Yaugelas prossegue a tarefa iniciada por Malherbe com suas *Re-marques sur la langue française*, publicadas em **1647**. Trata-se uma espécie de manual da arte do "bem-viver linguístico"⁴³, recomendações para definir um *uso correto* da língua falada, que se apóia em regras da

41. M. Fumaroli, *loc. cit.*, p. 941.

42. Racan, *Vie de monsieur de Malherbe*, Paris, Gallimard, col. "Le Promeneur", 1991, p. 42-3.

* *Crocheteur*, no original. Palavra francesa antiga significando "aquele que carrega fardos com ganchos (*crochets*)". A citação é emprestada de Racan, *cf. nota 42*, p. 84, supra. (N.E.)

43. R. A. Lodge, *op. cit.*, p. 232.

conversação da "sociedade" e na prática literária dos melhores "Autores": "Eis portanto como define-se o Uso correto [...] **é a maneira** de falar da parcela mais saudável da Corte, conforme a maneira de escrever da parcela mais saudável dos Autores da época. Quando digo a Corte, compreendo por isso as mulheres e os homens, e muitas pessoas da cidade onde reside o Príncipe que, pela comunicação que têm com as pessoas da Corte, participam de sua **polidez**."⁴⁴ O *uso correto* social, determinado pela conversa dos cortesãos, está em perfeita adequação com o uso e as práticas literárias dos melhores "Autores". A importância dada à conversa da "sociedade", que se tornou assim o árbitro do uso correto oral e do modelo do escrever bem, é um sinal patente da especificidade do capital lingüístico francês que prossegue sua fase de acumulação: a insistência sobre seu caráter de língua viva e falada — existe um esforço para organizar e regulamentar seu uso — permitirá introduzir uma inovação, inclusive dentro das codificações da *língua* e dos gêneros literários. Por ser o *escrito* subordinado ao oral, as formas literárias em geral mais estantes e mais imóveis, ligadas principalmente aos modelos da Antigüidade, poderão e também evoluíram com muito maior rapidez que em outros países, como a Itália, imobilizados por padrões escritos arcaicos nos quais, ao contrário, a língua comum busca modelos para um uso falado.

O culto da língua

A partir da instalação quase definitiva do rei e de sua corte em Paris no final do século XVI e, mais tarde, da centralização e do fortalecimento do poder monárquico ao longo de todo o século XVII, até o apogeu *centralizador* do reinado de Luis XIV, assiste-se, paralelamente, a um deslocamento da quase totalidade da atividade intelectual francesa para Paris. Essa primazia de Paris implica a *trifluência* crescente da corte e o maior poder dos salões. E nesses locais de mundanidade que se encontram os diversos componentes do mundo dos letrados, eruditos e mundanos, mulheres da sociedade — cujo papel essencial na difusão de uma nova arte de viver e conversar foi muito *enfático* —, cientistas e poetas... E é por meio

desses salões que a língua se difunde e se estende à totalidade dos membros da classe dirigente. A língua, o *uso correto*, a conversa e a *arte literárias*, como provavelmente em nenhuma outra parte do mundo na mesma época, saem dos colégios e gabinetes de eruditos e tomam-se o objeto de uma arte de viver e de uma arte da conversa. "O francês do rei e de Paris está se tomando, na conversa letrada, a língua viva ao mesmo tempo mais alta com respeito à sua própria *singularidade*, à sua originalidade, à sua naturalidade, e a mais atenta para se apropriar dos traços de estilo exaltados pela filologia humanista na prosa ciceroniana."⁴⁵

Por muito tempo atribuiu-se o movimento intenso de codificação que se desenvolve durante todo o século XVII francês à "sensibilidade estética" dos gramáticos: como o século XVI deixara uma certa "desordem lingüística", seria necessário "restabelecer" a *ordem*, a simetria e a harmonia da língua⁴⁶. Já Warburg explica a preocupação dos gramáticos com o imperativo político: era necessário à França dispor de uma língua única e uniforme para estabelecer uma comunicação social melhor após a anarquia e as desordens das épocas anteriores. Descreve assim uma classe dirigente unida para defender os interesses a longo prazo da coletividade⁴⁷. Pode-se pensar, ao contrário, que é a partir do sistema de alianças e de oposições sucessivas entre gramáticos e "mundanos", oficiais da *chancelaria*, juristas, "homens de letras" e "homens do mundo" que se organizam a codificação do francês, a elaboração do *uso correto* e a teorização dos princípios que o fundamentam, as regras da escrita poética e, em compensação, a utilização dos autores mais prestigiosos para o estabelecimento dos *critérios* de correção da língua. As rivalidades que opõem *doutos* e *mundanos*, homens de letras, gramáticos e gente da corte⁴⁸, contribuíram para fazer da língua o objeto de uma *extraordinária* reflexão social inédita, de um embate social essencial, único na Europa⁴⁹. Ferdinand Brunot pode então escrever, dando uma definição perfeita da especificidade lingüística e literária francesa: "O reino da

45. M. Fumaroli, *loc. cit.*, p. 943.

46. R. A. Lodge, *op. cit.*, p. 228.

47. W. von Warburg, *Évolution et Structure de la langue française*, Berna, Franke, 1962.

48. P. Bourdieu, *Ce que parler veut dire*, Paris, Fayard, 1982, principalmente p. 47-49; Alain Viala, *Naissance de l'écrivain*, "Le nom d'écrivain", Paris, Éditions de Minuit, 1985.

49. R. Bray, *La Formation de la doctrine classique en France*, Paris, Nizet, 1951.

44. Claude Favre de Vaugelas, *Remarques sur la langue française* (1647), J. Streicher (ed. crit.), Geneva, Slatkine reprints, 1970, II, p. 3.

gramática [...] foi mais tirânico e longo na França do que em qualquer outro país.⁵⁰ As obras prescritivas referentes ao vocabulário, à gramática, à ortografia e à pronúncia ali são em maior número do que na maioria dos outros países da Europa⁵¹. A essas prescrições e a essas rivalidades ligadas à língua deve-se acrescentar o fato importante de que Descartes optara em 1637, em nome da razão, por renunciar ao latim, até então língua da filosofia (e compreender-se-á melhor desse ponto de vista a oposição de Descartes aos "escolásticos"), e por redigir o *Discurso do método* em francês. *La Grammaire générale et raisonnée* (1660), conhecida como de Port-Royal, de Amauld e Lancelot, irá basear-se no método cartesiano para impor a idéia de uma doutrina gramatical "comentada".

Em outras palavras, não se pode reduzir o processo de "padronização"⁵² da língua francesa, ao qual se assiste na França durante todo o século XVII, a um simples imperativo de "comunicação" "necessário à centralização política"⁵³. Trata-se, antes, de um processo único de substituição de recursos teóricos, lógicos, estéticos, retóricos por meio dos quais se vai fabricar o valor propriamente literário (espécie de "mais valia" simbólica), a *literariedade* da língua francesa, ou seja, a transformação da "língua francesa" em língua literária. Esse mecanismo que se opera simultânea e inseparavelmente por meio da língua e da elaboração de formas literárias permite a conquista da autonomia da própria língua e toma-a aos poucos material literário e estético. A construção coletiva do francês como língua literária é uma espécie de estetização, ou seja, de literarização progressiva, o que explica que o francês tenha se tomado um pouco mais tarde a língua da literatura. "O valor simbólico da língua", escreve Anthony Lodge, "e os refinamentos mais minuciosos da norma lingüística foram o centro das preocupações dos escalões superiores de uma sociedade na qual, segundo

Brunot, a beleza da linguagem era uma das principais distinções."⁵⁴ A língua torna-se portanto o objeto e o desafio de uma crença única.

Em 1637, o palacete de Rambouillet participou de uma "disputa gramatical" sobre a palavra "car" ["pois", em português]. Calhou de essa conjunção desagradar a Malherbe, e Gomberville vangloriava-se de tê-la evitado nos cinco volumes de seu *Polexandre*. Arrebatada pelo problema, a Academia estudou-o com uma urgência de que Saint-Evremond (*Comédia dos acadêmicos*) zombou: ela preferia "pour ce que" [outra forma de "porque"]. Daí uma batalha de panfletos. A senhoria de Rambouillet chamou Voiture (um dos líderes do campo dos mundanos) para socorrê-la. Ele respondeu com um arrazoado que parodia o estilo "nobre": "Em uma época em que o destino provoca tragédias em todos os lugares da Europa, nada me parece tão digno de piedade quanto perceber que se está pronto a expulsar e processar uma palavra que prestou tão útil serviço a essa monarquia e que, em todas as desavenças da reino, mostrou-se sempre bom francês [...]. Não sei por qual interesse empenham-se em tirar de *car* o que lhe pertence para concedê-lo a *pour ce que*, nem por que querem dizer com três palavras o que podem dizer com três letras. O que se deve mais temer, senhoria, é que, após essa injustiça, façam-se outras. Não será difícil atacarem *mas*, e não sei se se estará seguro. De modo que, após terem nos tirado todas as palavras que ligam as outras, os belos espíritos desejarão reduzir-nos à linguagem dos anjos ou, se não for possível, obrigá-los a falar apenas por sinais [...]. No entanto, acontece que após viver mil e cem anos, cheio de força e crédito, após ter sido empregado nos tratados mais importantes e assistido sempre com honra no conselho de nossos reis, de repente cai em desgraça e é ameaçado de um fim violento. Só espero a hora de ouvir percorrendo o ar vozes de lamento que dirão: *o grande car morreu*, e nem o respasse do grande *Cá* nem o do grande *Pá* me pareceriam tão importantes, nem tão estranhos..."⁵⁵

A partir do início do reinado de Luís XIV (em 1661), o capital acumulado é tão grande, e a crença no poder dessa língua tão forte, que se começa a celebrar sua vitória sobre o latim e seu triunfo na

50. Ferdinand Brunot, *Histoire de la langue française* (13 vol.), Paris, Colin, 1966, vol. III, p. 4.

51. R. A. Lodge, *op. cit.*, p. 213.

52. D. Baggioi define "os processos de padronização das línguas comuns durante os séculos XVI, XVII e XVIII" pela conjunção 1) de um "equipamento epilingüístico"; ortografia, gramáticas, dicionários...; 2) de uma instrumentalização da língua pela teoria (lógicas, retóricas, poéticas) e pela prática (textos de referência, *corpus* literário de prestígio); 3) de instituições e de instrumentos de difusão e de controle linguístico (escolas, academias...), *op. cit.*, p. 125.

53. *Ibid.*, p. 187.

54. R. A. Lodge, *op. cit.*, p. 230.

55. Voiture, *Poésies*, H. Lafay (ed. *crit.*) Paris, Société des textes français modernes, 1971.

Europa. Louis Le Laboureur publica ainda em 1667 um tratado intitulado *Des avantages de la langue françoise sur la langue latine*, como se ainda fosse preciso afirmar a primazia do francês. Mas, em 1671, são publicadas *Entretiens d'Ariste et d'Engène* do padre Bouhours⁵⁶, que celebram a superioridade do francês sobre as outras línguas modernas, mas também sobre o latim "na perfeição que essa língua atingira no tempo dos primeiros imperadores"⁵⁷. E, em 1676, François Charpentier, em sua *Defense de la langue françoise pour l'inscription de l'Arc de triomphe*, afirma que a língua francesa é mais "universal" que o latim no tempo em que o império romano estava no auge de seu poder e, mais ainda, que o neolatim dos "Doutos". Faz portanto de seu monarca um "segundo Augusto": "Como Augusto, é o Amor dos Povos; o restaurador do Estado; o fundador das Leis e da Felicidade pública [...] Em todas as outras Belas-Artes sentem-se esses Progressos Maravilhosos. A Poesia, a Eloquência, a Música, tudo chegou a um grau de excelência ao qual ainda não haviam ascendido..."⁵⁸

A partir de 1687, a querela dos Antigos e dos Modernos⁵⁹ opõe principalmente Charles Perrault, líder dos "Modernos" (apoiado pelos acadêmicos), que afirma, em seu poema "Le Siècle de Louis le Grand" (1687), a superioridade do século de Luís XIV com relação ao de Augusto, a Boileau (e também La Bruyère, La Fontaine...), defensores dos "Antigos". O triunfo dos Modernos vai marcar o final da era *aberrata* por Du Bellay em 1549. A estratégia de imitação e de apropriação dos Antigos criada por Du Bellay encontra seu remate na reivindicação dos Modernos do final do século XVII de acabar com a supremacia antiga. Os Modernos mudaram de campo: a imitação a partir de então toma-se inútil. O processo de importação e de emancipação está concluído. Em seus *Parallèles des Anciens et des Modernes*, Perrault

56. Cf. G. Dancieux, *Un jésuite homme de lettres au XVII^e siècle. Le père Bouhours*, Paris, Hachette, 1886.

57. M. Fumaroli, *loc. cit.*, p. 959.

58. François Charpentier, *Défense de la langue françoise pour l'inscription de l'Arc de triomphe*, Paris, 1676, M. Fumaroli, *loc. cit.*, p. 955.

59. Cf. Bernard Magné, *La Crise de la littérature française sous Louis XIV. Humanisme et rationalisme*, Lille, 1976, 2 vols.

60. Charles Perrault, *Parallèles des Anciens et des Modernes*. Os quatro volumes desta obra, classificados por disciplinas, foram publicados entre 1688 e 1697.

afirma a primazia dos Modernos em todos os gêneros. Para ele, em seu século, todas as artes foram elevadas a um grau de perfeição superior ao dos Antigos. Aqueles a quem chamamos justamente de "clássicos" e que se inspiram para suas referências e modelos literários na Antiguidade, tomam possível o manifesto de Perrault: têm a reputação de marcar o apogeu do "século de Luís XIV", o triunfo da literatura e o poder da língua francesa porque representam o último ponto, o ápice do processo de "crescimento" dos recursos literários. Em suas obras e na língua que usam, **encarnam** a vitória do francês sobre o latim. Perrault só pode clamar sua oposição à imitação dos Antigos e proclamar o fim do reinado do latim porque todos esses escritores puseram um ponto final no processo de imitação, levando-o a seu ponto mais extremo. A afirmação dos Modernos não passa da teorização e do limite da liberdade conquistada pelos "clássicos". Se Perrault concede a Comelle, Molière, Pascal, La Fontaine, La Bruyère, mas também a Voiture, Sarasin, **Saint-Arnant**... a superioridade sobre os "Antigos", é porque os considera escritores "que alcançaram de certa forma o auge da perfeição" (*Parallèles*... vol. 1).

É por isso que não se pode reduzir a querela a simples tomadas de posição políticas como faz a historiografia literária tradicional⁶⁰ que, em nome de uma concepção abertamente anacrônica da história, transforma os Antigos em partidários da monarquia absolutista e os Modernos em adeptos de uma forma mais liberal de governo. Nesse caso, de fato, como compreender a apologia sem matizes do reinado de Luís XIV em "Le Siècle de Louis le Grand", de Perrault? Só a análise do processo histórico de acumulação de capital **literário** dentro do espaço literário francês permite explicar ao mesmo tempo a aposta real, tácita e autônoma — ou seja, especificamente literária — da querela, isto é, da configuração da relação de força com o latim, e simultaneamente a aposta política do conflito, isto é, o lugar e o poder da língua e do reino da França diante da hegemonia **declinante e contestada** do latim.

61. Para uma crítica da visão tradicional da querela, cf. J.-M. Boulemot, *Le Règne de l'Histoire. Discours historiques et révolutions, XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, Albin Michel, 1996, p. 164-172.

O império do francês

O triunfo do francês é tão abrangente na França e no resto da Europa, seu prestígio tomou-se tão incontestável, que a crença na superioridade da língua francesa é considerada verdadeira ao mesmo tempo nas mentes e nos fatos; ou melhor, começa a existir nos fatos, porque todos compartilham essa evidência. Os franceses tiveram tanto sucesso em acreditar e fazer acreditar nessa vitória definitiva do francês sobre o latim e, portanto, segundo todas as representações que todas as elites europeias têm em comum, na "autoridade" exercida por essa língua, sobre o modelo exato da begonomia latina que, muito depressa, o uso do francês se espalha por toda a Europa. Aos poucos, com as guerras de Luís XIV e os tratados que as concluem, o francês torna-se a língua diplomática, a língua dos atos internacionais. Esse uso transnacional só se impõe em virtude dessa "ascendência", como diz Rivaroli, que a partir de então o francês exerce "naturalmente", porque inverteu, ao final de um século e meio de lutas e de acumulação de recursos específicos, a relação de dominação que submetia a França, e com ela toda a Europa, ao latim.

O francês toma-se quase uma segunda língua materna nos meios aristocráticos na Alemanha ou na Rússia; em outros lugares, torna-se uma espécie de segunda língua da conversa e da "civilidade". É nos pequenos Estados alemães que a crença é mais forte. Ao longo de todo o século XVIII, e particularmente nos anos 1740-1770, os principados alemães são os mais ligados ao uso mundano do francês. Na Europa Central e Oriental e mesmo na Itália observa-se a mesma adoção fervorosa do modelo francês. Sinal patente do valor literário que lhe é atribuído, os escritores adotam o francês para redigir suas obras literárias: os alemães Grimm e Holbach, os italianos Galvani e Casanova, Catarina II e Frederico II, o irlandês Hamilton, depois os russos que, cada vez mais numerosos, abandonam o alemão em proveito do francês, etc.

A particularidade desse modelo da universalidade da língua francesa, baseado e calcado no modelo latino, é que ele não se impõe como uma dominação francesa, ou seja, como um sistema organizado em proveito da França; o francês impõe-se a todos sem o concurso de nenhuma autoridade política, como a língua de todos, para todos, a serviço de todos, língua da civilidade e da conversa refinada, cuja "jurisdição" es-

tende-se a toda a Europa. O tema do cosmopolitismo marca bem essa estranha "desnacionalização" (pelo menos aparente) do francês". É uma dominação menosprezada como nacional e reconhecida como universal. Não se trata nem de um poder político, nem de uma influência cultural a serviço de uma potência nacional, mas de uma dominação simbólica cujo peso perdurará por muito tempo, principalmente no momento da emergência de Paris como capital universal da literatura, que exerce seu "governo", segundo a expressão de Victor Hugo, sobre o mundo inteiro. O abade Desfontaines escrevia o seguinte sob Luís XV: "Qual a origem dessa atração pela língua, juntamente com a aversão pela nação? É o bom gosto dos que a falam e escrevem, naturalmente; é a excelência de suas composições, é o estilo, são as coisas. A superioridade dos franceses em delicadeza e em refinamento de luxo e volúpia fez mais uma vez nossa língua viajar. Eles adotam nossos termos com nossas modas, e nossos enfeites, que os deixam extremamente curiosos."⁶³

Essa inversão da dominação cultural em proveito do francês como língua da "civilização"⁶⁴, como os alemães dirão alguns anos mais tarde, funda, portanto, uma nova ordem europeia: "uma ordem internacional leiga"⁶⁵. Essa laicização geral do espaço político e literário europeu, que é um dos traços constitutivos da ascendência do francês, é a consequência última do empreendimento inaugurado por Du Bellay e do humanismo contra a influência do latim. Nesse sentido, é possível compreendê-la como um primeiro movimento rumo à autonomia do conjunto do espaço literário europeu que desta forma escapava definitivamente à ascendência e à dominação da Igreja. Restava aos escritores, e este será o trabalho do século XVIII e sobretudo do século XIX, livrar-se em primeiro lugar da dominação e da dependência do rei e em seguida da submissão à causa nacional.

62. Cf. J. Jurt, "Sprache, Literatur, Nation. Kosmopolitismus, Internationalismus. Historische Bedingungen des deutsch-französischen Kulturtausches", *Les Français aujourd'hui: une langue à commenter*, Gilles Dorion, Franz-Joseph Meissner, Janos Riesz, Ulf Wielandt (orgs.), Frankfurt, Diesterweg, 1992, p. 230-241.

63. M. Fumaroli, *loc. cit.*, p. 964.

64. Cf. principalmente Norben Elias, *La Civilisation des nations*, Paris, Calmann-Lévy, 1973. [Ed. bras.: *O processo civilizatório*, Rio de Janeiro, Zahar, 1990.]

65. M. Fumaroli, *loc. cit.*, p. 965.

Apesar de estar claro que ela **só** podia ser aceita como tal pelo conjunto do mundo **literário** francês, assim como por todas as elites europeias, porque a enormidade do capital e o caráter único da luta iniciada pelos letrados franceses a impunham, essa extraordinária crença na "perfeição" suposta da língua do rei e na grandeza do que **Voltaire** irá chamar "o século de Luís XIV" também gerará um sistema de representações literárias-estilísticas-linguísticas cujos efeitos ainda podem ser apreciados hoje em dia.

Voltaire será posteriormente um dos grandes arquitetos da construção e da reconstrução de uma grandeza inigualada e **inigualável** da época clássica francesa⁶⁶. Construindo por completo o mito de uma idade de ouro ao mesmo tempo política e **literária**, **Voltaire** "inventou" a eternidade do classicismo, criou a nostalgia dos bons tempos da "glória" de Luís XIV e principalmente constituiu os escritores conhecidos como clássicos como ápice inatingível da arte literária, como a própria encarnação da literatura. Contribuiu para proporcionar as aparências da historicidade à representação **mítica** da história que essa crença supunha. Essa espécie de periodização histórica constitui assim o reinado de Luís XIV em época "perfeita", impossível de ser reproduzida ou imitada: "Parece-me", escreve em *Le Siècle de Louis XIV* (1751), "que, quando se teve em um século um número suficiente de **bons** escritores que se tomaram clássicos, praticamente não é permitido usar outras expressões além das suas, e que é preciso dar-lhes o mesmo sentido, ou então, em pouco tempo, o século presente não entenderia mais o século passado [...] Era um tempo digno da atenção dos tempos futuros aquele em que os heróis de Comaille e de Racine, os personagens de Molière, as sinfonias de Lully e (como só se trata aqui das artes) as vozes de gente como Bossuet e Bourdaloue eram ouvidas por Luís XIV, por **Madame**, tão célebre por seu gosto, por um Condé, por um Turenne, por um Colbert e por essa multidão de homens superiores que apareceram em todos os gêneros. Esse tempo não voltará mais, quando um duque de La Rochefoucauld, o autor das **Maximas** e reflexões, depois de uma conversa com um **Pascal** ou com um Arouald, ia ao teatro de Comaille."

Só é possível de fato compreender a crença, principalmente alemã, no modelo do "classicismo" francês e a vontade declarada dos escritores e intelectuais de superar esse modelo a partir dessa representação de uma "perfeição" encarnada em determinado momento histórico por um país e com o qual se deve fazer esforços para competir. Da mesma forma que, mais perto de nós, não se consegue captar o fascínio de Cioran pela língua do "classicismo" francês e sua vontade de reproduzi-la, a não ser a partir dessa crença, herdada da Alemanha, em um estado de perfeição inigualado da língua e da literatura.

No tratado *Da literatura alemã*⁶⁷, publicado em francês em 1780 pelo rei da Prússia, encontra-se intacta a doutrina da perfeição clássica francesa⁶⁸. Já se observou ser esse texto um prodigioso indício da dominação completa da língua francesa. Mas deve-se também acrescentar que a própria representação da história (e da **história** da arte) que emhasa o livro, e que o rei terá em comum com os intelectuais e os artistas alemães das gerações seguintes, é a de uma espécie de **permanência** descontinuada do classicismo: a Grécia de Platão e de Demóstenes, a Roma de Cícero e de Augusto, a Itália do Renascimento, a França de Luís XIV. Ele não poderia desejar à Alemanha destino mais brilhante do que o de assumir seu lugar em uma história universal da cultura concebida como uma sucessão de "séculos", em que cada nação **encarna**, por sua vez, o ideal imutável, antes de se apagar, **vencida** pela decadência, esperando uma outra alcançar a maturidade.

Para **Frederico II**, trata-se de tomar a língua francesa como modelo para compensar o "atraso" do alemão e contribuir para a emergência de novos "clássicos" alemães: "sob o reinado de Luís XIV, o francês espalhou-se por toda a Europa, e isso em parte graças ao amor pelos bons autores que então floresciam e até graças às boas traduções dos antigos que ali se encontravam. E agora essa língua tomou-se um passaporte que vos introduz em todas as casas e em todas as cidades. **Viajeis** de Lisboa a São **Petersburgo**, e de Estocolmo a Nápoles **falando**

67. Frederico II da Prússia, *op. cit.*

66. E ainda hoje, toda uma parcela da **historiografia** literária do classicismo é herdeira direta (ou vítima?) dessa representação parcial e sem **isenção**. Cf. J.-M. **Goulemot**, *Le Règne de l'histoire, op. cit.*, p. 164.

68. Sabe-se que **Frederico II** da Prússia manteve uma correspondência com **Voltaire** antes de subir ao trono, e que **Voltaire** viveu em **Berlim** junto a ele entre 1750 e 1753. É precisamente durante esse período que o escritor francês escreveu e publicou seu *Le Siècle de Louis XIV*.

do francês, **sereis** compreendido em toda parte. Com esse único idioma, poupareis muitas línguas que seria **necessário** saber, que **sobrecarregarão** vossa memória de palavras"; e continua: "teremos nossos autores clássicos; cada um de nós, para aproveitá-los, deixará-lê-los; nossos vizinhos aprenderão o alemão, as Cortes irão falá-lo delicadas; e poderá acontecer de nossa língua polida e aperfeiçoada se estender em favor de nossos bons Escritores, de um lado a outro da Europa...⁶⁹ É com esse modelo voltairiano, ratificado por Frederico II, que Herder romperá.

O famoso *Discours de l'universalité de la langue française* [*Discurso da universalidade da língua francesa*] de Rivarol (1784) é uma resposta a uma questão que a academia de Berlim apresenta em um concurso: "O que tornou a língua francesa universal? Por que merece essa prerrogativa? Deve-se presumir que ela a conservará?" O próprio fato de a questão poder ser colocada nesses termos revela que o *Discorso* de Rivarol é, antes de tudo, o testemunho último da dominação francesa sobre a Europa e que já desponha sua fase de declínio. Herder enunciara suas primeiras teses antiuniversalistas, ou seja antifrancesas, cerca de doze anos antes (em 1772) diante da mesma academia de Berlim, e sabe-se que esse primeiro documento (*Traité sur l'origine des langues*) servirá de esquadro para as novas idéias, nacionais, que criarão instrumentos de luta contra a hegemonia francesa e que se espalharão por toda a Europa. É dizer que Rivarol pronuncia mais uma espécie de elogio fúnebre do que um panegírico.

Mas temos aí um momento essencial nessa história da constituição do patrimônio literário francês, por um lado, porque ele retoma e reagrupa, tematizando-o com clareza, o conjunto dos lugares-comuns da crença que permitem explicar e compreender a origem desse domínio cultural reconhecido e aceito em toda a Europa; e por outro, porque aparece então uma nova potência ascendente que questiona a **sobrerania** francesa: a Inglaterra. A contestação do "império" francês ocorrerá de agora em diante em duas frentes que irão estruturar o espaço literário europeu durante todo o século XIX: a Alemanha e a Inglaterra. Desde a primeira frase do *Discorso*, Rivarol traça um paralelo com o Império Romano: "Parece ter chegado a hora de dizer o **mundo fran-**

cês, como outrora o **mundo romano**, e a filosofia, cansada de ver os homens sempre divididos pelos diversos interesses da política, **republica-se** agora por vê-los, de um lado a outro da terra, constituir-se em república **sob o domínio de uma mesma língua**."⁷⁰ Trata-se de lembrar a definição da universalidade tal como é entendida na França (e tal como será questionada por Herder): é o restabelecimento de uma unidade do mundo além das divisões políticas. Em outras palavras, todos aceitam essa dominação que se coloca acima de todos os interesses partidários, **particulares** ou nacionais: "Não é mais a língua francesa, é a língua humana." Essa frase, muitas vezes citada como atestação da arrogância francesa, é na realidade outra maneira de dizer que, por sua dominação incontestável, ela é desdenhada como francesa (ou seja, como nacional, e portanto suscetível de servir os interesses **particulares** da França e dos franceses) e reconhecida como universal, ou seja, pertencente a todos e situada acima dos interesses particulares. A França exerce um "império", ou seja, um poder que nenhuma vitória militar jamais conseguiu impor, um domínio simbólico: "Desde essa explosão", explica Rivarol adiante, "a França continuou a proporcionar um teatro, trajes, gosto, maneiras, uma língua, uma nova arte de viver e prazeres desconhecidos aos Estados que a **cerçam**, espécie de império que nenhum povo jamais exerceu. E comparem a ele, por obséquio, o dos romanos, que semearam por toda parte sua língua e a escravidão, empanurraram-se de sangue e **destruíram** até serem destruídos."⁷¹ Em outras palavras, o poder do francês, por sua própria civilidade e seu próprio refinamento, supera o do latim.

Essa universalidade é de certa forma "baseada" no que Rivarol chama o "torneio das nações", isto é, suas concorrências, suas rivalidades. Ora, a vitória da França e do francês, apesar dos méritos de todas as outras línguas — expostos de maneira muito refinada e cultivada — é a da "clareza", explica Rivarol. Ele repete o que já se tornou o lugar-comum que pretensamente fundamentou a "superioridade" intrínseca do francês sobre as outras línguas e formula-o com a extraordinária arrogância própria dos dominadores: "O que não é claro não é francês; o que não é claro ainda é inglês, italiano, grego ou latim."⁷²

70. Rivarol, *De l'universalité de la langue française*, Paris, *Obsidiane*, 1991, p. 9. O grifo é meu.

71. *Ibid.*, p. 34.

72. *Ibid.*, p. 39.

69. Frederico II da Prússia, *op. cit.*, p. 81-82.

Esse *Discorso* é também uma verdadeira máquina de guerra elaborada para lutar contra a rival mais perigosa da França dentro desse eterno "torneio das nações", a que contesta então com maior violência o domínio universal do universal francês: a Inglaterra. Os ingleses e os franceses, diz Rivarol, são povos "vizinhos e rivais que, após terem disputado por trezentos anos, não quem dominaria, mas quem existiria, ainda disputam a glória das letras e dividem há um século os olhares do universo"⁷³. Toda a questão que se coloca a propósito da Inglaterra é a da ameaça do peso de seu poder comercial. Londres tomou-se a praça econômica mais importante e rica da Europa. E Rivarol toma muito cuidado para jamais confundir o que chama "o *crédito* imenso nos negócios" dos ingleses com seu poder suposto na literatura; ao contrário, tenta **dissociá-los** para dar uma chance à França de assistir à perpetuação de seu império literário, pressupondo que não se pode inferir do poder econômico um poder simbólico: "Acostumado ao crédito imenso que tem nos negócios, o inglês parece transferir esse poder fictício às letras; e sua literatura dele contraiu um caráter de exagero oposto ao bom gosto."⁷⁴ Em outras palavras, Rivarol esboça uma distinção entre a ordem econômica e a ordem literária, mas ainda não pode pensar efetivamente a questão da autonomia literária e portanto imaginar, como Valéry Larbaud fará dois séculos depois, um mapa literário distinto do mapa político.

A contestação inglesa

A Inglaterra é portanto, a partir do século XVIII, a grande contestadora da ordem francesa. "Os ingleses", escreve Louis Réau, "orgulhosos de suas vitórias sobre Luis XIV, briosos com o novo impulso de sua literatura ilustrada por Dryden, Addison, Pope e Swift, suportam com impaciência as pretensões da língua francesa à universalidade."⁷⁵ Com efeito, a ascensão econômico-política da Inglaterra é acompanhada de uma codificação da língua e da reivindicação de um capital literário específico: letrados, gramáticos e lexicógrafos acabam de fixar a forma moderna do inglês.

73. *Ibid.*, p. 20.

74. *Ibid.*, p. 37.

75. Louis Réau, *L'Europe française au siècle des Lumières*, Paris, 1938, reed. Albin Michel, 1971, p. 291.

Deve-se dizer que, após a imposição do francês como língua oficial no momento da conquista normanda (1066), é no século XV que surge o inglês padrão. A **particularidade** da história da nação inglesa é que a emancipação da autoridade romana provocará no século XVI a transferência de todos os poderes unicamente ao rei; proclamando-se pelo ato de Supremacia (1534) o chefe supremo da Igreja da Inglaterra, Henrique VIII apodera-se de um poder absoluto político e religioso. A uniformização da língua vincula-se dessa maneira à uniformização religiosa: a *Great Bible* (1539) e *The Book of Common Prayer* (1548) são lidos no ofício dominical por todo o território. Mas a legitimação da língua vulgar opera-se bastante tardiamente. Talvez, como no caso alemão, a contestação da primazia romana em matéria religiosa impede o questionamento do domínio do latim no campo do saber, do estudo e da poesia. Tudo ocorre como se, da forma que tentei mostrar acima, a adoção dos cultos reforçados impedisse qualquer "laicização" (ou seja, qualquer conquista de autonomia) da contestação literária e linguística. É talvez porque, apesar do cisma, o latim conserva durante muito tempo na Inglaterra todo seu prestígio propriamente literário, e o trabalho dos gramáticos emancipará a "língua comum" do modelo greco-latino apenas muito tardiamente.

Só no século XVIII afirma-se a atividade da codificação, mas sem o estabelecimento de qualquer instituição legisladora central — do tipo da Academia francesa. "O controle da norma cabe aos gramáticos, letrados e pedagogos, ratificada por um consenso social respeitoso das hierarquias **estabelecidas**."⁷⁶ Essa autonomia aparente oculta um processo de apropriação nacional da literatura que, sem ser própria da Inglaterra, é decerto particularmente marcada naquele país. O hábito de ver na "literatura inglesa" a expressão mais característico do tempo-ramento nacional, ou seja, a principal **encarnação** da identidade nacional. Ora, essa definição literária deve muito à rivalidade afirmada com a França. De fato, embora o nacionalismo inglês não tenha assumido

76. *Ibid.*, p. 154.

77. Stefan Collini, *Public Moralis, Political Thought and Intellectual Life in Britain, 1850-1930*, Oxford, Clarendon Press, 1991.

as mesmas formas que no resto da Europa⁷⁸, pode-se pensar que a definição da identidade nacional foi a princípio elaborada no final do século XVIII como reação ao poderio francês. Essa contestação da hegemonia francesa exprimiu-se muitas vezes por meio de uma fobia exacerbada contra a França, provavelmente no mesmo nível da arrogância e da afirmação da onipotência francesas. O trabalho de construção nacional foi feito principalmente contra uma França considerada hostil, "tirânica" e católica, e formou-se a partir da "diferença que o protestantismo constituiria"⁷⁹. Na mesma lógica, a literatura, "nacionalizada" aos poucos, isto é, designada como "inglesa", como propriedade nacional, afirmou-se contra o predomínio francês.

É principalmente por meio da literatura que os "clichês", considerados característicos da nação inglesa, eles também constituídos para se opor ao domínio francês⁸⁰, puderam ser tematizados. A idéia de um gênio "inato" para o individualismo e para a sinceridade, por exemplo, está fortemente ligada a uma "autodefinição" política antagonista à da França: a inclinação dos franceses para a dialética política (entre despotismo e revolução) é relacionada com a artificialidade formal — o famoso *french polish*, verniz francês — e a moralidade duvidosa de sua literatura⁸¹. A idéia de um "dom" da Inglaterra com relação à liberdade e ao governo representativo é também uma idéia forjada contra a mitologia política francesa invasora. Essa vocação da Inglaterra é vinculada à inapetência (suposta e muito reivindicada) dos ingleses a desenvolver um pensamento abstrato sistemático. Assim o talento da literatura nacional deveria ser fiel à riqueza e à complexidade da vida e permanecer irreduzível às categorias abstratas de um sistema⁸². Essa oposição estrutural à hegemonia linguística e literária francesa faz da Inglaterra a primeira potência literária rival da França.

A revolução herderiana

Entre 1820 e 1920, ocorre na Europa o que Benedict Anderson chama a "revolução filológico-lexicográfica", ao mesmo tempo em que surgem movimentos nacionalistas. As teorias de Herder, enunciadas a partir do final do século XVIII e que se difundem rapidamente por toda a Europa, provocarão, por meio da oposição declarada ao poderio francês, a primeira ampliação do espaço literário a toda a Europa. De fato, Herder não propõe apenas um novo modo de contestação da hegemonia francesa válido apenas para a Alemanha, ele põe em funcionamento uma matriz teórica que permitirá ao conjunto dos territórios dominados politicamente inventar sua própria solução para lutar contra sua dependência. Instaurando um vínculo necessário entre **nação** e língua, autoriza todos os povos ainda não reconhecidos política e culturalmente a reivindicar uma existência (literária e política) na igualdade.

A influência do modelo histórico e literário francês e a evidência da filosofia da história veiculada de maneira tácita mas poderosa pela cultura francesa eram tão grandes que Herder foi obrigado a forjar um material teórico e conceitual completamente novo. A obra que redige em 1774, *Uma outra filosofia da História para contribuir para a educação da humanidade*, é uma máquina de guerra contra a filosofia de Voltaire e sua crença explícita na superioridade da época "iluminada" do classicismo sobre todos os outros períodos da história. Herder enfatiza ao contrário a igualdade de valor das épocas passadas, em particular da Idade Média⁸³, afirmando que cada época, cada nação, detém sua singularidade e deve ser julgada segundo seus próprios critérios, toda cultura tendo, portanto, seu lugar e seu valor, independentemente do dos outros. Contra o "gosto francês", publica com Goethe e Möser *Von deutscher Art und Kunst [Damañeira e da arte alemãs] (1773)*, na qual exprime principalmente sua admiração pelo canto popular, por Ossian e por Shakespeare, que são, para ele, três exemplos da naturalidade e da força

78. Eisso é capital para compreender a "exceção" inglesa.

79. Cf. L. Colley, *Britain. Forging the Nation, 1707-1837*, op. cit.

80. S. Collini, op. cit.

81. *Ibid.*, p. 357.

82. *Ibid.*, p. 348-351.

83. Hagen Schulze observa as imensas conseqüências culturais da paixão nacional alemã no século XIX, *de la história da Idade Média e em particular a promoção na arquitetura do estilo neogótico*, a respeito do qual os alemães "estavam convencidos de que era o única estilo propriamente alemão ao qual era preciso voltar". *États et Nation dans l'histoire de l'Europe*, Paris, Editions du Seuil, 1996, p. 198-199. [Ed. portuguesa: *Estado e nação na História da Europa*. Lisboa, Presença.]

em literatura. São igualmente três "armas" elaboradas contra o poder aristocrático e cosmopolita do **universalismo** francês: em primeiro lugar o povo, depois a tradição literária não procedente da Antiguidade **grego-latina** — contra o "artifício" e a "ornamentação" assimilados à cultura francesa. Herder opta por pontificar uma poesia que seria ao mesmo tempo "autêntica" e "imediatamente popular" — e finalmente a Inglaterra. O esboço geral da estrutura do universo literário **internacional** em via de ser constituído permite compreender melhor por que os alemães sempre se apoiaram na Inglaterra e em seu capital mais importante e incontestável: Shakespeare. A configuração das relações de força significa que os dois pólos de oposição ao poderio francês poderiam apoiar-se um no outro. Os ingleses serviram-se simetricamente da reavaliação de Shakespeare pelos românticos alemães para **reivindicá-lo**, em compensação, como sua grande riqueza literária nacional.

Herder também procura explicar por que a Alemanha não tem ainda uma literatura reconhecida universalmente: para ele, toda "nação", assimilada a um organismo vivo, deve desenvolver seu "gênio" próprio, e a Alemanha ainda não teria **atingido** sua maturidade. Propondo um **retor-**no às línguas "populares", inventa um novo modo de acumulação literária totalmente inédito até ele, e essa teoria, "revolucionária" no sentido próprio, permitirá que a Alemanha entre, apesar de seu "atraso", na concorrência literária internacional. Concedendo a cada país e a cada povo o princípio de uma existência e de uma dignidade *apriori* iguais às dos outros, em nome das "tradições populares" que constituiriam a origem de toda a cultura de uma nação e de seu desenvolvimento histórico, designando a "alma" ou até o "gênio" dos povos como fonte de qualquer fecundidade artística, Herder provoca uma reviravolta e por muito tempo, em todas as hierarquias literárias, todos os pressupostos, considera até ele intangíveis, que constituiriam a "nobreza literária".

A nova definição que ele propõe tanto da língua — "espelho do povo" — quanto da literatura — "a língua é reservatório e conteúdo da literatura", como escreve já em seus *Fragmentos* de 1767 —, antagônica à definição aristocrática francesa predominante, revoluciona a noção de legitimidade literária e consequentemente as regras do jogo literário internacional. Ela supõe que o próprio povo sirva de reservatório e de matriz literários, e portanto que se pudesse a partir de então

avaliar a "grandeza" de uma literatura pela importância ou pela "autenticidade" de suas tradições populares. A invenção dessa outra legitimidade literária — nacional e popular — permitirá acumular outro tipo de recursos, até então desconhecidos no universo literário, que ligarão ainda mais o literário ao político: todas as "pequenas" nações da Europa e de outros lugares também poderão pretender, pelo seu enobrecimento por meio do povo, a uma existência independente, inseparavelmente política e literária.

O efeito Herder

O papel de Herder foi central na Alemanha. Os escritores românticos foram profundamente influenciados por suas idéias. Retomaram sua filosofia da história, seu interesse pelo período medieval, pelo Oriente, pela linguagem, seu estudo da literatura comparada, sua concepção da poesia como veículo essencial de "educação" nacional. Holderlin, Jean Paul, Novalis, os irmãos Schlegel, Schelling, Hegel, Schleiermacher, Humboldt, todos foram grandes leitores de Herder. O próprio conceito de "romântico" no sentido de "moderno", em oposição ao de "clássico" ou de "antigo", é de origem herderiana: por aí se fundamentava a reivindicação de **modernidade** dos alemães em luta contra a hegemonia cultural francesa. É com Möser e Herder que se começou na Alemanha a lançar "aos franceses a condenação de superioridade, de frivolidade e de imoralidade: enquanto para a Alemanha reivindicava-se solidez, proibida, fidelidade".⁸⁴

Para o resto da Europa, é preferível provavelmente falar da ação de uma espécie de "efeito Herder", na medida em que se trata mais das sequências práticas da aplicação de algumas idéias-chave de Herder do que da elaboração propriamente teórica e política de seu pensamento. *As Idéias sobre a filosofia da história da humanidade* (1784-1791) — provavelmente a obra mais célebre de Herder — obtiveram desde seu lançamento um imenso sucesso na Hungria, onde eram lidas em alemão⁸⁵; sabe-se também que o breve capítulo consagrado aos eslavos nas *Idéias* teve um efeito determinante: Herder tomou-se o "mestre da humanidade croata", "o primeiro a defender e louvar os

84. J. Jurt, *loc. cit.*, p. 12.

85. Pierre Pénisson, *Johann Gottfried Herder. La Raison dans les peuples*, Paris, Éditions du Cerf, 1992, p. 200.

eslavos³⁸⁶. O motivo principal, incessantemente repetido pelos húngaros, romenos, poloneses, checos, sérvios e croatas, é o direito e a necessidade de escrever em sua língua materna. Na Rússia, ficou conhecido por meio de sua tradução francesa assinada por Quinet. Na Argentina, sua influência política foi grande no final do século XIX. Nos Estados Unidos, foi mais uma vez a constelação dos temas "literatura, nação, humanidade" que, por meio dos textos de Georges Baneroff — um dos quinze estudantes americanos de Göttingen que seguiram os ensinamentos de discípulos de Herder —, constituiu a principal doutrina do herderianismo americano: "A literatura de uma nação é nacional", escreve Baneroff⁸⁷; "cada nação carrega em si um grau de perfeição totalmente independente de qualquer comparação"⁸⁸.

O sistema de pensamento desenvolvido por Herder elaborava uma equivalência entre língua e nação. Por isso, as reivindicações nacionais que apareceram no decorrer do século XIX em toda a Europa eram inseparáveis das reivindicações linguísticas. As novas línguas nacionais que se pretendia impor tinham quase perdido o uso durante o período de domínio político — como o húngaro, o checo, o gaélico, o búlgaro, o grego, etc. — ou só existiam na forma oral de um dialeto ou de uma língua camponesa — como o esloveno, o romeno, o norueguês, o eslovaco, o ucraniano, o letão, o lituano, o finlandês, etc.⁸⁹ No momento da afirmação cultural nacional, declarada instrumento de emancipação e de especificidade nacionais, a língua é reavaliada bem rapidamente e (re)encontra gramáticos, lexicógrafos e lingüistas que organizam sua codificação, a escrita e o aprendizado. O papel capital em todas as épocas dos escritores e, mais amplamente, dos intelectuais nas construções nacionais explica, em grande parte, a submissão das produções intelectuais as normas nacionais⁹⁰.

86. *Ibid.*, p. 201.

87. O uso dessa expressão demonstra que ainda não se tratava de uma tautologia, mas de uma idéia nova.

88. Citado por P. Pénisson, *ibid.*, p. 204-205. A tradução para o francês é minha.

89. Cf. E. Hobsbawm, *op. cit.*, p. 73 e ss.; ver também B. Anderson, *L'Imaginaire national, op. cit.*, p. 82-85 [Ed. bras.: *Nação e consciência nacional*, São Paulo, Ática, 1989. I; e William M. Johnston, *L'Esprit viennois. Une histoire intellectuelle et sociale 1848-1938*, Paris, PUF, 1985, p. 313-322 e 402-411.

90. Benedict Anderson demonstrou em *Nação e consciência nacional* que o papel dos "lexicógrafos, gramáticos, filólogos e homens de letras... era central na formação dos nacionalismos europeus do século XIX" (B. Anderson, *op. cit.*, p. 69).

As coletâneas de poesias e de tradições populares do próprio Herder, publicadas antes dos famosos contos dos irmãos Grimm, vão servir de modelo às coletâneas de contos e de lendas populares que serão publicadas em toda a Europa. O checo Frantisek Celakovsky publica, de 1822 a 1827, três volumes de cantos populares eslavos, e depois uma coletânea de quinze mil provérbios e ditados eslavos; o esloveno Stanko Vraz edita seus poemas líricos, Vuk Karadžić, após uma correspondência com Jacob Grimm, reúne canções populares sérvias. Sabe-se que o próprio jovem Ibsen participou na Noruega, pouco mais tarde, de um grande movimento de renascimento nacional e foi estudar entre os camponeses as manifestações da "alma" norueguesa.

Em suma, essa "invenção" de línguas e de literaturas ditas "populares", repetida em toda a Europa (e até, como vemos, além dela), é a simetria exata do movimento de gramatização dos séculos XVI e XVII que permitiram que as nações europeias emergentes inventassem novos instrumentos para lutar contra a dominação, no entanto reputada incorrente, do latim. A reviravolta que as teorias (ou o efeito) de Herder provocam na República das Letras só é inteligível por si mesma a partir da história desse universo, apresentado aqui em linhas gerais, ou seja, na lógica da gênese do espaço literário internacional. Visto que entrar no espaço literário é entrar na concorrência, visto que o espaço só se forma e unifica a partir da concorrência e das rivalidades que nele aparecem, é preciso descrever e compreender os novos conceitos teóricos, as revoluções na ordem filosófica e/ou literária como instrumentos na luta pela legitimidade literária. No decorrer desse período, portanto, são principalmente as regiões europeias em via de emancipação política que iniciam esse processo de "nacionalização" de uma língua e de uma literatura.

O período de descolonização, que começa aproximadamente após a Segunda Guerra Mundial (e que ainda não terminou), marca a terceira grande etapa de formação do espaço literário internacional. Desse ponto de vista, não passa da continuação e da extensão da revolução herderiana: as novas nações independentes, que obedecem aos mesmos mecanismos político-culturais, também formularão reivindicações linguísticas, culturais e literárias. As consequências da descolonização no universo literário fazem parte da continuidade das revoluções nacionais e literárias da Europa no século XIX. A revolução herderiana pros-

segue sob outras formas. Por meio dos diversos avatares políticos da noção de "povo", a legitimidade popular oferece a esses recém-chegados um caminho de *salvação linguística* e literária.

Como no século XIX na Europa, coligir contos e lendas populares permite transformar em literatura (escrita) uma produção oral. Os primeiros empreendimentos folcloristas que suscitaram em toda a Europa coletas de narrativas populares, ligados à crença romântica na "alma" e no "gênio" do povo, são substituídos um pouco mais tarde pela etnologia, ciência colonial "desviada" em proveito de uma *especificidade* cultural reapropriada e que também permite, perpetuando principalmente a crença em uma "origem" popular camponesa, reconduzir as coletas e os recenseamentos de um patrimônio oral que se poderá declarar específico e nacional. Em épocas e contextos históricos diferentes, são duas versões de uma mesma crença em uma identidade e em uma especificidade popular e originária. Segundo a mesma lógica de acumulação de uma riqueza literária e intelectual faltante, os escritores dos países egressos dos processos de descolonização no Magreb, na América Latina e na África negra iniciaram portanto um processo parecido, dessa vez a partir do modelo da etnologia.

A questão linguística se coloca portanto em termos muito semelhantes: como em grande número de países europeus no século XIX, os países oriundos da descolonização são muitas vezes dotados de línguas sem verdadeira existência literária, caracterizadas sobretudo por grandes tradições orais. A escolha nacional e literária diante da qual se encontrarão os intelectuais desses países — adotar a língua da colonização ou substituir um patrimônio *linguístico* e literário próprio — dependerá evidentemente da riqueza, da literariedade dessas línguas, mas também do nível de desenvolvimento econômico. Daniel Baggioni observa justamente que os problemas de alfabetização que se colocavam no final do século XIX "no sul da Europa e nos Bálcãs para as jovens nações que, como a Polônia, a Romênia, a *Bulgária*, a Iugoslávia, a *Albânia* e até a Grécia, acumulavam as vantagens de uma economia majoritariamente agrícola e subdesenvolvida, de um analfabetismo em massa, de uma unidade nacional frágil e recente, de um nível tecnológico baixo e de uma elite restrita e polarizada sobre as produções intelectuais estrangeiras"⁹¹,

colocam-se também, e nos mesmos termos, aos jovens países da África ou da Ásia.

Mas a situação pós-colonial deve uma de suas particularidades aos efeitos da imposição sistematizada e tematizada das línguas europeias nos territórios colonizados. Caracteriza-se igualmente pela complexidade das formas de dependência, e portanto das estratégias para delas se livrar. Para existir enquanto tal, o espaço literário nacional supõe, com efeito, o acesso da nação a uma verdadeira independência política; ora, as nações mais recentes também são as mais dominadas política e economicamente. Como o espaço literário é relativamente dependente das estruturas políticas, as dependências literárias internas são, em certa medida, correlacionadas com as estruturas de dominação política internacional. Por isso, os escritores excêntricos^{*} em relação ao mundo pós-colonial têm de lutar não apenas, como os escritores dos espaços mais dotados, contra a influência política nacional, como também contra a ascendência internacional que pode ser ela própria *exercida* ao mesmo tempo política e literariamente.

As forças políticas internacionais que operam hoje sobre os espaços literários desprovidos adquirem formas eufemizadas: trata-se principalmente da imposição linguística (muito poderosa) e da dominação econômica (por exemplo, uma ascendência sobre a organização editorial). Por isso, a dominação cultural, linguística, literária e, é claro, política, pode perpetuar-se mesmo uma vez a independência nacional proclamada. As relações de força literárias passam assim, em grande medida, pelas relações de força políticas.

⁹¹ D. Baggioni, *op. cit.*, p. 298.

^{*} Par fidelidade ao original *excentré*, optamos pelo neologismo "excêntrico". (N.J.E.)

O espaço literário mundial

"Existe uma coisa da qual **não** se pode dizer que mede um metro, nem que não mede um metro, e é o metro padrão de Paris. Não se trata, é claro, de atribuir-lhe uma propriedade extraordinária, mas apenas de assinalar seu papel particular no jogo de linguagem que consiste em medir por meio do metro. "

Ludwig Wittgenstein, *Investigações filosóficas*

"Gente das cercanias, moradores dos subúrbios da história, nós, latino-americanos, somos os comensais não convidados que se **enfiltraram** a porta dos fundos do Ocidente, os intrusos que **chegam à função** da modernidade quando as luzes já estão quase apagando — chegamos atrasados em todos os lugares, nascemos quando já era tarde na história, também não temos um passado ou, se o **temos**, cuspinos sobre os seus restos. "

Octavio Paz, *O labirinto da solidão e post scriptum*

A estrutura hierárquica que organiza o universo literário é o produto direto da história da literatura tal como ela acaba de ser **evocada** aqui, mas também é o que faz essa história. Tudo de fato acontece como se a história se encarnasse e adquirisse forma na estrutura do universo literário, que se tomaria ela própria o verdadeiro motor da história: os acontecimentos do universo literário adquirem sentido nessa estrutura que os produz e lhes dá forma. Essa história é portanto a que "inventa" a literatura como desafio, como recurso e como crença.

Na República Mundial das Letras, os espaços mais dotados também são os mais antigos, ou seja, os que primeiro entraram na concorrência literária e cujos "clássicos" nacionais também são "clássicos universais". Não se deve portanto imaginar o mapa literário que se esboça na Europa a partir do século XVI como o produto de uma sim-

ples extensão progressiva da crença ou da idéia literária (segundo a imagem comum da "disseminação", da "sorte", **ou mesmo** da "irradiação" de uma forma ou de uma obra literária). Ele é o desenho da "estrutura desigual", para repetir os termos de Fernand Braudel, do espaço literário, isto é, da distribuição desigual dos recursos literários entre os espaços literários nacionais. Comparando-se entre si, aos poucos estabelecem hierarquias e relações de dependência que puderam evoluir no tempo, mas delinear um configuração durável. "Assim, o passado sempre tem algo a dizer. A desigualdade do mundo provém de realidades estruturais, que se estabelecem com muita lentidão; que se apagam com muita lentidão [...]”, observa Fernand Braudel. "Para uma economia, uma sociedade, uma civilização ou até um conjunto político, um **passado** de deoendência, uma vez vivido, revela-se **difícil** de ser rompido." Essa estrutura perpetua-se por muito tempo, além das transformações aparentes, sobretudo políticas.

O mundo literário é portanto um espaço relativamente unificado que se organiza de acordo com a oposição entre os grandes espaços literários nacionais, que também são os mais antigos, isto é, os mais dotados, e os espaços literários que apareceram mais **recentemente** e pouco dotados. Henry James, que optou pela nacionalidade inglesa como se para ele se tratasse de "salvação" literária, que fez precisamente da distância entre os universos literários americano e europeu o tema de grande parte de sua obra, e sentiu, em sua própria prática literária, o despojamento literário americano no final do século XIX, pôde assim escrever com toda a lucidez: "A flor da arte só pode desabrochar em um húmus denso [...] É necessário muita história para produzir um pouco de literatura."

Mas não se trata de uma simples oposição binária entre espaços literários dominantes e espaços dominados. É melhor falar de um continuum: as oposições, as concorrências, as formas de dominação múltiplas impedem o esboço de uma hierarquia linear. Todos os domínios literários **não** estão evidentemente em uma situação similar. Seu estado comum de dependência específica **não** implica que se possa descrevê-los segundo as mesmas categorias. Dentro do grupo das lite-

raturas mais dotadas, por exemplo, ou seja, dos espaços europeus que foram os primeiros a entrar em uma concorrência transnacional, deve-se descrever literaturas **elas** próprias dominadas. É sobretudo o caso das regiões que permaneceram por **muito** tempo sob dominação política, como os países do centro e do leste europeu ou, mais geralmente, sob dominação colonial, como a Irlanda. Seria também necessário incluir nesse conjunto² todas as regiões dominadas não política, mas literariamente por meio de sua língua e sua cultura, como a Bélgica, a Suíça francesa, italiana e alemã, a Áustria, etc. Esses espaços dominados da Europa deram origem a grandes revoluções literárias: já tinham acumulado bens literários no momento das reivindicações nacionalistas e são herdeiros, por meio da língua ou das tradições culturais, dos patrimônios literários mundiais mais importantes; daí terem recursos específicos suficientes para operar reviravoltas reconhecidas nos centros, ao mesmo tempo em que recusam a ordem literária estabelecida e as regras hierárquicas do jogo. É o que permite compreender o "militare irlandês", como demonstraremos: entre 1890 e 1930, em uma região sob domínio colonial, despojada literariamente, ocorre uma das maiores revoluções literárias e surgem três ou quatro dos escritores mais importantes do século. Da mesma forma, enquanto **Kafka** pertence ao espaço literário checo em emergência e entusiasma-se pelos combates nacionalistas judaicos, consegue criar uma das obras mais enigmáticas e inovadoras do século, como herdeiro — renegado e subversivo — de toda a cultura e da língua alemãs.

É exatamente segundo a mesma lógica que se deve compreender o caso das literaturas americanas. **Não** é possível interpretar os novos estados americanos do final do século XVIII e do início do XIX segundo o modelo herderiano. As primeiras descolonizações nessas regiões foram de fato realizadas por aqueles chamados por Benedict Anderson de "pioneiros-crioulos", ou seja, por descendentes de europeus nascidos no continente americano. "A língua não era um elemento que os diferenciava de suas respectivas metrópoles", lembra Anderson, "[...] a língua nem mesmo foi algum dia um fator nessas primeiras lutas pela libertação nacional." Os "movimentos de inde-

1. F. Braudel, *Civilisation matérielle, économie et capitalisme*, vol. 3, *Le Temps du Monde*, op. cit., p. 36-38.

2. Conjunto que se poderia chamar espaços literários "centrais excêntricos".

3. B. Anderson, *L'Imaginaire national*, op. cit., p. 59.

pendência-colono⁷⁴, para usar os termos de Marc Ferro, que se desenvolvem entre 1760 e 1830 nos Estados Unidos, nas colônias espanholas e no Brasil, **não** são a consequência da revolução **herdetriana**. Ao contrário, muitas vezes analisou-se esses movimentos como consequências da difusão das Luzes francesas⁵. Essas reivindicações independentistas baseavam-se na crítica dos "antigos regimes" imperiais e ignoravam tudo da crença popular herderiana, baseada na nação, no povo e na língua. Ao analisar as especificidades da história latino-americana, o escritor venezuelano Arturo Uslar Pietri mostrou a originalidade da América com relação às outras regiões colonizadas: "Nosso caso é diferente, original", escreve ele, "sobretudo pelo fato de que o continente americano conheceu de imediato e pelas fibras culturais mais sensíveis, a língua e a religião, uma integração à cultura ocidental que as outras áreas de expansão européia jamais vivenciaram. A América Latina [é] uma parte viva e criadora desse todo modelado de particularidades que é o Ocidente; e por que não chamá-lo Extremo Ocidente, já que possui sinais distintivos que nenhum império moderno gerou?"⁷⁶ Tanto a literatura norte-americana quanto a da América Latina são portanto herdeiras diretas, por meio dos colonos que reivindicaram sua independência, das nações européias das quais originaram-se. Por isso puderam apoiar-se ao mesmo tempo no patrimônio literário espanhol, português ou inglês e operar revoluções e reviravoltas literárias sem precedentes (entre as quais as obras de Faulkner, García Márquez e Guimarães Rosa são apenas alguns exemplos). Os escritores dessas regiões apropriaram-se, em uma espécie de continuidade patrimonial, dos bens literários e linguísticos dos países europeus cuja herança reivindicam. "Meus clássicos são os de minha língua", escreve sem equívoco Octavio Paz, "sinto-me descendente de Lope de Vega e de **Quevedo** como qualquer escritor espanhol [...]. Mas sem ser espanhol. Acho que se

poderia dizer o mesmo da maioria dos escritores hispano-americanos, assim como dos escritores dos Estados Unidos, do Brasil ou do Canadá francês diante das tradições inglesa, portuguesa e francesa."⁷⁷

Os caminhos da liberdade

Os espaços nacionais constroem-se, como vimos, em relação íntima com o espaço político da nação que, em compensação, contribuem para edificar. Mas, nos espaços literários mais dotados, a antiguidade do capital — que pressupõe ao mesmo tempo sua nobreza, seu prestígio, seu volume, seu reconhecimento internacional — permitirá a conquista progressiva da autonomia do conjunto do espaço. Os campos literários mais antigos são também os mais autônomos, ou seja, os mais exclusivamente consagrados à literatura em si mesma e por si mesma. Seus próprios recursos literários fornecem-lhes o meio de elaborar contra a nação e seus interesses estritamente políticos, ou político-nacionalistas, uma história específica, uma lógica própria, irredutíveis ao político. O espaço literário toma a traduzir em seus termos específicos — estéticos, formais, narrativos, poéticos — as apostas políticas e nacionais: afirma-as e nega-as no mesmo movimento. A lógica literária não é independente das imposições políticas, mas tem seus jogos e desafios próprios que podem permitir-lhe, se necessário, negar sua dependência. Esse processo permite que a literatura invente suas problemáticas e se constitua *contra* a nação e o nacionalismo, tornando-se assim um universo específico onde as problemáticas externas — históricas, políticas, nacionais — só estão presentes refratadas, transformadas, retraduzidas em termos e com instrumentos literários: nos lugares mais autônomos, a literatura constrói-se contra as reduções ou as instrumentalizações políticas elou nacionais. É aí que se inventam as leis independentes da literatura e se realiza a construção extraordinária e improvável do que se deve chamar a partir de então o espaço internacional autônomo da literatura.

4. Marc Ferro, *Histoire des colonisations. Des conquêtes aux indépendances. XIII^e-XX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 1994, sobretudo capítulo VII, "Les mouvements d'indépendance-colon". [Ed. brasileira: *História das colonizações. Das conquistas à independência – séculos XIII a XX*, São Paulo, Companhia das Letras, 1996, 1]
5. B. Anderson, *L'Imaginaire national*, *op. cit.*, p. 62-75.
6. Arturo Uslar Pietri, *Insurgés et Visionnaires d'Amérique latine*, Paris, Criterion, 1995, p. 7-8.

7. Octavio Paz, *La Quête du présent. Discours de Stockholm*, Paris, Gallimard, 1991, p. 11.

Ao contrário, esse longo processo histórico no decorrer do qual se conquista a autonomia e se constitui o legado literário⁸ oculta a origem "política" da literatura: pode fazer com que se esqueça o laço histórico muito forte que une literatura e nação no momento da fundação nacional, produzindo, assim, a crença de uma literatura completamente pura, liberada da história. É o tempo que permite que a literatura se liberte do tempo e seja pensada como uma prática que escaparia à história. Mas, se ainda hoje, e mesmo nos lugares mais "livres", a literatura continua sendo a arte mais conservadora, isto é, a mais sujeita às convenções e às normas mais tradicionais da representação — normas de que os pintores e artistas plásticos, principalmente por meio da revolução da abstração, se libertaram, de maneira radical e há muito tempo — é porque o laço negado com a nação política, sob a forma **enfimizada** da língua, é ainda muito poderoso⁹.

A autonomia, sempre relativa, toma-se então um dos princípios organizadores do espaço literário mundial. Permite aos territórios mais independentes do universo literário enunciarem sua própria lei, assestarem os critérios e os princípios específicos de suas hierarquias internas, pronunciarem juízos e avaliações, justamente em nome de sua autonomia, contra a imposição das divisões políticas ou nacionais. O imperativo categórico da autonomia é a oposição declarada ao princípio do nacionalismo literário, ou seja, a luta contra a **intrusão** política no universo literário. O internacionalismo estrutural das regiões mais literárias garante sua autonomia.

Principalmente na França é tal o volume de capital acumulado, a dominação literária que se exerce sobre o conjunto da Europa a partir do século XVIII é tão pouco contestada e contestável, que o espaço literário francês se toma o mais autônomo, isto é, o mais livre com relação às instâncias político-nacionais. A emancipação literária provoca efetivamente o que se poderia chamar de uma espécie de **"desnativa"**

cionalização", isto é, um desarraigamento dos princípios e das instâncias literárias das preocupações alheias ao próprio espaço literário. Desse modo, o espaço francês, já constituído como universal (ou seja, não nacional, escapando às definições particularistas), vai impor-se como modelo, não como francês, mas como autônomo, isto é, puramente literário, isto é, universal. A particularidade do capital literário "francês" é de ser *também* patrimônio universal, isto é, constitutivo (e, no caso francês, fundador) da literatura universal e não nacional. É até graças a essa particularidade de serem (ou de poderem ser) universalizáveis, desnacionalizados, que será **possível** reconhecer os espaços (relativamente) autônomos. O **patrimônio** literário é um instrumento de liberdade com relação às exigências nacionais. É por ser um dos protagonistas mais eminentes do espaço literário francês e um dos grandes introdutores da literatura mundial em Paris, que Larbaud pode enunciar o artigo de fé constitutivo da crença **literária** nos grandes centros: "Qualquer escritor francês é internacional, é poeta, escritor para toda a Europa e, ainda, para parte da América [...]. Tudo o que é nacional é tolo, arcaico, baixamente patriótico [...]. Era bom em circunstâncias particulares, mas são tempos passados. Existe um país Europa."

Como vimos, Paris toma-se capital mundial da literatura no decorrer do século XIX em virtude desse mesmo movimento de emancipação que, exatamente ao mesmo tempo, desparticulariza. A França é a nação literária menos nacional, é nessa qualidade que pode exercer uma dominação quase incontestada sobre o mundo literário e fabricar a literatura universal consagrando os textos vindos de espaços excêntricos: de fato pode desnacionalizar, desparticularizar, literarizar, portanto, os textos que lhe chegam de horizontes longínquos para declará-los de valor e válidos no conjunto do universo literário sob sua **jurisdição**. Sua ruptura com as instâncias nacionais a conduz a promover no universo literário, contra a lei política das nações e dos nacionalismos, contra as leis comuns das nações, a lei do universal literário: a autonomia. Sendo o campo literário francês o mais "avangado" na emergência desse fenômeno, tomar-se-á assim ao mesmo tempo um modelo e um recurso para os escritores de todos os outros campos que aspiram à autonomia.

8. Cf. P. Bourdieu, "La conquête de l'autonomie", *Les Règles de l'art. op. cit.*, 1992, p. 75-164. [Ed. brasileira: *As regras da arte*, São Paulo, Companhia das Letras, 1996.]

9. Encontra-se a prova disso principalmente no engajamento dos escritores nos debates em torno das reformas **ortográficas**. A defesa da língua nacional como **instrumento** específico de sua **corporação** pelos mais conservadores deles, mas também como **prideade nacional**, da qual se instauram guardiães, evidencia sua dependência política justamente na momento em que pretendem engajar-se precisamente em nome da **especificidade literária**.

O meridiano de Greenwich ou o tempo literário

A unificação do espaço literário na concorrência e pela concorrência supõe o estabelecimento de uma medida comum do tempo: todos concordam em reconhecer de imediato, e sem contestação possível, um ponto de referência absoluto, uma norma pela qual é necessário (se) avaliar. É ao mesmo tempo um lugar situável no espaço, centro de todos os centros, que mesmo seus concorrentes concordam, por sua própria concorrência, em saudar como o centro, e um ponto a partir do qual se conta o tempo próprio à literatura. Conforme a expressão de Pierre Bourdieu, há um "tempo" próprio aos acontecimentos capazes de "marcar época" no universo literário que só pertence a ele e que não é necessariamente "sincrônico"¹⁰ com a medida do tempo histórica (isto é, política) que se impôs como oficial e legítima. O espaço literário institui um presente a partir do qual todas as posições serão medidas, um ponto com relação ao qual se situarão todos os outros pontos. Da mesma maneira que a linha fictícia, também chamada "meridiano de origem", escolhida arbitrariamente para a determinação das longitudes, contribui para a organização real do mundo e torna possível medir as distâncias e avaliar posições na superfície do globo, o que se poderia chamar o "meridiano de Greenwich literário" permite avaliar a distância do centro de todos os que pertencem ao espaço literário. A distância estética é medida igualmente em termos temporais: o meridiano de origem institui o presente, isto é, a modernidade na ordem da criação literária. Assim é possível medir a distância do centro de uma obra ou de um corpus de obras a partir de sua distância temporal dos cânones que definem o presente da literatura no momento preciso da avaliação. Nesse lugar, dir-se-á que uma obra é contemporânea, que está "na competição" (em oposição a "ultrapassada" — as metáforas temporais são abundantes na linguagem da crítica) segundo sua proximidade estética dos critérios da modernidade, que é "moderna", de "vanguarda" ou acadêmica, isto é, baseada em modelos caducos, pertencentes ao passado literário ou não conforme aos critérios que determinam o presente no momento considerado.

Foi decerto Gertrude Stein que, em uma fórmula lapidar, resumiu a questão da localização da modernidade: "Paris", escreve ela em *Paris-France*, "estava onde se encontrava o século XX."¹¹ Paris, lugar do presente literário e capital da modernidade, deve, em grande parte, sua coincidência com o presente artístico ao fato de ser o lugar da produção da moda, modalidade da modernidade por excelência. No famoso *Paris Guide* editado em 1867, Victor Hugo insiste na autoridade da Cidade-Luz, não apenas em matéria política e intelectual, mas também no campo do gosto e da elegância, ou seja, da moda e do moderno: "Meu desafio aos senhores", declara, "é usar outro chapéu que não o de Paris. A fita dessa mulher que passa governa. Em todos os países, a maneira como essa fita está amarrada é lei."¹² É desse modo que funciona o que chama o "governo" de Paris: "Paris, insistamos, é um governo. Esse governo não tem juizes, gen darmes, soldados ou embaixadores; é a infiltração, isto é, a onipotência. Cai gota a gota sobre o gênero humano, perfurando-o. Fora de quem detém a qualidade oficial de autoridade, acima, abaixo, mais embaixo, mais em cima, Paris existe, e sua maneira de existir reina. Seus livros, seus jornais, seu teatro, sua indústria, sua arte, sua ciência, sua filosofia, suas rotinas que fazem parte de sua ciência, suas modas que fazem parte de sua filosofia, seu bom e seu ruim, seu bem e seu mal, tudo isso agita as nações e as conduz."¹³ Poder decretar sem contestação o que está ou não "na moda" no campo da alta-costura, mas também em outros campos, é controlar, de certa forma, uma das principais vias de acesso a modernidade. Assim, Gertrude Stein evoca o vínculo entre a moda e a modernidade, a sua maneira falsamente ingênua e realmente irônica: "Quando, no início do século XX, foi necessário buscar uma nova direção, naturalmente sentiu-se necessidade da França [...]. Também era importante Paris ser onde se criavam as modas [...]. Paris, portanto, que sempre criou as modas, era bem naturalmente o lugar para onde todos iam em 1900 [...]. É curioso a arte e a literatura e a moda assim

10. P. Bourdieu, *Homem acadêmico*, Paris, Éditions de Minuit, 1984, p. 226.

11. G. Stein, *Paris-France*, Argel, Charlot, 1945, p. 23. É evidentemente a mesma espacialização que Walter Benjamin opera no título de sua obra: *Paris, capital da XIXth siècle*.

12. V. Hugo, *op. cit.*, p. XXIX.

13. *Ibid.*, p. XXX.

ligadas. Há dois anos todos diziam que a França estava acabada e perdidada, que decaía para o papel de potência de segunda ordem *et caetera*, *et caetera*. E eu dizia, mas não acredito, porque há anos, desde a guerra, os chapéus jamais foram tão variados, e tão arrebatadores, e tão franceses quanto são hoje [...] Não acho que, quando a arte e a literatura características de um país estão cheias de atividade e vigor, não acho que um país esteja em declínio[...]. Paris era portanto o lugar conveniente. Aquelles de nós que tinham de criar a arte e a literatura do século XX. É bem natural."¹⁴ Assim, Paris consegue combinar elementos **estruturais** que a tornam, pelo menos até a década de 1960, a viga-mestra do sistema temporal da literatura.

A lei temporal do universo literário pode ser enunciada da seguinte forma: **é preciso ser antigo para ter alguma chance de ser moderno ou de decretar a modernidade**. É necessário ter um longo passado nacional para almejar a existência literária plenamente reconhecida no presente. Já é o que Du Bellay explicava quando conceidia, em *A defesa e ilustração*, que a desvantagem do francês na batalha contra o latim era o que chamava seu "atraso". A aposta da luta entre os centrais, que todos têm o privilégio da antiguidade, é a dominação dessa medida do tempo (e do espaço), a apropriação do presente legítimo da literatura e do poder de canonização. De todos os lugares "capitais" entre todos os espaços que rivalizam pela antiguidade e pela nobreza de sua literatura, é o meridiano de Greenwich, o produtor do tempo literário, que detém o título de capital da literatura, ou melhor, de capital das capitais.

Esse presente incessantemente redefinido é uma **contemporaneidade** concretizada, um relógio artístico universal a partir do qual os artistas devem se orientar se quiserem se tomar legítimos literariamente. Se a "modernidade" é o único presente da arte, isto é, o que permite instaurar uma medida do tempo, o meridiano de Greenwich permite avaliar uma prática, proporcionar um reconhecimento, ou, ao contrário, remeter ao anacronismo ou ao "provincialismo". As noções relativas de "atraso" ou "avanço" estéticos, que estão na cabeça de todos os escritores em estado de estrutura jamais enunciada ou **explicitada** como tal (uma vez que o universo literário tem por lei tácita a

gratuidade universal do dom e do reconhecimento literário), evidentemente não são enunciadas aqui como uma definição *apriori*, fixada *in natura* e imutável. Estão inscritas na lógica do universo literário cuja norma prática constituem. E é importante constatá-las sem instituí-las como juízo de valor ou como tomada de posição normativa professada como tal pelo analista.

Frederico II, rei da Prússia que, como dissemos, queria que seu povo tivesse acesso ao universo literário europeu, propunha ele mesmo, em 1780, sua própria versão do "atraso" alemão e sua cronologia da formação do espaço literário: "Aborreço-me não poder exibir-lhes um Catálogo mais amplo de nossas boas produções: não condeno a Nação por isso; a ela não falta nem espírito, nem gênio, mas atrasaram-na causas que a impediram de elevar-se ao mesmo tempo que seus vizinhos."¹⁵ Trata-se portanto para ele, na lógica da concorrência temporal, de "recobrar tempo" literário para recuperar-se do atraso: "Envergonhamo-nos", afirma, "de que em certos gêneros não possamos nos igualar a nossos vizinhos, desejamos recobrar pelo trabalho incansável o tempo que nossos desastres nos fizeram perder e [...] é quase evidente com tais disposições que as Musas nos introduzirão, por nossa vez, no Templo da **Glória**."¹⁶ Esse atraso estranho é descrito pelo rei da Prússia como uma pobreza específica sobre a qual não quer se calar, **enfaticando** desse modo a evidência de um "mercado" e de uma desigualdade literários: "Não imitemos portanto os pobres que querem passar por ricos, admitamos nossa indigência de boa-fé; que isto nos estimule antes a conquistar graças ao nosso labor, os tesouros da Literatura, cuja posse levará a glória nacional ao **auge**."¹⁷

O que é a modernidade?

Por definição, a modernidade é um princípio "instável". Seu parentesco com a moda é um sinal de sua definição sempre indefinida. É um desafio de rivalidade por excelência, uma vez que o moderno é **sem-**

15. Frederico II da Prússia. *De la littérature allemande*, *op. cit.*, p. 28.

16. *Ibid.*...p. 33.

17. *Ibid.*...p. 49.

14. G. Stein, *Paris-France*, *op. cit.*, p. 20-25.

pre novo, ou seja, **desclassificável** em nome de sua própria definição. No espaço literário, a única maneira de ser efetivamente moderno é contestar o presente como ultrapassado e defender um presente mais presente, isto é, desconhecido, e tomar-se assim o último moderno certificado. Assim, a diferença entre os recém-chegados ao espaço e ao tempo literários e os ex-modernos engajados na luta pela definição da última modernidade deve-se, em grande parte, ao conhecimento das últimas inovações específicas.

A necessidade de alcançar essa temporalidade para obter uma consagração específica explica a permanência e a insistência do termo "modernidade" em todos os movimentos e proclamações literárias que pretendem o título de inovações literárias, desde as premissas da modernidade de Baudelaire até o próprio nome da revista fundada por Sartre — *Les Temps modernes* —, passando pela palavra de ordem de Rimbaud — "é preciso ser absolutamente moderno" — ou ainda o "modernismo" de língua espanhola fundado por Rubén Darío no final do século XIX, ou o "modernismo" brasileiro da década de 1920, sem esquecer o "futurismo" italiano e até o "futurismo"¹⁸ de Khlebnikov (ainda traduzido, em francês, por "aventrismo"¹⁹). A corrida ao tempo perdido, a busca desenfreada do presente, a loucura de ser "contemporâneos de todos os homens"²⁰, nas palavras de Octavio Paz, **animam** os escritores que buscam, em sua crença extraordinária **em** uma literatura contemporânea, entrar no tempo literário, única promessa de salvação artística. Danilo Kiš explicou com perfeição a importância dessa **modernidade** literária: "Antes de tudo, eu continuo querendo ser **moderno**. Eu não quero dizer com isso que há coisas sempre **mais** modernas que se **devam** seguir como uma moda. O que eu quero dizer é que há [...] algo que faz com que um livro seja de nossa época."²¹

18. V. Khlebnikov, *Nouvelles du Je et du Monde*, *op. cit.*

19. J.-C. Marcadé, "Alexis Krutchonikh et Valimir Khlebnikov. Le mot comme tel", in *L'année 1913. Les formes esthétiques de l'œuvre d'art à la veille de la Première Guerre*, L. Bricon-Guerry (org.), Paris, 1973, vol. 3, p. 359-361.

20. O. Paz, *Le Labyrinthe de la solitude*, Paris, Gallimard, 1972, p. 165. [Ed. bras.: *O labirinto da solidão e pass scriptum*. Rio de Janeiro, Paz & Terra, 1984, p. 173.]

21. D. Kiš, "A consciência de uma Europa oculta", entrevista a L. Tenório da Mota, "Folhetim", *Folha de S. Paulo*, 28-11-86; *Le Résidu amer de l'expérience*, Paris, Fayard, 1995, p. 223.

A obra moderna está condenada a caducar, a menos que alcance a categoria de "clássica", pela qual algumas obras consagradas conseguem escapar às "flutuações" e às "discussões" ("Passamos nosso tempo a discutir gostos e cores", escreve Valéry. "Faz-se isso na Bolsa, faz-se isso em inumeráveis júris, faz-se isso nas Academias, e não poderia ser diferente"²²). É clássico, literariamente falando, o que escapa ao tempo, o que sai da concorrência e do sobrelango temporal. A obra moderna é então arrancada ao envelhecimento, é declarada intemporal e imortal²³. O clássico encarna a própria legitimidade literária, isto é, o que é reconhecido como **A** Literatura, aquilo a partir do que serão traçados os limites do que será reconhecido como **literário**, do que servirá de unidade de medida específica.

Todos os escritores de regiões afastadas das capitais literárias referem-se, conscientemente ou não, a uma medida do tempo literário que leva em conta, **sem** que nem **mesmo** se tenha necessidade de tematizá-la como tal, a evidência de um "presente" determinado pelas mais altas instâncias críticas que legitimam os livros legítimos, ou seja, contemporâneos. Octavio Paz escreve dessa maneira em *O labirinto da solidão*: "Gente das cercanias, moradores dos subúrbios da história, nós, latino-americanos, somos os comensais não convidados que se enfileiraram à porta dos fundos do Ocidente, os intrusos que chegam à função da modernidade quando as luzes já estão quase apagando — chegamos atrasados em todos os lugares, nascemos quando já era tarde na história, também não **temos** um passado ou, se o temos, cuspiamos sobre os seus restos."²⁴ O discurso do mesmo Octavio Paz quando recebeu o prêmio **Nobel** em 1990 evoca, em termos pouco **enferrizados**, a percepção de um tempo mundial (tanto histórico quanto artístico) clivado. Significativamente intitulado *A busca do presente*, o texto evoca a descoberta de uma estranha defasagem temporal que Paz diz ter experimentado muito

22. P. Valéry, "La liberté de l'esprit", *loc. cit.*, p. 1083.

23. Os **autoproclamados** "imortais" da Academia francesa tentam reproduzir uma estratégia do mesmo tipo. Mas, ao pretendem eles mesmos legislar sobre seu próprio futuro de "clássicos" e **intitando** um processo de **canonização** que o espaço **literário** **autônomo** lhes recusa nos fatores, condenam-se a se tornarem os primeiros a serem esquecidos.

24. O. Paz, *op. cit.*, p. 197 da ed. bras.

jovem, e a busca, poética, histórica, estética, de um presente do qual a separação da Europa — "traço constante de nossa história **espiritual**"²⁵, escreve — o privara. "Devia ter seis anos, e uma de minhas primas, um pouco mais velha, mostrou-me um dia uma revista norte-americana com uma fotografia de soldados desfilando em uma grande avenida, provavelmente em Nova Iorque. 'Estão voltando da guerra', disse-me ela [...]. Para mim, essa guerra acontecera em um outro tempo, nem aqui, **nem** agora. Senti-me literalmente desalojado do presente. E o tempo começou a se fraturar cada vez mais. Assim como o espaço, os espaços. Senti que o mundo cindia-se: **não** habitava mais o presente. Meu agora desagregara-se: o tempo verdadeiro estava em outra parte [...]. Meu tempo era tempo fictício [...]. Assim começou a minha expulsão do presente. Para nós, hispano-americanos, esse presente real não habitava nossos países: era o tempo vivido pelos outros, os ingleses, os franceses, os alemães. Era o tempo de Nova Iorque, de Paris, de Londres."²⁶

Paz conta aqui simplesmente sua descoberta do tempo central, isto é, de sua própria descentração, de sua "excentricidade" (negativa). A unificação (política, histórica, artística) impõe a todos a medida comum de um tempo absoluto que relega as outras temporalidades (nacionais, familiares, íntimas...) ao exterior do espaço. Paz descobre-se em primeiro lugar fora do tempo e da história reais ("esse presente real não habitava em nossos países"). Em seguida, essa tomada de consciência da própria cisão do mundo impõe-lhe a busca do presente: "A busca do presente não é a busca de um paraíso na terra nem da eternidade sem datas: é a busca da verdadeira realidade [...]. Era necessário partir para buscá-la e trazê-la a nossas terras." Essa busca do presente é a saída para fora do "tempo fictício" reservado ao espaço nacional e a entrada na concorrência internacional.

Mas a medida de um outro presente impõe-lhe a percepção de seu "atraso". Ele descobre que, no centro, existe um tempo específico da literatura, uma medida da modernidade literária: "Esses anos foram igualmente os de minha descoberta da literatura. Começava a escrever poemas [...]. Só agora compreendo que havia uma relação secreta entre o que chamei minha expulsão do presente e o fato de compor **poe-**

mas [...]. Buscava aportar de entrada **do presente**²⁷; queria ser de meu tempo e de meu século. Um pouco depois, tomou-se uma idéia fixa: quis ser um poeta moderno. Assim começou minha busca da **modernidade**.²⁸ Buscando o presente poético, ele entra de fato na "**corrida**", aceita portanto tanto suas regras quanto seu desafio e alcança assim a internacionalidade; vendo abrir-se todo um conjunto de possíveis literários e estéticos, desconhecidos no México, postula o título de poeta universal. Em compensação, descobre-se inelutavelmente atrasado nessa competição. O reconhecimento do tempo central como única medida legítima do tempo político e artístico é um efeito da dominação **exercida** pelos poderosos; mas uma dominação reconhecida e aceita, totalmente desconhecida dos habitantes dos centros que não sabem que impõem também e sobretudo a própria produção do tempo e a unidade da medida histórica. Determinado a importar para sua casa o "verdadeiro presente", o poeta será bem-sucedido em seu empreendimento, uma vez que, por meio do prêmio Nobel, alcançará o maior reconhecimento literário, **ao mesmo** tempo em que se toma analista da "**mexicanidade**".

Essa temporalidade especificamente literária só é perceptível pelos escritores das periferias literárias que, abertos como Paz à vida literária internacional, tentam romper com o que descobrem ser seu "exílio" literário ou seu afastamento da **literatura**. Em compensação, os "nacionais", sejam membros de nações centrais ou excêntricas, têm em comum ignorar a concorrência mundial, portanto a medida do tempo da literatura, e considerar unicamente as normas e os limites nacionais destinados às práticas literárias. De tal modo que apenas os verdadeiros "modernos", os únicos a **(re)conhecer a literatura** do presente, são os que conhecem a existência desse relógio literário e, com isso, referem-se às leis internacionais ou às revoluções estéticas que marcam **época no** espaço literário mundial.

O vínculo entre a visão espacial e a visão temporal da distância literária condensa-se na imagem muito comum em muitos escritores das periferias literárias, da "provincia"²⁹. Mario Vargas Llosa, escritor

27. O grifo é meu.

28. O. Paz, *op. cit.*, p. 20-21.

29. Cf. por exemplo, Leon Edel, *Henry James, une vie*, Paris: Éditions du Seuil, 1990, p. 226: "Henry James será levado a fazer a ponte entre dois mundos [...] e a navegar entre dois **pólos**: o **provincianismo** e o cosmopolitismo."

25. O. Paz, *La Quête du présent, op. cit.*, p. 15

26. *Ibid.*, p. 18-20.

peruano, escreve, por exemplo, a propósito de sua descoberta de Sartre nos anos 50: "O que podiam trazer essas obras [de Sartre] a um adolescente latino-americano? Podiam salvá-lo da província, imunizá-lo contra a visão folclórica, desludindo-o dessa literatura muito colorida, superficial, de esquema maniqueísta e de feitura simplista — Rómulo Gallegos, Eustasio Rivera, Jorge Icaza, Ciro Alegria [...] — que ainda servia de modelo e que repetia, sem saber, os temas e os estilos do naturalismo europeu importado um século antes."³⁰ Em 1973, Danilo Kiš, respondendo às perguntas de um jornalista de Belgrado, evocava a literatura de seu país em termos bem parecidos: "Continua-se a acreditar em nosso país uma prosa ruim, anacrônica na expressão e nos temas, inteiramente apoiada na tradição do século XIX, uma prosa tímida na experimentação, regional, local, na qual essa cor local só é na maioria das vezes um meio de tentar preservar a identidade nacional enquanto essência da prosa." "Reflexões repercutidas por um de seus textos escrito na mesma época: "Vejo minha própria obra, minha própria derrota, nesse contexto (portanto, provinciano) onde se desenvolveu, onde lhe foi dado desenvolver-se, como uma pequena derrota, distinta, no cortejo de nossas derrotas, como uma tentativa permanente e **consequente** de sair dessa província espiritual pelos mitos, pelos temas e pelos procedimentos."³²

A recorrência do tema dessa "província" literária, espécie de região "deserdada" propriamente dita, supõe a evidência de uma representação desigual do mundo literário, a apreensão de uma geografia literária que jamais se pode sobrepor totalmente à geografia política do mundo. A cisão entre "capital" e "província" (isto é, também entre passado e presente, entre antigo e moderno...) é um dado inelutável, uma estrutura temporal, espacial e estética que só é percebida pelos que não estão completamente "no tempo". A única fronteira abstrata e real ao mesmo tempo, arbitrária e necessária, que os escritores saídos da "província" literária concordam em reconhecer é a fronteira temporal **marcada** pelo meridiano de Greenwich. A defasagem entre a capital e a província é inseparavelmente temporal e **esté-**

tica: a estética é simplesmente outra maneira de denominar o tempo da literatura.

A única maneira de recusar a norma literária londrina (ou de recusar sua condenação ou sua indiferença) para um irlandês por volta de 1900 (como Joyce), para um americano por volta de 1930, o único meio para um nicaragüense por volta de 1890 (como Rubén Darío) se desviar das normas literárias acadêmicas espanholas, para um iugoslavo por volta de 1970 (como Danilo Kiš) recusar a influência das normas literárias impostas por Moscou, para um português (como António Lobo Antunes) por volta de 1995 sair de um espaço nacional coercitivo, é voltar-se para Paris. Seus veredictos **são** os mais autônomos (os menos nacionais) do universo literário, e constituem portanto um último recurso. Por isso, por exemplo, Joyce reivindica sua extraterritorialidade pansiense. Desse modo, pode levar a bom termo um empreendimento literário autônomo recorrendo a uma estratégia de dupla recusa: recusa da submissão ao poder colonial que o exílio em Londres representaria, mas também recusa do alinhamento as normas literárias nacionais irlandesas.

Apenas por seu crédito literário, Paris também atrai escritores que vêm buscar no centro o saber e a habilidade da modernidade e revolucionar, graças as inovações que importam, os espaços nacionais de onde saíram. Alguns dos inovadores literários que marcaram época no espaço central podem de fato servir de "máquina de aceleração do tempo literário" para os que saíram de espaços nacionais "atrasados". É principalmente o caso, como se verá, de Faulkner que, tendo criado, para evocar um universo arcaico, uma nova forma romanesca reconhecida e consagrada em Paris, será reivindicado como uma espécie de modelo salvador por muitos escritores situados na mesma posição estrutural.

Dentro dessa lógica, é possível analisar aqui dois casos exemplares, o de Rubén Darío — personagem central da história literária da América Latina e da Espanha que, embora não tenha sido consagrado por Paris, revolucionou todas as práticas e os possíveis literários do mundo hispânico introduzindo a modernidade literária exportada de Paris — e o de Georg Brandes, que revolucionou, no final do século XIX, os pressupostos literários e estéticos de todos os países escandinavos, ali introduzindo o que foi chamada "a penetração **moderna**" a partir dos princípios do naturalismo descoberto em Paris. A revolução literária que importam

30. Mario Vargas Llosa, *Contre vents et marées*, Paris, Gallimard, 1989, p. 93

31. D. Kiš, *Le Résidu amer de l'expérience*, op. cit., p. 71.

32. D. Kiš, "Nous prêchons dans le désert", *Homo paeticus*, op. cit., p. 11.

lhes vale a consagração em sua área cultural e ao mesmo tempo acaba com o seu "atraso" estético. Essa apropriação das inovações e das técnicas da modernidade permite-lhes também constituir um pólo autônomo nos espaços até então reservados à literatura política (nacional).

Azul..., coletânea de poemas de Rubén Darío (1867-1916), publicada em Valparaíso em 1888, e depois *Prosas profanas, lançadas em Buenos Aires em 1896*, rompem com toda a tradição poética de língua espanhola³³. Por intermédio da poesia francesa, Darío impõe uma revolução poética ao mundo hispânico sob o nome de "modernismo". A admiração do poeta nicaraguense por toda a literatura francesa da época vai de fato levá-lo a tentar introduzir na língua e na prosódia espanholas as formas e as sonoridades típicas dos franceses: "Habitado que estava ao eterno clichê espanhol do 'Século de Ouro' e à sua poesia moderna indecisa, encontrei entre os franceses [...] *uma mina literária a ser explorada*".³⁴ O que ele chama de "galicismo mental" — ou seja, como se viu, a introdução, na própria língua castelhana, de tendências e sonoridades francesas — não passa da forma extrema e literariamente aceitável de uma revolta contra a ordem literária espanhola e, portanto, contra as convenções poéticas latino-americanas. Utilizando o prestígio e o poder literários da França, Darío consegue provocar uma reviravolta nos termos do debate estético hispânico e impor à América Latina e, em seguida, por uma inversão da sujeição colonial, à Espanha, a evidência dessa modernidade importada da França. Como afirma em um artigo publicado em *La Nación* de Buenos Aires em 1895: "Meu sonho era escrever em francês [...]. A evolução que conduziria o espanhol a esse renascimento não deveria ocorrer na América, a partir do momento em que na Espanha a língua, murada pela tradição, é cercada e erigida de **espanholismos**".³⁵ Rubén Darío afirma com clareza em críticas mal veladas sua vontade de contornar o poder colonizador espanhol e fundar uma revolução literária americana contra todos os clichês impostos pela Espanha a suas colônias americanas. Sublinha o

atraso da poesia espanhola "murada pela tradição" para impor melhor a evidência da "novidade" modernistas: "Seria ridículo não confessar que meu sucesso devia-se à novidade. Ora, que novidade era essa? Era o galicismo mental." "Em uma entrevista publicada em 1986 na Argentina, Jorge Luis Borges aborda essa surpreendente aventura revolucionária: "Tive a profunda certeza de que a poesia espanhola, a partir do Século de Ouro [...] entrara em decadência [...]. Tudo tornava-se rígido [...]. Não falemos do século XVIII, nem do século XIX, que foram muito pobres [...]. E, bruscamente, surge Rubén Darío, que a tudo renova! Uma renovação que, após a América, chega à Espanha e inspira grandes poetas como os Machado e Juan Jiménez, para citar apenas três; mas há outros, sem dúvida [...]. ele foi precisamente o primeiro dos renovadores. Sob a influência, é claro, de Edgar Allan Poe. Que coisa estranha: Poe é americano, nasce em Boston e morre em Baltimore, mas chega à nossa poesia graças a um francês, Baudelaire, que o traduziu [...]. De modo que, no fundo, essa influência é sobretudo francesa."³⁶

Nos países escandinavos, aqueles que escolheram reivindicar a supremacia de Paris queriam combater a ascendência cultural alemã que dominara por completo suas nações ao longo de todo o século XIX, transformando-as em simples províncias estéticas da Alemanha. Grande crítico literário dinamarquês, que viveu em Paris durante muitos anos, Georg Brandes (1842-1927) ali descobre o naturalismo e a obra de Taine, que importa, por aí suscitando mudanças muito profundas na literatura de todos os países escandinavos no final do século XIX, sob a forma do movimento chamado *Genombrott*, a "penetração moderna". A palavra de ordem de Brandes era "submeter os problemas à discussão". Querria promover por aí uma literatura que fosse, a partir do modelo do naturalismo francês, a expressão dos problemas sociais, políticos e estéticos, uma crítica dos valores estabelecidos, em oposi-

33. Max Daireaux, *Littérature hispano-américaine. Panorama des littératures contemporaines*, Paris, Kaila, 1930, p. 95-106.

34. R. Dado, *Histoire de mes livres*, citado por G. de Contarze, "Rubén Darío ou le galicisme mental", in R. Darío, *Azul..., op. cit.*, p. 16. O grifo é meu.

35. *Ibid.*, p. 15.

36. *Ibid.*

37. Jorge Luis Borges, *Nouveaux Dialogues avec Oswaldo Ferrari*, Paris, Éditions de l'Aube-Éditions Zoé, 1990, p. 89-90.

38. Georg Brandes, *Les Grands Courants de la littérature au XIX^e siècle (Hovedstrømninger i den nordiske Aarhundredes Litteratur)*, citado por Régis Boyer, *Histoire des littératures scandinaves*, Paris, Fayard, 1996, p. 152.

ção ao idealismo pontificado pela tradição alemã. Sua série de conferências intitulada *As principais correntes da literatura do século XIX, que se iniciam em 1871 e terminam em 1890*, provoca uma reviravolta no clima literário escandinavo e exerce uma influência decisiva não apenas na Dinamarca, onde escritores como Holger Drachmann, J. P. Jacobsen e alguns outros se unem a ele, mas também na Noruega com Bjornson e Ibsen e, na Suécia com Strindberg³⁹. O seu livro publicado em 1833, *Det Moderne Gjæmtebruds Maend* [Os homens da penetração moderna] deu seu nome a todo esse movimento literário e cultural cuja influência foi determinante, inclusive politicamente, uma vez que "o radicalismo político, o realismo e o naturalismo literários, a emancipação das mulheres⁴⁰, o ateísmo e o liberalismo religioso [...] a emergência da educação popular" são considerados, sobretudo na Suécia, historicamente ligados ao "avanço moderno". Ora, o paradoxo todo é que se trata de aceitar a dominação específica de Paris para se libertar do monopólio alemão. Porém, o "avanço moderno" não é uma cópia idêntica das revoluções teóricas e literárias descobertas em Paris, é uma liberação permitida pelas inovações importadas de Paris, que Paris não impõe nem dita, às quais tampouco dá forma, mas das quais apenas fornece o modelo.

Hoje, o romancista dinamarquês Henrik Stangstrup evoca a figura de seu avô, Hjalmar Söderberg⁴², escritor sueco muito célebre em seu país, que provocara escândalo por sua posições antialemãs em uma época em que os intelectuais suecos eram, em sua grande maioria, pró-alemães: "Desde o início, era muito próximo de Georg Brandes, que era a favor de Dreyfus. O jornal de Brandes foi o primeiro no mundo a publicar o "J'accuse!" de Zola. E Soderberg começou sua carreira com artigos sobre o anti-semitismo na Europa. Morreu em

1941. Suicidou-se em um estado de espírito bem próximo ao de Stefan Zweig: exilara-se em Copenhague, onde viveu a partir de 1907, e estava convencido de que Hitler ganharia a guerra [...]. Meu pai era crítico literário, também francófilo traduzira muitos escritores franceses, era mais a França de Mauriac e de Maurois; e eu chego a Paris em 1956, e era minha própria França, a de Sartre e de Camus. Como eu estudara teologia e vinha do país de Kierkegaard, o existencialismo era para mim a primeira aventura intelectual. Assim, há três Francesas na minha cabeça: a de meu avô na virada do século, a França de Dreyfus, a França de meu pai, mais conservadora, e a minha."⁴³

Os romances de Henrik Stangstrup são marcados por essa dicotomia intelectual e nacional. "Em Na trilha da Lagoa Santa⁴⁴, o papel principal é da Alemanha. Sempre fomos inspirados historicamente pela Alemanha, é o 'irmão mais velho'. Kierkegaard é inspirado pela Alemanha e ao mesmo tempo revolta-se contra Hegel e a filosofia alemã. O naturalista dinamarquês Lund, em meu romance, coloca em dúvida o positivismo herdado da cultura alemã. Toma-se brasileiro. Mas principalmente, no século XIX, a cultura dinamarquesa é uma cultura teológica. Foram os pastores que formaram a inteligência na Dinamarca. Além disso, somos luteranos, como os alemães. Com Melier, o grande crítico literário da Dinamarca nos anos 1840 — que coloquei em cena em *O Sedutor*⁴⁵ — era a primeira vez que a França entrava na literatura dinamarquesa [...]. Todos os escritores que fizeram a literatura dinamarquesa — exceto os que escolheram o exílio interior como Kierkegaard, que fez apenas uma ou duas viagens a Berlim — foram grandes viajantes. O maior é decerto Hans Christian Andersen, cujas narrativas de viagem são totalmente desconhecidas na França. Era o sonho de Andersen, era o sonho de Georg Brandes serem traduzidos para o francês."⁴⁶

As mudanças introduzidas por Dario e Brandes em seus espaços literários ao mesmo tempo nacionais e linguístico-culturais são menos da

39. Cf. Régis Boyer, op. cit., Paris, Fayard, 1996, principalmente capítulo V, "Le Gæmtebrudt, 1870 à 1890 environ", p. 135-195.

40. Georg Brandes traduziu em 1869 *On the Subjection of Woman*, de Stuart Mill.

41. Thure Stenström, *Les Relations culturelles franco-suédoises de 1870 à 1900. Une antithèse millénaire. Les Relations entre la France et la Suède à travers les âges*, M. e J.-F. Battail (orgs.), Paris, Beauchesne, 1993, p. 295-296.

42. Hjalmar Söderberg (1869-1941), tão famosonospaíses escandinavosquanto Strindberg, do qual o contemporâneo, e conhecido hoje principalmente por sua peça *Gertrud*, adaptada para o cinema por Carl Theodor Dreyer em 1964.

43. Entrevista inédita com o autor, setembro de 1993

44. Henrik Stangstrup, *Lagoa Santa*, Paris, Mazarine, 1985. [Ed. bras.: Na trilha da Lagoa Santa, São Paulo, Record, 1999.]

45. H. Stangstrup, *Le Séducteur*, Paris, Mazarine 1987.

46. Entrevista, setembro de 1993.

ordem da inovação literária do que da aceleração temporal. São menos revoluções do que revelações ou, caso se desejar, colocações no papel. Importam para regiões até então afastadas do meridiano de Greenwich, reviravoltas literárias que já ocorreram no centro e que permitem medir o tempo específico. Dão aos "fogadores" nacionais trunfos para entrar no jogo mundial sem atraso temporal, oferecendo-lhes, por um gigantesco desvio de capital, o acesso às últimas inovações estéticas. Não podem, por isso, ser consagrados em Paris como inovadores, ou seja, criadores capazes de recolocar os pêndulos literários na hora certa, mas contribuem muito para unificar o espaço literário impondo posições autônomas por meio do modelo da modernidade **parisense**.

Como os cosmopolitas centrais, dos quais são de certa forma os equivalentes estruturais, esses cosmopolitas "excêntricos" participam igualmente da produção do valor literário dentro do "banco universal de mudanças e intercâmbios", para usar as palavras de Ramuz. Suas traduções são **instrumentos** essenciais da unificação do espaço literário: permitem a exportação e a difusão das grandes revoluções consagradas nos centros. Participam assim, por esse enobrecimento internacional, do "crédito" universal dessas inovações específicas.

Anacronismos

O anacronismo é característico dos espaços literários afastados do meridiano de Greenwich. O crítico brasileiro Antonio Candido descreve desse modo o que chama de "atraso e anacronismo" literários como uma das conseqüências da "fraqueza cultural" da América Latina⁴⁷: "Mas o que chama a atenção na América Latina", escreve, "é o fato de serem consideradas vivas obras esteticamente anacrônicas [...] É o que ocorre com o Naturalismo no romance, que chegou um pouco tarde e se prolongou até nossos dias sem quebra essencial de continuidade, embora modificando as suas modalidades [...]. Quando na Europa o Naturalismo era uma sobrevivência, entre nós ainda podia ser ingrediente de fórmulas literárias legítimas, como as do romance social dos decênios de 1930 e 1940."⁴⁸

47. C. E. Ramuz, *Paris. Notes d'un Vainqueur*, op. cit., p. 65.

48. Antonio Candido, "Literatura e subdesenvolvimento", op. cit., p. 150 da edição brasileira.

49. *Ibid.*, p. 151.

O naturalismo ("acomodado à moda espanhola", diz Juan Benet, "importado há um século", escreve Vargas Llosa), desvalorizado em instrumento de descrição "pitoresca", foi a ferramenta por excelência do exotismo internacional. O folclorismo, o regionalismo ou o exotismo têm em comum tentar descrever a originalidade, a particularidade regional (nacional, continental), usando, "sem saber", como diz Mario Vargas Llosa, em uma espécie de reinvenção espontânea do herderismo, instrumentos estéticos caducos há muito no lugar de sua invenção. Vargas Llosa fala assim da "cor local", da "visão folclórica" do romance latino-americano dos anos 50 e 60. E Juan Benet emprega praticamente os mesmos termos sobre o romance espanhol dos anos 50: "O romance estava reduzido ao pitoresco; era a descrição da taberna, da rua, da pensão, do restaurantezinho, da familiazinha com dificuldades econômicas."⁵⁰ O "pitoresco" e a cor local são tentativas de pintar uma realidade particular com os meios estéticos mais banalizados e mais comuns.

As noções de "atraso" ou de "pobreza" específicas são, é claro, objetos de rivalidades e lutas, denegações, revoltas e rupturas: o modelo do espaço literário mundial proposto aqui não é construído segundo princípios evolucionistas. Todos os escritores "excêntricos" não estão "condenados" a um atraso intrínseco, assim como nem todos os escritores centrais são necessariamente "modernos". Ao contrário, nos próprios espaços nacionais encontram-se temporalidades (portanto, estéticas e teorias) literárias bem diferentes que fazem com que coexistam dentro de uma mesma nação e de uma mesma língua escritores que, apesar de uma contemporaneidade aparente (cronológica), podem ser mais próximos de escritores muito afastados no espaço geográfico do que de seus compatriotas. A lógica específica do mundo literário, que ignora a geografia comum e institui territórios e fronteiras bem diferentes dos traçados políticos, permite aproximar, por exemplo, o irlandês James Joyce do alemão Anno Schmidt, o iugoslavo Danilo Kiš do argentino Jorge Luis Borges, ou, ao contrário, o italiano Umberto Eco do espanhol Pérez-Reverte, ou do escritor sérvio Milorad Pavić. Inversamente, no próprio interior dos espaços mais dotados em recursos literários coexiste (pelo menos aparentemente) gente que

50. Entrevista inédita com o autor, julho de 1991

trabalha a anos-luz uma da outra. Os acadêmicos (em geral membros da Academia) do mundo inteiro formam a grande coorte de todos os retardatários da literatura que reproduzem, porque acreditam na eternidade de formas estéticas passadas e ultrapasadas há muito, modelos literários obsoletos. Já os modernos perseguem sem trégua a **(re)invenção** da literatura.

Essas cronologias diferenciais explicam as dificuldades dos especialistas em literatura comparada de estabelecer periodizações transnacionais. Embora todos os protagonistas não sejam literariamente contemporâneos, é possível equipará-los com a mesma medida do tempo, medida relativamente independente da cronologia política na qual as histórias nacionais permanecem encerradas quanto ao essencial. Desse modo, a difusão mundial desta ou daquela reviravolta estilística inaugurada no centro (que marcou, em um momento da história literária, o "presente") permite esboçar, em espaço e em tempo, ou em um tempo que se tornou espaço, a estrutura do campo **literário**. A expansão e o sucesso internacional do que foi uma verdadeira revolução literária, o romance naturalista, pode dar uma idéia da medida desse tempo específico e da cartografia literária que se poderia estabelecer a partir de sua difusão. Sabe-se que o período de triunfo de Zola na Alemanha se situa entre 1883 e 1888, justamente quando seu sucesso começa a declinar na França. Joseph Jurt insiste no atraso das traduções e na "defasagem temporal que separa o espaço literário francês do espaço literário alemão". Na França, "o principal período do sucesso naturalista situava-se entre 1877 (*Ataberna*) e 1880 (*O romance experimental*)"⁵¹. Portanto, ao contrário do que ocorre na Alemanha, os anos 1880 assistem em Paris ao surgimento de tentativas rivais das de Zola: a escola do romance psicológico (com a publicação em 1883 de *Essais de psychologie contemporaine*, de Bourget), a publicação de *As avessas* de Huysmans em 1884 e a oposição do segundo grupo naturalista. As mesmas tentativas contestadoras do naturalismo só surgem na Alemanha no início dos anos 90 com, em 1891, *Die Überwindung des*

Naturalismus — a superação do naturalismo — de Hermann Bahr, que reivindica o advento de uma nova literatura a partir da integração das possibilidades abertas pela psicologia de Bourget e pelo naturalismo de Zola. Vê-se portanto que a defasagem temporal que se mede a partir dos acontecimentos que marcam época no meridiano de Greenwich permanece constante entre a França e a Alemanha.

Na Espanha, nos anos 1880, o naturalismo francês considerado como revolução literária, tanto formal quanto "política", é objeto de um longo debate e de grandes polémicas. Importado da França, é um instrumento de crítica do moralismo e do conformismo das representações romanescas ligadas ao pós-romantismo. Também é instrumento de crítica social: a "cmeza" tão denunciada das descrições de Zola é um meio de subverter literariamente todas as convenções e **conservadorismos** estéticos e sociais. Leopoldo Alas, conhecido como **Clarín** (1852-1901), introdutor e tradutor de Zolana Espanha, é um dos defensores mais perninazes do naturalismo, ao mesmo tempo como teórico (publicou mais de 2.000 artigos) e como prático (ou seja, como romancista). É um intelectual combativo: o jornalismo literário é para ele uma luta "higiénica" travada em nome do progresso. Na mesma época, Emilia Pardo Bazán (1852-1921) publica *La Cuestión palpitante* (1883), coletânea de artigos sobre a questão do romance realista e do naturalismo francês. Graças a esse instrumento importado, esses "modernos" espanhóis introduzem uma ruptura decisiva na cronologia literária nacional. Recorrem ao presente da literatura, encarnada então pelo naturalismo literário, para lutar — remetendo-as ao passado — contra as convenções literárias nacionais.

No mundo todo, o naturalismo permitiu aos que queriam libertar-se do jugo do academismo e do conservadorismo (ou seja, do passado literário) o acesso à modernidade. Do mesmo modo, as datas da introdução e da reivindicação da obra de James Joyce nos diversos campos linguísticos e nacionais poderiam fornecer uma outra medida das temporalidades nacionais diferentes dentro do universo literário: *Lissages* e *Finnegans Wake*, textos fundadores da modernidade literária desde sua consagração por meio da tradução francesa de Larbaud, são grandes marcos, bem como Zola, o surrealismo, Faulkner... de distância ao meridiano de Greenwich.

51. J. Jurt, "The Reception of Naturalism in Germany", *Naturalism in European Novel. New Critical Perspectives*, Brian Nelson (org.), Nova Iorque/Oxford, Berg Publishers, 1992, p. 99-119.

Assim, se insistirmos em definir a literatura como um campo internacional unificado (ou em via de unificação), não podemos mais descrever a circulação e a exportação internacionais das grandes revoluções específicas (como o naturalismo, ou o romantismo) nem na linguagem da "influência", nem na da "recepção". Compreender a introdução de novas normas estéticas referindo-se somente ao acolhimento da crítica, ao número de traduções, ao conteúdo de artigos e revistas, à tiragem dos livros é também pressupor a existência de dois universos literários sincrônicos e iguais. Só com a apreensão desse fenômeno a partir da geografia específica da literatura e de sua medida estética do tempo, isto é, a partir do traçado das concorrências, das lutas e das relações de força que organizam o campo literário, portanto a partir da "geografia temporal" que se tentou descrever aqui, é que se compreende de fato como é "acolhida", "recebida" e "integrada" uma obra estrangeira.

Nacionalismo literário

No início do século XIX, quando muitos campos literários que tinham conquistado a autonomia já haviam aparecido, o vínculo entre política e literatura é reafirmado sob uma forma explícita por meio das teorias de Herder. É por intermédio dessa nova forma de contestação literária que se constituiu o segundo pólo do universo. A partir de então, o vínculo da literatura com a nação deixa de ser uma simples etapa necessária na constituição de um espaço literário e é reivindicado como uma realização. A revolução operada pelo "efeito" Herder não transforma a natureza do laço estrutural que une a literatura (e a língua) à nação. Ao contrário, Herder só o reforça tomando-o explícito. Em vez de calar-se sobre essa dependência histórica, toma-a um dos fundamentos de sua reivindicação nacional. A dependência estrutural com relação a instâncias e combates político-nacionais já era, como mostramos, típica dos primeiros espaços literários que surgiram na Europa entre os séculos XVI e XVIII. O princípio de "diferenciação" do espaço político europeu a partir da virada dos séculos XV-XVI repousava em grande parte na reivindicação da especificidade das línguas vulgares: as línguas desempenhavam um papel central de "marcadoras de dife-

rença". Em outras palavras, as rivalidades específicas que se revelaram no mundo europeu do Renascimento fundaram-se e legitimaram-se desde essa época nas lutas políticas. Desde muito cedo, o combate para impor uma língua e fazer uma literatura existir é o mesmo que o combate para impor a legitimidade de um novo estado soberano. Ao mesmo tempo, o "efeito" Herder não provoca uma reviravolta profunda no esquema definido por Du Bellay. Modificará apenas o modo de acesso ao grande jogo da literatura. A todos os que se descobrem "atrassados" na concorrência literária, a definição alternativa da legitimidade literária que repousa no critério "popular" oferece uma espécie de "saída de emergência". Em outras palavras, ao esquema geral e às leis definidas pelas estratégias de Du Bellay em *A defesa e ilustração*, deve-se acrescentar as estratégias dos mais desprovidos literariamente, que farão do critério popular em literatura, tanto no decorrer do século XIX quanto durante todo o período de descolonização desse século, uma ferramenta essencial da invenção das novas literaturas e da entrada de novos protagonistas no jogo literário.

No caso das literaturas "pequenas", a emergência de uma nova literatura é indissociável do surgimento de uma nova "nação". De fato, se a literatura está diretamente ligada ao Estado na Europa pré-Herder, só a partir da época da difusão dos critérios "nacionais" na Europa do século XIX as reivindicações literárias vão assumir formas "nacionais". Por isso, será possível observar o surgimento de espaços literários nacionais na ausência de Estado constituído, como na Irlanda do final do século XIX, na Catalunha, na *Martinica* ou no Quebec de hoje e em outras regiões onde surgem movimentos de nacionalismo político e literário.

A nova lógica que se afirma contra a definição autônoma da literatura permite a ampliação do universo literário e a entrada de novos protagonistas na competição literária, mas introduz no universo críticos não específicos. O critério de "nacionalidade" ou de "popularidade" das produções literárias proposto por Herder é, sem dúvida, facilmente politizável. A identificação que opera entre língua e nação, entre poesia e "gênio do povo" faz dessas concepções um instrumento de luta inseparavelmente literário e político. É o motivo pelo qual todos os espaços literários que o reivindicaram são também os mais "heteronômicos", isto é, os mais dependentes das instâncias nacionais

(e/ou) políticas). Esse pólo político literário que se constituiu por oposição a lógica autônoma contribuirá para impor a idéia e o funcionamento da "nacionalização" necessária de todos os capitais literários a partir de então declarados "literaturas nacionais". Essa submissão explícita das instâncias literárias aos recortes políticos é uma das principais características da influência do pólo mais político sobre o conjunto do espaço literário internacional e tem inúmeras seqüências. A nova forma de legitimidade literária vai opor-se ao modelo francês e constituir o pólo antagonista que **estruturará** o conjunto do espaço literário mundial.

Essa espécie de "suplemento de alma" que os teóricos alemães da nação colocaram no centro de suas concepções **essencialistas** serviu em seguida para legitimar o sofisma nacionalista: as produções intelectuais dependem da língua e da nação que as gerou, mas os textos, por sua vez, traduzem "o princípio originário da nação"⁵². As instituições literárias, as academias, os panteões, os programas escolares, o **cânone** no sentido anglo-saxão, todos **transformados** em nacionais, contribuíram para a naturalização da idéia do recorte das literaturas nacionais a partir do modelo exato das divisões políticas. Por isso, a organização nacional das literaturas vai tomar-se um desafio essencial na concorrência entre as nações. A constituição de um panteão literário nacional e a hagiografia dos grandes escritores (concebidos como "bens" nacionais), símbolos de uma "irradiação" e de um poder intelectuais, tomam-se necessários a **afirmação** do poderio nacional.

A partir da revolução herderiana, todas as literaturas foram assim declaradas nacionais, foram submetidas aos recortes nacionais, e seu **corpus** foi limitado às **fronteiras** nacionais. Separadas umas das outras, foram constituídas em tantas moudas que só encontravam em si mesmas o princípio de sua causalidade. O caráter nacional da literatura foi fixado por meio de uma série de traços declarados específicos. Apreendidas tradicionalmente como o horizonte "natural" (e insuperável) da literatura, as histórias literárias nacionais foram naturalizadas e depois encerradas em si mesmas; tomaram-se irreduzíveis umas as outras,

induzindo tradições artísticas reputadas sem denominador comum⁵³. Suas próprias periodizações tomaram-nas incomparáveis e incommensuráveis: sabe-se que a história literária francesa desenvolve-se como uma sucessão de séculos; que a da literatura inglesa refere-se aos reinados dos soberanos (literaturas elisabetana, vitoriana); que os espanhóis têm o hábito de dividir o tempo literário em "gerações" (de 98, de 27). A "nacionalização" das tradições literárias contribuiu bastante para a naturalização de seu encerramento.

Ao mesmo tempo, ela exerceu efeitos reais sobre as práticas e as especificidades literárias nacionais. O conhecimento dos textos do panteão nacional e as grandes datas da história literária nacionalizada transformaram essa construção artificial em objeto de saber e crença compartilhados. Nesse **enclausuramento** e nesse trabalho de diferenciação e de naturalização nacionais constituem-se distinções culturais reconhecidas e analisáveis, particularismos nacionais colocados em cena e cultivados: é aí que se reproduzem as regras **internas** do jogo, que só podem ser compreendidas pelos indígenas que conhecem e utilizam referências, citações ou alusões ao passado literário nacional. Essas particularidades, que se tomam comuns a todos os nacionais, por meio principalmente da inculca escolar, adquirem uma realidade e contínuo, por sua vez, para produzir nos fatos uma literatura **conforme** às categorias declaradas nacionais.

É assim que se assistiu no século XIX, mesmo nos universos literários mais poderosos e independentes das crenças nacionais e políticas, a uma redefinição nacional da literatura. Stefan Collini pôde demonstrar que, na Inglaterra, a literatura foi constituída como veículo essencial da "national self-definition"⁵⁴, e analisou as etapas da "nacionalização" da cultura durante o século XIX — e singularmente da literatura — por meio das antologias que podiam ser usadas pelo grande público, como a *English Men of Letters*⁵⁵. Insiste por exemplo na ambição declarada

53. Cf. Michel Espagne e Michael Werner (orgs.), *Qu'est-ce qu'une littérature nationale? Approches pour une théorie interculturelle du champ littéraire. Philologiques III*, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 1994.

54. Stefan Collini, *Public Moralists. Political Thought and Intellectual Life in Britain, 1850-1930*, op. cit., p. 357. A tradução para o francês é minha.

55. Coleção publicada pela Macmillan em Londres, a partir de 1877, sob a direção de John Morley.

52. J. Jurt, "Sprache, Literatur, Nation, Kosmopolitismus, Internationalismus, Historische Bedingungen des deutsch-französischen Kulturaustausches", *Le Français anglophone? Une langue à comprendre*, loc. cit., p. 235.

do famoso *Oxford English Dictionary* de explicar o "genius of the English language", e explicita a tautologia constitutiva da definição da literatura declarada nacional: "Apenas os autores que manifestam as qualidades supostas são reconhecidos como autenticamente ingleses, categoria cuja definição repousa em exemplos tirados de textos escritos por esses mesmos autores."⁵⁶

As nações literárias mais fechadas em si mesmas, preocupadas em dar uma definição de si próprias, reproduzem em circuito fechado suas próprias normas *ad infinitum*, declarando-as nacionais e, portanto, necessárias e suficientes no mercado *autárquico* do território nacional. Seu fechamento literário contribui para reproduzir-lhes a especificidade. Desse modo, o Japão, que permaneceu por muito tempo ausente do espaço literário internacional, constituiu uma tradição literária muito poderosa, reatualizada a cada geração a partir de uma matriz de modelos designados como referências necessárias, objetos de uma devoção nacional. Esse fundo de cultura que permanece forçosamente obscuro aos não-indígenas, pouco exportável e pouco compreensível fora das fronteiras, favorece a crença nacional na literatura.

Por isso, ao contrário do que acontecem os universos literários autônomos, reconhecem-se os espaços literários mais fechados, aqueles onde o pólo autônomo não é constituído, na ausência de traduções, na ignorância das inovações da literatura internacional e dos critérios da modernidade literária. Juan Benet, escritor espanhol (1927-1993), descreve da seguinte maneira o desinteresse pelas traduções na Espanha pós-guerra: "*A metamorfose* de Kafka fora traduzida pouco antes da guerra, um volumezinho que passara quase despercebido. Mas ninguém conhecia os grandes romances de Kafka; era necessário comprá-los em edições sul-americanas. Proust era um pouco mais conhecido graças à tradução, em 1930-1931, dos dois primeiros volumes de *Em busca...* pelo importante poeta Pedro Salinas⁵⁷. Os livros obtiveram grande sucesso, mas a guerra, que chegou de modo muito brutal, impediu que qualquer influência de Proust pudesse se instalar. Ninguém ou quase ninguém ouvira falar de Kafka, de Thomas Mann, de Faulkner [...]. Ne-

nhum escritor sofrera a influências grandes escritores desse século na poesia ou no teatro, no romance ou mesmo na área de ensaios. Era quase impossível conhecer esses livros procedentes do exterior; não eram proibidos, mas simplesmente não havia importação de livros. Só *Sanjuán*, de Faulkner, fora traduzido em 1935, mas a ninguém interessava."⁵⁸

Esse movimento de nacionalização literária teve tanto sucesso que o próprio espaço literário francês foi em parte submetido a essa lógica. A valorização de "folclore regionais", de *especificidades* culturais *populares* e a importação de preocupações linguísticas e *filológicas* para a França comprovam o peso crescente do modelo alemão. Todavia, Michel Espagne pode mostrar que na França essa visão nacional da literatura foi reapropriada de maneira muito específica. Ao descrever a criação de cadeiras de literaturas estrangeiras a partir de 1830, ele ilustra o sucesso das teorias importadas da Alemanha, mas explica o caráter paradoxal dessa importação. Parece, de fato, que na França, naquela época, o termo "cultura nacional" se aplicava, antes de tudo, às culturas estrangeiras: assim, por uma inversão surpreendente, a onda nacionalista é colocada às avessas, a filologia, mais do que um instrumento de reivindicação de cada uma das nacionalidades que se tornaram distintas, converte-se em instrumento de *universalização* por meio da introdução de grande número de literaturas pouco conhecidas ou desconhecidas na França, sob a forma de conferências e coletâneas de contos populares, de histórias de diversas literaturas nacionais, grega, provençal ou eslava. Mesmo se as ferramentas intelectuais são em grande medida de importação alemã, a França recupera *estranhamente* sua concepção *universalizante*⁵⁹ por essa reapropriação intelectual.

Nacionais e internacionais

Assim, a partir da revolução herderiana, o espaço literário internacional vai se *estruturar*, e isso de maneira durável, ao mesmo tempo segundo o volume e a antiguidade dos recursos literários segundo o grau

56. *Ibid.*, p. 357.

57. Pedro Salinas é um dos membros do grupo da "geração de 27". A princípio influenciado pelo futurismo, cosmopolita, tradutor, parte para o exílio em 1939, instala-se nos Estados Unidos e morre em Boston em 1951.

58. Juan Benet, entrevista inédita à autora. Fiz duas entrevistas com Juan Benet: uma em outubro de 1987 (A), a outra em julho de 1991 (B), para tentar compreender sua *importação* improvável e seu lugar no cenário literário espanhol. Entrevista B.

59. Michel Espagne, *Le Paradigme de l'étranger. Les chaires de littérature étrangère au XIX^e siècle, Paris*, Éditions du Cerf, "Bibliothèque franco-allemande", 1993.

(correlativo) de autonomia relativa de cada espaço nacional. O espaço literário internacional organiza-se, portanto, a partir de então, segundo a oposição entre, por um lado, o pólo autônomo, os espaços literários mais dotados em recursos literários, que servem de modelo e recurso a todos os escritores que reivindicam uma posição de autonomia nos espaços em formação (é aí que Paris é constituída como capital literária universal "desnacionalizada", e que uma medida especificado tempo da literatura se institui) e, por outro, os espaços literários desprovidos ou em formação e que são dependentes com relação às instâncias políticas — nacionais na maioria das vezes.

Ora, a configuração interna de cada espaço nacional é homóloga à do universo literário internacional: organiza-se também segundo a oposição entre o setor mais literário (e o menos nacional), e a zona mais dependente politicamente, ou seja, segundo a oposição entre um pólo autônomo e cosmopolita e um pólo heteronômico, nacional e político. Essa oposição encarna-se sobretudo na rivalidade entre os escritores "nacionais" e os escritores "internacionais".⁶⁰ Em outras palavras, existe homologia de estrutura entre cada campo nacional e o campo literário internacional. A posição de cada espaço nacional na estrutura mundial depende de sua proximidade de um dos dois pólos, isto é, de seu volume de capital, ou seja, de sua autonomia relativa, isto é, de sua antiguidade. Deve-se portanto imaginar o universo literário mundial como um conjunto formado da totalidade dos espaços literários nacionais, eles próprios bipolarizados e situados diferencialmente na estrutura mundial segundo o peso relativo que neles detêm o pólo internacional e o pólo nacional (e nacionalista).

Mas não se trata de uma simples analogia estrutural. Na realidade, cada espaço nacional consegue a princípio emergir e em seguida conquistar sua própria autonomia apoiando-se no pólo autônomo do campo mundial e referindo-se a ele. A homologia entre o espaço literário internacional e cada espaço nacional é o produto da própria forma do campo mundial, mas também do processo de sua unificação: cada espaço nacio-

nal surge e unifica-se a partir do modelo e graças às instâncias de consagração específicas que permitem que os escritores internacionais legitimem sua posição no plano nacional. Assim, não apenas cada campo se constitui a partir do modelo e graças às instâncias consagradoras autônomas, mas ainda o próprio campo mundial tende a tomar-se autônomo por meio da constituição de pólos autônomos em cada espaço nacional.

Em outras palavras, os escritores que reivindicam uma posição (mais) autônoma são os que conhecem a lei do espaço literário mundial e utilizam-na para lutar dentro de seu campo nacional e subverter as normas dominantes. O pólo autônomo mundial é portanto essencial para a constituição do espaço inteiro, ou seja, para sua "literarização" e para sua "desnacionalização" progressiva: serve de recurso real não apenas pelos modelos teóricos e estéticos que pode fornecer aos escritores excêntricos do mundo inteiro, mas também por suas estruturas editoriais e críticas que sustentam a fábrica real da literatura universal. Não existe "milagre" da autonomia: cada obra vinda de um espaço nacional pouco dotado, que almeja o título de literatura, só existe em relação às redes e ao poder consagrador dos lugares mais autônomos. É ainda a representação da singularidade, fundadora da ideologia literária, que impôs a idéia da solidão criadora. Os grandes heróis da literatura somente surgem em ligação com o poder específico do capital literário autônomo e internacional. O caso de Joyce, rejeitado em Dublin, ignorado em Londres, proibido em Nova Iorque e consagrado em Paris, é decerto o melhor exemplo disso.

Assim, o mundo literário é o local de forças antagonistas; não pode ser descrito apenas segundo a lógica linear da conquista progressiva de autonomia: às forças centripetas orientadas para o pólo autônomo e unificante, que permite a todos os protagonistas concordarem com uma medida comum do valor literário e com um ponto de referência "literariamente absoluto" (o meridiano de Greenwich literário), a partir do qual se avaliará esse valor, opõem-se as forças centrifugas dos pólos nacionais de cada espaço nacional, ou seja, as forças de inércia que contribuem para a divisão, a particularização, a essencialização das diferenças, a reprodução dos modelos do passado, a nacionalização e a comercialização das produções literárias.

A partir disso, compreende-se melhor por que, recíproca da propo-
sição precedente, as lutas unificadoras do espaço internacional se tra-

60. Christophe Charle descreveu a mesma dicotomia na campo intelectual europeu no século XIX: "As diversas concepções dos intelectuais que se afrontam na Europa podem ser reconduzidas à oposição entre os passadores de fronteiras e os guardiões destas." "Pour une histoire comparée des intellectuels en Europe", *Liber. Revue internationale des livres*, n.º 26, março de 1996, p. 11.

vam principalmente sob a forma de rivalidades dentro dos campos nacionais. Dentro de um mesmo espaço literário nacional, elas optem os escritores nacionais (os que se reportam à definição nacional ou "popular" da literatura) aos escritores internacionais (os que recorrem ao modelo autônomo da literatura). Assim, desde que o espaço se unifica, esboça-se um sistema de oposições estruturais: Miguel **Delibes** e Camilo José Cela são para Juan Benet, na Espanha, o que Dragan **Jeremić** para **Danilo Kiš** na (ex-)Iugoslávia, ou o que V. S. Naipaul é para Salman Rushdie na Índia ou na Inglaterra, o conjunto do Grupo 47 para Arno Schmidt na Alemanha do pós-guerra, Chinua Achebe para Wole Soyinka na **Nigéria**, etc. Do mesmo modo, pode-se compreender que essas dicotomias que **estruturam** o espaço mundial são as mesmas que as que optem os acadêmicos aos formalistas, os Antigos aos Modernos, os regionalistas aos cosmopolitas, os provinciais ou periféricos aos centrais... Larbaud esboçara uma tipologia bastante próxima (num momento em que o mundo literário se reduzia praticamente à Europa) em *Domaine anglais*: "É escritor europeu aquele que é lido pela elite de seu país e pelas elites dos outros países. Thomas Hardy, Marcel Proust, Pirandello, etc. são escritores europeus. Os escritores de grande vendagem em seus países de origem, mas não mais lidos pela elite de seu país e ignorados pelas elites dos outros países são escritores [...] digamos nacionais — categoria intermediária entre os escritores europeus e os escritores locais ou *díaletais*."⁶¹

O exílio é quase constitutivo das posições de autonomia para os escritores provindos de espaços "nacionalizados". Os grandes revolucionários específicos, **Kiš**, Michaux, Beckett, Joyce, estão em um tal grau de ruptura com seu espaço literário de origem e em uma familiaridade tão grande com as normas literárias em curso nos centros que só podem encontrar saída fora de seu universo nacional. As três "armas" que Joyce declara suas em Retrato do artista quando jovem (1916) devem ser compreendidas nesse sentido. Seu personagem Stephen Dedalus declara, de fato, segundo uma fórmula muitas vezes comentada, que se esforçará por viver e criar com tanta "liberdade" e "plenitude" quanto possível, e prossegue: "usando para minha defesa as únicas

armas que autorizo a mim mesmo: o silêncio, o exílio e o artifício"⁶². O exílio é decerto a principal "arma" do escritor que pretende preservar a qualquer preço uma autonomia ameaçada.

A Espanha dos anos 50 e 60 e a Iugoslávia dos anos 70 são dois exemplos a partir dos quais é possível compreender o ensejo das lutas que se travam nos espaços dominados entre os "nacionais", para quem a estética literária, ligada às problemáticas políticas, é necessariamente neonaturalista, e os internacionais, cosmopolitas e políglotas que, conhecendo as revoluções específicas que ocorrem nas regiões mais livres do universo literário, tentam introduzir novas normas.

Juan Benet explica sua recusa dos cânones da literatura espanhola nos anos 50 e 60 pela consciência que tinha de seu anacronismo temporal e estético: "Não havia literatura espanhola contemporânea: todos os escritores entre 1900 e 1970 escreveram ao modo da geração de 1898, o naturalismo adaptado à moda espanhola, à língua castelhana, todos, todos, todos. Era uma literatura já arruinada, já pertencia ao passado antes de ser escrita."⁶³ Juan Benet constituiu assim sozinho, no final dos anos 50, a primeira posição internacional em um espaço literário espanhol, então dominado e controlado pela ditadura franquista. A partir apenas do modelo do romance americano, e singularmente de Faulkner — que descobre graças aos números de *Les Temps modernes* que a ele chegam clandestinamente —, revoluciona sozinho o romance espanhol em um universo literário totalmente fechado às inovações internacionais.

O fechamento político e intelectual da Espanha franquista⁶⁴ é uma das expressões mais significativas da tentação isolacionista desse país. É um isolamento ao mesmo tempo ativo e passivo (isto é, decidido em plano nacional e sofrido no plano internacional), que reforça hábitos

62. James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Nova Iorque: The Viking Press, 1964, p. 246-247. [Ed. bras.: *Retrato do artista quando jovem*. São Paulo, Civilização Brasileira, 1998.]

63. J. Benet. Entrevista B.

64. Após a guerra civil, a Espanha permaneceu afastada da Segunda Guerra Mundial, apesar de suas simpatias pró-alemãs. Em seguida, em 12 de dezembro de 1946, uma resolução das Nações Unidas condenou o regime instaurado por Franco; em acordo com a ONU, a França fechou suas fronteiras com a Espanha durante três anos.

61. V. Larbaud, *Ce vice imparti, la lecture. Domaine anglais*, op. cit., p. 407-408

nacionais. A guerra civil marcou uma ruptura profunda, radical, nas letras espanholas. Com grande brutalidade, os movimentos iniciados pelas vanguardas dos anos 10 e 20, depois pela geração de 1927, foram refeedados; a classe intelectual foi dizimada, e a literatura interna, escrita sob o controle da censura nos anos 40 e 50, enfraquece consideravelmente e depauperava-se.

Juan Benet, que chega a Madrid nos anos 50, descreve uma paisagem literária sob dependência política. Mas o realismo *obrigatório* e sem remorso, as problemáticas de uso exclusivamente interno estão de fato na exata continuidade de toda uma tradição *mimética* na estética romanesca: "Era sobretudo a mediocridade literária de todos os romancistas espanhóis que me encolerizava [...]. Copiavam a realidade espanhola com os meios, o sistema, o estilo da grande tradição do romancista naturalista, e era isso que eu não suportava."⁶⁵ Essa estética funcionalista e realista é, como vimos, um dos indícios mais comprobatórios da *heteronomia*, em outras palavras, da grande dependência política de todo o espaço literário espanhol: a Espanha literária do início dos anos 60 aparece de fato como um dos espaços mais conservadores e menos autônomos da Europa. É um país cuja história (literária e política) como que parou e que ignora todas as reviravoltas do mundo.

Nessa paisagem congelada, Benet rompe com as problemáticas nacionais e reivindica a necessidade de uma literatura que, para ser de fato contemporânea, deve sair das fronteiras políticas. Seu conhecimento excepcional e clandestino do que se publicava em Paris⁶⁶ permite-lhe abrir-se para as inovações literárias do mundo inteiro: "Recebia todas as traduções do senhor Coindreau, da Gallimard, e foi assim que li Faulkner na tradução francesa. A França é muito, muito importante, tudo vinha de lá. Recebia *Les Temps modernes* um mês após sua publicação. Ainda tenho em minha casa toda a coleção da revista de 1945 a 1952, e o romance *noir* americano, por exemplo, foi ali que o descobri."⁶⁷

O modelo e sobretudo a difusão de textos consagrados *internacionalmente* permitem o surgimento, mesmo clandestino, de um pólo *autô-*

nomio: um homem em uma situação quase experimental de isolamento cultural (ou que pelo menos assim se vê) descobre as reviravoltas da estética e da técnica romanescas que ocorrem na Europa e nos Estados Unidos nos anos 40 e 50, e é o modelo internacional que lhe fornece os instrumentos de que necessita para contestar o conjunto das práticas literárias e estéticas que dominam seu país. É por esse meio que se estabelece, de um modo mais geral, o vínculo entre o conservantismo estilístico ligado às tradições de um país e às posições nacionais (no sentido amplo) por um lado e, ao *contrário*, por outro, a relação entre a inovação literária e a cultura internacional.

Sua resolução de escrever segundo as normas literárias em curso no meridiano de Greenwich e desconhecidas na Espanha, país sob violenta censura política, era de uma coragem inaudita e condenava-o a permanecer totalmente desconhecido até o espaço nacional — que modificaria pouco a pouco com profundidade por sua própria presença — recuperar seu atraso e compreender a revolução operada. Foi necessário esperar dez a quinze anos para que outra geração o substituisse e o impusesse como um dos grandes escritores da modernidade espanhola. Essa solidão cronológica, que o isola entre as pessoas de sua geração e o impede de formar qualquer grupo ou escola, reforça para ele a idéia de uma liberdade conquistada com relação a todos e contra todos e de uma ética necessária que continuasse sendo ao mesmo tempo política e estética: "Acho", diz ele, "que operei uma ruptura 'moral' com a literatura que se escrevia em outros tempos nesse país. Os jovens romancistas como Javier *Martín*, *Félix* de Azúa, Soledad Puértolas são muito mais cultos do que a geração precedente; como eu, também têm bem pouco respeito pela literatura espanhola tradicional. Aprenderam o ofício lendo os autores ingleses, franceses, americanos, russos [...].] e romperam com a tradição como eu. Não é uma posição de mestre, é mais uma conduta que reconhecem, uma ética."⁶⁸

A única subversão admitida antes dele nesse país dominado pela lei da ditadura era precisamente de ordem política. Já Juan Benet introduz a lei da independência literária, privilegia a primazia da forma e o recurso a modelos internacionais, como a *intrusão* tácita no universo da criação romanesca de questões ditadas pela ordem política.

65. J. Benet. Entrevista B.

66. Cf. *L'Autonomie à Madrid vers 1950*, op. cit.; Os livros franceses chegavam-lhe clandestinamente pela mala diplomática graças a seu irmão que morava em Paris.

67. J. Benet. Entrevista B.

68. J. Benet. Entrevista B.

Dentro da mesma lógica, em um manifesto literário publicado em Belgrado nos anos 70, *A lição de anatomia*, grande "dissecação" do corpo literário iugoslavo, Danilo **Kiš** proclama seu direito de escrever "nessa *distância* permanente (quanto a forma e ao conteúdo) com relação à nossa literatura habitual, nesse recuo que, embora não garanta a obra uma superioridade absoluta ou mesmo relativa [...], pelo menos **lhe** garante a modernidade, ou seja, o não-anacronismo". E acrescenta: "E se aproveite em meus livros a experiência do romance europeu e americano [...] [é] porque aspirei [...] acabar com os cânones e os anacronismos."⁶⁹ Tomando como norma estética o "romance europeu e americano", **Kiš** rompe com as práticas literárias de seu país, designadas temporalmente sob a forma do "anacronismo", e convida ao presente da internacionalidade, ou seja, da "modernidade". Explica descrita segundo a categoria temporal do "não-anacronismo". Explica assim suas próprias técnicas narrativas como uma maneira de evitar "o pecado original do romance realista — motivação psicológica e *point of view* divino — motivação que, com os lugares-comuns e a banalidade que gera, ainda provoca destruição no romance e na novela entre nós [na Jugoslávia] e, com suas soluções anacrônicas, banais e seu '*déjà vu*', ainda desperta a admiração de nossos críticos."⁷⁰

Na Jugoslávia dos anos 70, Danilo **Kiš** está exatamente na mesma situação de Juan Benet na Espanha, dez ou vinte anos antes: nesse país completamente fechado e debruçado sobre problemáticas literárias ao mesmo tempo nacionais e políticas, em um meio intelectual "ignaro"⁷¹, diz ele, porque "provinciano", consegue impor uma nova regra do jogo e uma nova estética romanesca armando-se das aquisições das revoluções literárias realizadas em escala internacional. Porém, a ruptura que opera só pode ser compreendida a partir de seu universo nacional, *contra* o qual se constrói. *A lição de anatomia*, publicada em Belgrado em 1978, é a descrição minuciosa do espaço literário iugoslavo. Foi escrito por ocasião de um caso no qual **Kiš** foi vítima: a acusação de plágio **lançada** contra seu romance *Um tímulo*

para Boris Davidovitch? Danilo **Kiš** é então um dos escritores mais célebres da Jugoslávia, um dos raríssimos de sua geração a ser realmente reconhecido fora das fronteiras, invejado e marginal, resolutamente antinacionalista e cosmopolita em um país fechado e dividido. Sua obra começa então a sair dos limites nacionais e é traduzida para várias línguas. Tudo o que se opõe aos intelectuais nacionais.

A acusação de plágio só é possível e "envel" em um universo literário que ainda não foi tocado por nenhuma das grandes revoluções literárias, estéticas e formais do século XX. É necessário um universo completamente fechado e ignorante das inovações literárias "ocidentais" (adjetivo ao qual sempre se dá em Belgrado um sentido pejorativo, diz Danilo **Kiš**) para conseguir fazer passar por uma simples cópia idêntica um texto escrito referindo-se a toda a modernidade romanesca internacional. A própria acusação de plágio é na realidade a prova de um "atraso" estético da Sérvia, que se situa no "passado" literário com relação ao meridiano e Greenwich. O que **Kiš** chama "o *kisch* folclórico", o realismo, o "*kisch* pequeno-burguês", a "boniteza" é uma outra maneira de designar as práticas conformistas de um espaço literário fechado sobre si que **só** sabe reproduzir *ad infinitum* a concepção neo-realista do romance.

A crítica virulenta do nacionalismo que abre *A lição de anatomia* não é apenas política no sentido restrito do termo; é também uma maneira de defender politicamente uma posição de autonomia literária. É uma recusa literária de reconhecer os cânones estéticos impostos por um universo nacionalista. "O nacionalista é por definição um ignaro"⁷², escreve **Kiš**; ele é, em todo caso, para repetir os termos de Benet, um acadêmico, um conservador *estilístico*, pois nada conhece além de sua tradição nacional. Essa "distância permanente"⁷³, esse "*coefficiente diferencial* [de seus textos] com relação às obras canonizadas [da] literatura [sérvia]"⁷⁴ explica em parte a própria forma de sua obra: no espaço literário iugoslavo cronicamente anacrônico. Danilo **Kiš** luta para im-

72. D. **Kiš**, *Une tombeau pour Boris Davidovitch*, Paris, Gallimard, 1979. [Ed. bras.: *Um tímulo para Boris Davidovitch*, São Paulo, Companhia das Letras, 1987.]

73. D. **Kiš**, *La Leçon d'anatomie*, op. cit., p. 29.

74. *Ibid.*, p. 53.

75. *Ibid.*, p. 54.

69. D. **Kiš**, *La Leçon d'anatomie*, op. cit., p. 53-54.

70. *Ibid.*, p. 115.

71. *Ibid.*, p. 29.

por, em referência a toda a literatura internacional, os critérios da literatura autônoma.

As formas da dominação literária

No universo literário, a dependência não se exerce de modo **unívoco**. A estrutura hierárquica não é linear e não pode ser descrita segundo o esquema simples de uma dominação centralizada e única. Se o espaço literário é relativamente autônomo, também é, por consequência, relativamente dependente do espaço político: os traços dessa dependência original são múltiplos. Em outras palavras, na República Mundial das Letras, é possível detectar outros princípios de dominação, sobretudo políticos, que continuam a exercer-se principalmente por meio da língua.

Aqui se encontra toda a ambiguidade, já descrita, subjacente ao próprio gesto literário: como a língua não é uma ferramenta literariamente autônoma, mas um instrumento sempre já político, é, paradoxalmente, pela língua que o universo literário permanece submetido a dependências políticas. Por isso, as formas de dominação, de certa forma "encaixadas" umas nas outras, tendem a sobrepor-se, mesclarse, esconder umas às outras. Os espaços dominados literariamente podem também ser dominados e, de modo inseparável, linguística e politicamente. A dominação política — principalmente nos países que foram submetidos à colonização — também se exerce sob a forma linguística, que implica por sua vez dependência literária. Quando é exclusivamente linguística (e cultural) e não política — como a que sofrem a Bélgica, a Áustria, ou a Suíça, por exemplo —, a dominação é também e consequentemente literária. Porém, a dominação pode ser igualmente específica, ou seja, só se exercer e se medir em termos literários. A eficácia da consagração das instâncias parisienses, o **podder** dos decretos da crítica, o efeito canonizador dos orfêacos ou das traduções assinadas pelos próprios escritores consagrados no centro (Gide prefaciando o egípcio Taha Hussein e traduzindo Tagore⁷⁶, Marguerite Yourcenar introduzindo na França a obra do japonês Yukio

Mishima⁷⁷), o prestígio de grandes coleções, o papel importante dos grandes tradutores são algumas das manifestações dessa dominação específica.

Como todas essas formas de dominação podem confundir-se, sobrepor-se ou ocultar-se mutuamente, um dos objetivos deste livro é descrever as formas específicas da dominação literária raramente percebida ou descrita como tal, ao mesmo tempo em que mostra que essas relações de força também podem ser a forma eufemizada de relações de dominação política. Mas trata-se também, ao contrário, de demonstrar que não é possível reduzir a uma simples relação de força política a questão das relações de dominação literária, como às vezes fazem os que tendem a limitar o conjunto de problemas que se colocam aos desprovidos literários apenas às consequências da história colonial, ou a descrever as "diferenças de altitude" entre as literaturas nacionais repetindo as formas mais comuns das análises da dominação econômica reduzida a uma oposição entre os "centros" e as "periferias". Ora, essa espacialização tende a neutralizar a violência específica que regas relações no universo literário e a ocultar a desigualdade e a concorrência resultantes de uma oposição propriamente literária, entre dominantes e dominados literários. Esses modelos políticos não permitem a compreensão, em sua especificidade, das lutas dos dominados contra o centro dos centros ou contra os centros regionais ligados às áreas linguísticas, nem sobretudo da especificidade do fato e da estética literários.

Ademais, para tornar o modelo ainda mais complexo, deve-se falar de uma ambiguidade da dominação literária. É uma forma muito particular de dependência pela qual os escritores podem ser ao mesmo tempo dominados e usar essa dominação como instrumento de emancipação e legitimidade. Criticar a imposição de formas ou de gêneros literários constituídos porque seriam herdados da cultura colonial, como por vezes faz a crítica dita "**pós-colonial**"⁷⁸, é ignorar que a própria literatura, como valor comum a todo um espaço, é uma imposição herdada decerto de uma dominação política, mas também um instrumento

77. M. Yourcenar, *Mishima, ou la Vision du vide*, Paris, Gallimard, 1981.

78. Cf. sobretudo Florence Harlow, *Resistance Littérature*, Nova Iorque e Londres, Methuen, 1987.

76. Taha Hussein, *Le livre des jours*, Paris, Gallimard, 1947. Rabindranath Tagore, *L'Offrande Lyrique*, Paris, Gallimard, 1914.

que, reassumido, permite que os escritores desprovidos especificamente tenham acesso a um reconhecimento e a uma existência específicos.

Regiões literárias e áreas linguísticas

As áreas linguísticas, espécies de “**subconjuntos**” no universo literário mundial, são a emanação e a materialização da dominação política e linguística. Por meio da exportação política das línguas centrais, principalmente as nações colonizadoras, que também são as nações literárias dominantes, permitiram que o pólo político se reforçasse. Constituíram-se portanto áreas linguísticas (ou linguístico-culturais) como uma espécie de expansão (extensão) dos espaços nacionais europeus. “Os conquistadores de pele rosa”, escreve Salman Rushdie, “voltaram a seus países rastejando, os *boerwallehs*, os *mensahhs* e os *bwenas* deixaram para trás seus parlamentos, suas escolas, suas grandes estradas e as regras do jogo de críquete.”⁷⁹ A “Grande Época Rosa” impôs-se em grande parte pela unificação linguística e cultural. Édouard Glissant, poeta antilhano, evoca a propósito dos grandes movimentos colonizadores a “propensão” das línguas europeias a “exportarem-se, o que gera na maioria das vezes uma espécie de vocação ao **universal**”⁸⁰. O que o conquistador, escreve, “exportava em primeiro lugar era a sua língua. Por isso as línguas do Ocidente eram consideradas veiculares e muitas vezes assumiam o lugar de **metrópole**”⁸¹.

Cada “território” linguístico compreende um centro que controla e polariza as produções literárias que dele dependem. Londres é hoje central (mesmo se concorre com Nova Iorque ou Toronto) para os australianos, os neozelandeses, os irlandeses, os canadenses, os indianos, os africanos de língua inglesa; Barcelona, capital intelectual e cultural da Espanha, continua sendo um grande centro literário para os latino-americanos; Paris é central para os escritores da África e do Magreb, assim como para os da Bélgica, da Suíça e do Quebec, aos quais está ligada, de resto, por relações de dominação literária e não política. Berlim continua sendo a principal capital de consagração para os es-

critores austríacos e suíços, e é um pólo dominante para os países do norte da Europa, assim como para as nações da Europa Central **egressas** do esfacelamento do império austro-húngaro.

Cada área linguístico-cultural conserva uma forte autonomia com relação às outras: é uma “literatura-mundo” — para transpor a noção braudeliana de “economia-mundo” —, ou seja, um conjunto homogêneo, autônomo, centralizado, no qual (quase) nada toma a questão a circulação unívoca das obras e a legitimidade do poder central de consagração. Um panteão específico, prêmios literários, gêneros privilegiados por uma história, tradições próprias e até rivalidades **internas** dão **forma** e conteúdo a uma produção literária em um determinado conjunto linguístico. Em razão de sua história e de suas tradições próprias, esses conjuntos impõem ou supõem normas diferentes (língua francesa, Commonwealth, etc.). Dentro de cada área, a estrutura é quase idêntica à do espaço mundial. Uma hierarquia sutil estabelece-se entre os diferentes satélites em virtude de sua distância simbólica — estética e não geográfica — do centro. Muitos centros — por exemplo, Londres e Nova Iorque na área de língua inglesa — podem confrontar-se pelo monopólio da legitimidade ou encarnar um ou outro pólo antagonista do espaço mundial. Cada “lugar capital” tenta impor a evidência de sua centralidade e de sua autoridade sobre o território linguístico que dele depende, mas sobretudo estabelecer nesses territórios sob controle escolar, linguístico e literário seu monopólio da consagração literária.

Assim as grandes capitais literárias estabelecem diversos sistemas de consagração, que **lhes** permitem conservar uma espécie de “protetorado” literário: continuam a exercer, graças à ambiguidade do uso das línguas centrais, um poder político com base literária. Por isso, a perpetuação da dominação, mesmo sob a forma neocolonial “suave” da língua e da literatura, é um fator poderoso de consolidação do pólo heteronômico (ao mesmo tempo político e econômico) do campo literário mundial.

É claro que Londres é a outra capital da literatura, e isso não apenas em virtude de seu capital literário, mas também graças à imensidão de seu antigo **Império** colonial. A extensão potencial do reconhecimento que Londres pôde conceder (na Irlanda, na Índia, na África, na Austrália,.)

79. Salman Rushdie, “Le Nouvel Empire à l’Intérieur de la Grande-Bretagne”, *Parties Imaginaires. Essais et critiques, 1981-1991*, Paris, Bourgois, 1993, p. 144.

80. Édouard Glissant, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990, p. 35

81. *Ibid.*, p. 31.

é talvez uma das mais importantes do mundo; escritores tão diferentes quanto Shaw, Yeats, **Tagore**, Narayan ou Soyinka, ou seja, o conjunto dos escritores oriundos das partes do mundo colonizadas pela Inglaterra, têm (ou tiveram) Londres como capital literária. Esse poder de consagração literária que se estende por um imenso território também lhe dá um grande crédito literário mundial. A capital britânica sempre proporcionou real legitimidade literária aos escritores saídos de seu **Império colonial**: os **prêmios Nobel de Tagore, de Yeats**, de Shaw, de Soyinka, de Walcott ou de Naipaul comprovam esse fato. A consagração londrina é um verdadeiro certificado literário que permite que escritores indianos, em qualquer posição dentro do campo indiano ou inglês — estejam eles inteiramente assimilados aos "valores" britânicos como Naipaul, ou em uma relação de distância crítica como Rushdie —, existam **literariamente no plano internacional** — mesmo se esses enobrecimentos literários não estejam isentos de segundas intenções políticas.

Salman Rushdie escreve de um dos heróis de *Versos salâmicos*⁸², Saladin Chamcha, indiano imigrado para Londres: "Entre todas as coisas do espírito, amara acima de tudo a cultura volúvel e inesgotável dos povos de língua inglesa; dissera [...] que *Otelo*, 'essa peça única' valia toda a produção de qualquer outro dramaturgo em qualquer outra língua, e, embora tivesse consciência da hipérbole, não acreditava estar exagerando muito [...] dera seu amor a essa cidade, Londres, **preferindo-a** à sua cidade natal ou a qualquer outra; avançara lentamente rumo a ela, furtivamente, com uma alegria cada vez maior, imobilizando-se como uma esttua quando ela olhava em sua direção, sonhando ser aquele que a possuiria e assim, em um sentido, sonhando que *se converteria* nela, como, na brincadeira infantil, a criança que toca aquele que ali *está* adquire a identidade esperada [...]. Sua longa história [...] como terra de asilo, um papel que mantinha apesar da ingratidão rebelde dos filhos de refugiados; e sem o discurso complacente do acolhimento-a-todos de uma 'nação de imigrantes' do outro lado do oceano, bem longe de estar de braços abertos. Os Estados Unidos, com sua comissão **McCarthy**, teriam permitido que Ho Chi Minh cozinhasse em seus hotéis? O que diria a lei Mc Carran-Walter contra os **comuni-**

tas a um Karl Marx hoje, à sua porta, a barba espessa e emaranhada, esperando para transpor a fronteira? Oh, Londres! Que estúpida a alma que não preferisse Londres e seus esplendores ultrapassados, suas novas dúvidas, às certezas violentas dessa nova Roma transatlântica."⁸³ Encontram-se no princípio da atração londrina as duas características descritas para Paris: de um lado, uma capital literária importante e, do outro, uma reputação de liberalismo político.

Em razão de seu poder político incontestado, Londres foi muitas vezes utilizada como arma na **luta permanente** que opõe entre si as capitais europeias. No momento do domínio total da França em matéria cultural no final do século XVIII e início do século XIX, a Inglaterra pôde ser empregada como arma contra Paris por todos os seus concorrentes. Na Alemanha, por exemplo, no momento da constituição de uma literatura nacional, a geração dita "pré-clássica" — a de Klopstock e principalmente de Lessing, tenta abrir um novo caminho, entre 1750 e 1770, propondo apoiar-se no modelo inglês para acabar com a imitação (e portanto com a dominação) dos franceses. Lessing está na origem do grande movimento de **reavaliação** da obra de Shakespeare na Alemanha.

Mas Londres impõe-se raramente fora de sua jurisdição linguística e fora de seu (**ex-**) território colonial. Uma pesquisa recente mostra que os editores londrinos publicam pouquíssimas traduções literárias e que as instâncias de consagração só celebram textos escritos em inglês⁸⁴. Ela deve seu crédito à extensão de sua área linguística e à posição dominante que a língua inglesa adquiriu, mas, como seu poder de consagração é sempre de base **linguística** (e portanto muitas vezes política), jamais é completamente específico. Seu crédito propriamente literário não é portanto da mesma natureza que o de Paris.

Hoje, dentro da área cultural inglesa, a rivalidade entre Londres e Nova Iorque provocou uma bipolarização muito nítida do espaço cultural de língua inglesa. Porém, se o centro americano é hoje o pólo econômico incontestado da edição mundial, ainda não se pode dizer que os Estados Unidos tenham se tornado uma potência literária consagradora universalmente reconhecida como legítima. A própria questão, ainda nesse ponto, é um ensejo de luta, e a maneira de **respon-**

82. *Versets salâmiques*, Paris, Christian Bourgois, 1989, [Ed. bras.: São Paulo, Companhia

das Letras, 1998.]

83. *Ibid.*, p. 433.

84. V. Ganne e M. Milon, "Géographie de la traduction", *loc. cit.*, p. 55-95.

der a ela depende da posição ocupada por aquele que toma posição sobre o assunto, e muitos são os escritores que usam essa correlação de forças para “jogar” uma capital literária contra outra.

O romance pós-colonial

Exportando suas línguas, as nações europeias também exportaram suas lutas; ou melhor, os escritores excentrados tomaram-na um dos principais fulcros dessas lutas. O poder literário de uma nação central consegue doravante ser medido pelas inovações, pelas reviravoltas literárias produzidas em sua língua por escritores excentrados e reconhecidos universalmente. Para uma língua (e para a tradição literária vinculada a ela) é a nova maneira de “provar” em ato sua capacidade de criar uma modernidade e de reavaliar assim seu próprio capital por meio dos escritores sobre os auaís exerceu uma influência. Pode-se compreender desse modo a importância de noções como a de “literatura do Commonwealth” ou da “francofonia” que permitem recuperar e anexar as inovações literárias periféricas sob um estandarte *linguístico-cultural* central.

Desde 1981, por exemplo, o Booker Prize, prêmio literário mais célebre da Grã-Bretanha, foi entregue várias vezes aos “não completamente”, segundo a expressão do escritor indiano Bharati Mukherjee, a escritores imigrantes, exilados ou da pós-colonização. *Os filhos da meia-noite* de Salman Rushdie foi o primeiro a ser premiado em 81; em seguida, o prêmio foi outorgado a Keri Hulme, de origem maori (por *The Bone People*⁸⁵), a Ben Okri, escritor nigeriano, a Michael Ondaatje, do Sri Lanka, a Kazuo Ishiguro, de origem japonesa. Dois australianos, um sul-africano e alguns finalistas de origem não inglesa puderam beneficiar-se da atenção da crítica, entre eles Timothy Mo, de origem chinesa. Não foi preciso mais nada para que a crítica, confundindo efeito e causa, deduzisse a partir daí a existência de uma nova literatura e até de um verdadeiro movimento literário oriundo do antigo Império colonial britânico. De fato existe, por parte dos editores, uma vontade de agrupar sob um mesmo rótulo autores que nada têm ou tem pouca coisa em comum para criar um efeito de grupo. Esse efeito de rótulo (ver também o

exemplo do *boom* latino-americano) é uma das estratégias editoriais e críticas mais eficazes para legitimar a “novidade” de um projeto literário: Ishiguro, cujos pais japoneses emigraram quando ele era criança, não é um autor proveniente da colonização e não tem absolutamente a mesma relação com a Inglaterra que um indiano como Rushdie. Ben Okri é nigeriano, como Wole Soyinka, e este jamais esteve entre os autores neocoloniais, apesar de seu reconhecimento internacional e de seu prêmio Nobel, como tampouco esteve Naipaul, ele também prêmio Nobel, mas enobrecido pela rainha e praticando um *assimilacionismo* obstinado. Michael Ondaatje, por seu lado, se interessa pelos “bastardos internacionais, nascidos em um lugar e que decidem viver em outro”. Salman Rushdie recusou, em diversos artigos que publicou após o sucesso de *Os filhos da meia-noite*, ser tratado como um produto pós-imperial. É um dos primeiros a denunciar as representações geopolíticas estabelecidas pela nova taxionomia britânica: “Na melior das hipóteses”, escrevia em 1983, “o que se chama a literatura do Commonwealth é colocada abaixo da literatura inglesa [propriamente dita [...] Isso situa a literatura inglesa no centro e o resto do mundo na periferia.”⁸⁶ Avança assim a ambiguidade da consagração da crítica britânica, que permite celebrar o poder e a irradiação da “civilização” britânica pela assimilação bem-sucedida da qual todos esses escritores seriam a prova manifesta e pela extensão extraordinária do território que recobre. Recrutar todos esses escritores (nigerianos, do Sri Lanka, canadenses, paquistaneses, anglo-indianos, etc.) sob o estandarte britânico é uma maneira hábil e estranha de recuperar e confederar tudo o que se escreve, em parte, *contra* a história oficial britânica.

Ademais, as consagrações nacionais — do tipo Goncourtu Booker Prize — muitas vezes estão próximas das normas comerciais e, portanto, são duplamente submissas. É a partir de então, muito difícil distinguir as consagrações literárias nacionais dos sucessos comerciais aos quais os júris adaptaram suas normas estéticas (dependentes que são, na maioria das vezes, direta ou indiretamente, dos interesses dos editores). Por isso, quando os grandes prêmios nacionais estendem sua jurisdição a autores provenientes do antigo Império colonial (a título

85. Em francês: Keri Hulme, *The Bone People ou Les Hommes du Long Nuage blanc*, Paris, Flammarion, 1996.

86. S. Rushdie, “La Littérature du Commonwealth n'existe pas”, *Parties imaginaires*, op. cit., p. 82.

de francofonia ou de Commonwealth), as consagrações são de certa forma triplamente heteronômicas: submetidas a critérios comerciais, as normas nacionais e às preocupações neocoloniais.

A ambigüidade é tão grande que logo os editores, principalmente americanos, procuraram nessa moda do exotismo o segredo do novo *best-seller* internacional para um público internacional. O sucesso programado do romance do escritor indiano **Vikram Seth**⁸⁷, *A Suitable Boy*, ilustra à perfeição o fenômeno. A crítica — tanto inglesa quanto francesa — apresentou o livro como sinal indubitável de uma renovação da literatura de língua inglesa e até de uma "revanche" do Império colonial britânico, enquanto o romancista emprega instrumentos literários ao mesmo tempo tipicamente ingleses e em grande parte caducos. O editor afirma de fato que o livro é situado "na Índia dos anos 50 e escreve na grande tradição de Jane Austen e de Dickens". Esse indiano diplomado em Oxford e Stanford adotou a forma muito popular da "saga familiar", aplicando normas estéticas do século XIX e empenhando uma visão do mundo eminentemente ocidental, o que significa que adota todos os critérios comerciais mais divulgados. Longe de ser o sinal de uma "liberação" literária e de uma ascensão dos **ex-colonizados** à grandeza literária, esse romance é, ao contrário, a prova irrefutável da dominação (quase) total do modelo literário inglês em sua área cultural. Diferentemente de Londres que fundamentou, ao menos em grande parte, a atividade de sua **jurisdição** cultural sobre o seu capital literário e a extensão de seu território **lingüístico**, Paris, jamais se interessou pelos escritores oriundos de seus territórios coloniais; ou melhor, desprezou-os por muito tempo e **(mal)tratou-os** como espécies de provincianos piorados, próximos demais para que suas diferenças pudessem ser reconhecidas ou celebradas, mas distantes demais para serem ao menos **perceptíveis**. A França não tem nenhuma tradição em matéria de consagração cultural especificamente lingüística, e a política dita da francofonia sempre será apenas um pálideo substituto políticoda ascendência que Paris exercia (e, em parte, ainda exerce) na ordem simbólica. Os raros prêmios nacionais outorgados a escritores provenientes do **ex-império** francês ou das margens da área lingüística beneficiaram-se de considerações neocoloniais evidentes.

87. **Vikram Seth**, *Um garçom conversável*, Paris, Grasset, 1995

Nas áreas policêntricas, os escritores dominados podem jogar com a correlação de forças entre as capitais lingüísticas e políticas. Pela concorrência entre duas capitais — Londres e Nova Iorque, Lisboa e São Paulo —, os espaços literários nacionais estão de fato submetidos a uma **dominação** dupla, o que permite que os escritores, paradoxalmente, se apóiem em um centro para melhor lutar contra o outro. Assim, no espaço literário canadense, os escritores podem optar por se **integrar** nas categorias críticas americanas — é o caso principalmente de Michael Ondaatje, escritor nascido no Sri Lanka (**ex-Ceilo**) e estabelecido em Toronto — ou, inversamente, podem tentar apoiar-se em Londres para escapar do poderio do espaço americano, e portanto da dissolução na **indiferenciação**. É o caso por exemplo das romancistas canadenses Margaret Atwood ou Jane Urquhart, que tentam fundamentar uma identidade literária canadense inglesa a partir da dupla distância característica dessa literatura tanto da tradição britânica quanto da tradição americana. "A história do Canadá", diz Margaret Atwood, "é em parte a história da luta contra os Estados Unidos. Muitos canadenses eram refugiados políticos que se recusaram à submissão."⁸⁸ Em seu romance *Niagara*, Jane Urquhart dá sua versão do nascimento da **história nacional** e literária canadense descrevendo o encontro de um **historiador** e de um **poeta** em Niagara Falls, precisamente na fronteira americano-canadense, em 1889. Jane Urquhart faz desse lugar onde aconteceu a batalha de Lundy's Lane em 1812⁸⁹ o símbolo de uma fundação nacional, ou seja, de uma reapropriação nacional da história: o historiador tenta demonstrar, ao mesmo tempo contra a visão britânica e a versão oficial americana, que essa batalha foi uma vitória canadense, que terminou pela derrota americana ("Imagine, os americanos roubaram nossas vitórias! É incrível [...] pretendem que sua vitória foi total!"⁹⁰). Já o jovem poeta hesita entre a visão do mundo que **he** foi transmitida pelo romantismo inglês ("Jamais encontrarás os **junquinhos** de Wordworth aqui!"⁹¹) e o

88. Entrevista inédita à autora, novembro de 1991.

89. A 18 de junho de 1812, os Estados Unidos declararam guerra à Inglaterra. É uma oportunidade para os americanos anexarem o Canadá a seu território; já os ingleses se defendem **da ameaça** da invasão e tentam recuperar as terras perdidas a oeste. Os combates saldaram-se por um *statis quo*.

90. **Jane Urquhart**, *Niagara*, Paris, **Maurice Nadeau**, 1991, p. 73.

91. *Ibid.*, p. 69.

inédito da paisagem americana. Não se pode, aliás, compreender os ensejos reais da obra de Urquhart quando se ignora essa vontade de fundação nacional, inerente a todas as obras provenientes de espaços literários dominados. A difícil situação da dupla dependência autoriza portanto o emprego de estratégias de dupla recusa que conduzem a servir-se de um dominador contra o outro. Por suas referências permanentes à história literária inglesa, ao panteão da poesia e do romance britânicos, os autores canadenses contribuem para o reforço do pólo londrino que pertence à sua história e lhes fornece um capital de antiguidade que lhes permite lutar contra a "jovem" **potência americana**. Outros protagonistas desfavorecidos da área linguística inglesa podem utilizar o mecanismo inverso e recorrer ao poder de Nova Iorque para lutar contra a dependência de Londres. É o caso dos irlandeses, que hoje, em sua luta contra a dominação neocolonial de Londres, em razão da ascensão do poderio — principalmente universitário — do campo americano, podem buscar apoio e consagração nos Estados Unidos. A presença considerável de uma comunidade irlandesa, que possui ao mesmo tempo uma importância política e intelectual, permite modificar a estrutura das relações de força neocoloniais comuns.

Dentro da mesma lógica, a institucionalização e o reconhecimento da especificidade brasileira permitem hoje aos outros protagonistas da área lusófona, menos dotados em recursos culturais e literários, apoiar-se no pólo brasileiro para, por sua vez, reivindicarem uma subversão política e literária das normas gramaticais portuguesas. Assim, todos os que, na África lusófona, querem hoje, contra a influência de Lisboa, ter acesso à modernidade e à autonomia literárias, invocam primeiro a história da poesia brasileira e sobretudo o questionamento das "amarras" linguísticas, e portanto culturais, do **português de Portugal** que os brasileiros levaram a cabo. O escritor angolano de origem portuguesa José Luandino **Vieira**, e, mais recentemente, o moçambicano **Mia Couto**⁹² recorrem doravante aos recursos literários brasileiros para recusar a ascendência dos modelos europeus e constituir uma **genealogia** e uma história literárias próprias: "Os poetas de Mocambique", diz hoje Mia Couto, "trabalham principalmente para transformar o

português. Os poetas mais importantes para nós, moçambicanos, são os brasileiros, porque nos **autorizam**, de certa forma, a violentar a língua. São pessoas como Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade, Guimarães Rosa, Graciliano Ramos e muitos outros que conseguiram renovar o português."⁹³ Os africanos podem portanto inspirar-se hoje no legado literário acumulado pelos brasileiros dos anos 20 e na reserva de soluções que experimentaram para recusar a submissão intelectual a Portugal. Reassumem para si a palavra de ordem libertadora, recusando, por sua vez, o domínio de Portugal (país do qual foram as últimas possessões) e reivindicam sua dependência específica do Brasil, que teve a mesma postura antes deles, mas conseguiu criar uma literatura nacional beni como soluções inéditas.

Nessa lógica, a posição dos escritores francófonos é paradoxal e até mesmo trágica. Como Paris é para eles, inseparavelmente, a capital da dominação política **e/ou** literária e, como para todos os protagonistas do espaço mundial, a capital da literatura, eles são os únicos a não poderem eleger Paris como espaço neutro específico. **Nenhuma** alternativa, nenhuma solução sobresalente **permite-lhes, além de uma** retirada para seu espaço nacional, como fez **Ramuz**, escapar de Paris ou servir-se de Paris para inventar uma dissidência estética. O poder de Paris é ainda mais violento, mais implacável por ser incessantemente renegado e recusado em nome da crença universal na **universalidade** da França, em nome dos valores de liberdade promovidos e monopolizados pela própria França. Como inventar uma literatura liberada das imposições, das tradições, das obrigações de uma das literaturas mais incontestadas do mundo? Nenhum centro, nenhuma capital, nenhuma instância pode oferecer uma saída efetiva.

Os escritores confrontados **com** esse dilema esboçaram algumas soluções, entre elas, a acrobacia teórica chamada das "duas Franças". A crença em uma pretensa dualidade da França — "a França colonizada-ra, reacionária, racista, e a França nobre, generosa, mãe das artes e das letras, emancipadora, criadora dos direitos do **homem** e do cidadão."⁹⁴

93. Entrevista inédita à autora, novembro de 1994. O grifo é meu.

92. Mia Couto, *Terre somnambule*, Paris, Albin Michel, 1994. [Ed. bras.: *Terra sonâmbula*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1993.]

94. Raphaël Confiant, *Aimé Césaire. Une traversée paradoxale du siècle*, Paris, Stock, 1993, p. 88.

— **permite** há muito aos intelectuais preservarem a idéia de liberdade e de especificidade literária necessária à sua existência literária, ao mesmo tempo em que os autoriza a lutar contra a sujeição política. Hoje as soluções e as estratégias diversificaram-se e refinaram-se um pouco. Alguns, como os escritores antilhanos (Édouard Glissant, **Patrick Chamoiseau** ou **Raphaël Confiant**) ou argelinos (**Rachid Boudjedra**), **reivindicaram** o modelo de Faulkner para escapar à onipotência francesa; outros, como o **guineano Tierno Monémbé**⁹⁵, **declararam explicitamente** sua dívida para com os latino-americanos — e principalmente para com Octavio Paz —, e proclamam sua liberdade criadora. **Mas** fazem apenas um desvio. Faulkner, assim como o conjunto dos escritores da América Latina, foram consagrados em Paris, e reivindicá-los é ainda reconhecer o poderio específico de Paris e de seus veredictos literários.

CAPÍTULO 4

A fábrica do universal

É portanto absolutamente necessário que esse homem, se insistir em ser ilustre, transporte para a capital sua pacotilha de talento, que lá a desembale diante de especialistas parisienses, que pague pela avaliação, e então confecciona-se-lhe um renome, que da capital é enviado para as províncias onde é aceito com prontidão."

Rodolphe Töpffer¹

"Paris foi a Terra Santa do nosso tempo. A única. Não apenas por seu gênio positivo, mas talvez, ao contrário, devido à sua passividade que a tornava disponível para os pesquisadores de qualquer nacionalidade. Para Picasso e Juan Gris, espanhóis; para Modigliani, Boccioni e Severini, italianos; para Brancusi, romeno; para Joyce, irlandês, para Mondrian, holandês; para Lipchitz, polonês da Lituânia; para Archipenko, **Kandinsky**, **Diaghilev**, **Larionov**, **russos**; para **Caldor**, **Pound**, **Gertrude Stein**, **Man Ray**, americanos; para **Kafka**, checo; **Leibniz** e **Max Ernst**, alemães; para **Winfham Lewis** e **T. E. Hulme**, ingleses [...]. Para todos os artistas, estudantes e refugiados [...]. Paris era a Internacional da cultura [...]. Liberada do folclore nacional, da política nacional, das carreiras nacionais, livre das limitações do gosto familiar e do espírito de corpo."

Harold Rosenberg, *La Tradition du nouveau*

A consagração, sob a forma de reconhecimento pela crítica autônoma, é uma espécie de transposição da fronteira literária. Transpor essa linha invisível significa ser submetido a uma espécie de transformação,

95. Entrevista inédita à autora, março de 1993.

1. Escritor suíço (1799-1846). Notas inéditas, 1834-4836, citadas por Jérôme Meizoz, *Ramus, un passager clandestin des Lettres françaises*, Genebra, Zoé, 1997, p. 168.

seria quase preciso dizer uma transmutação no sentido alquímico. A consagração de um texto é a metamorfose quase mágica de um material comum em "ouro", em valor literário absoluto. Nesse sentido, as instâncias consagradoras são as guardiãs, as garantidas e as criadoras do valor — sempre **inovelte** no entanto, o tempo todo contestado e discutido, justamente em razão de seu vínculo com o presente e a modernidade literárias: "Disse valor", escreve **Valéry**, "porque há apreensão, julgamento de importância e também discussão sobre o preço que se está disposto a pagar por esse valor [...] Pode-se ver nessa cotação, inscrita em todas as páginas de jornais, como ela concorre aqui e ali com outros valores. Pois existem valores concorrentes." A transmutação mágica operada pelos grandes consagradores é uma mudança de natureza para os textos vindos de regiões literariamente desertadas: uma passagem da inexistência à existência literária, da invisibilidade ao estado de literatura, transformação aqui chamada literarização.

A capital e seu duplo

Paris não é apenas a capital do universo literário, também é, por isso, a porta de entrada no "mercado mundial de bens intelectuais", como dizia Goethe, o principal local consagrador do mundo da literatura. A consagração parisiense é um recurso necessário para os autores internacionais de todos os espaços literários dominados: traduções, leituras críticas, elogios e comentários, são tantos juízos e veredictos que proporcionam valor literário a um texto até então mantido fora dos limites do espaço ou não percebido. Só pelo fato de o juízo ser pronunciado por instâncias literárias (relativamente) autônomas, tem efeitos reais sobre a difusão e o reconhecimento do texto. A crença no **efeito** da capital das artes é tão poderosa que não apenas os artistas do mundo inteiro aceitam sem reservas essa primazia parisiense, como também, dada a extraordinária concentração literária que disso resultou, ela tornou-se o lugar a partir do qual, julgados, criticados, transmutados, os livros e os escritores podem se desnacionalizar e assim tornar-se universais. Paris, descrita acima como "banco central" de "crédito" literário, é igualmente, por isso mesmo, um grande local de consagração: pode "creditar", "dar crédito".

Em 1945, em um texto escrito quando da exposição dos irmãos Van Velde, Abraham e Gerardus, intitulado *Le Monde et Le Pantalon?*, Beckett afirma nas entrelinhas de uma frase a evidência desse poder de consagração. Querendo apresentar as duas obras e insistir em sua novidade, escreve: "A pintura [...] de Abraham e Gerardus Van Velde é pouco conhecida em Pans, ou seja, pouco conhecida." Esse texto, que ele escreve em francês para seus amigos pintores que conheceu em Paris, enquanto, ele próprio perfeitamente desconhecido, decidiu viver naquela cidade há um certo número de anos, é um reconhecimento do poder de consagração de Paris, anunciado no tom da evidência. Pans provoca, produz e coroa obras totalmente impossíveis e ignoradas em outras partes. Fugindo de Dublin para escapar ao estabelecimento de uma arte nacional sob tutela e sob censura político-religiosa do novo Estado irlandês, Beckett sabe do que está falando: de seu ponto de vista, Paris é a capital da Arte "pura". Ali se exila para afirmar a total autonomia da literatura contra uma arte submissa aos desígnios **nacionais**.

Larbaud explicava do mesmo modo em um artigo escrito nos anos 20 aue Whitman era um desconhecido nos Estados Unidos: "Sim, é americano [...]. Mas não é americano porque se proclamou o poeta da América. Ainda o desmentido imediato: foi tão desdenhado nos Estados Unidos quanto Stendhal em Grenoble, ou **Cézanne** em Aix [...] a maioria dos 'happy few' vive na Europa. Portanto, somente na Europa poderia ser reconhecido, e o foi."³ Da mesma forma, segundo Paul de Man, foi na França que o argentino Jorge Luis Borges foi descoberto pela crítica e regularmente traduzido, embora tenha sido um grande tradutor da poesia e dos romances americanos para a língua castelhana⁴.

Rejeitado e até proibido em Dublin, Joyce foi acolhido e consagrado por Paris, que o transformou, mais do que em um escritor nacional irlandês, num **artista** que revolucionou a literatura universal. Para escapar às imposições linguísticas, políticas e morais (ou religiosas) do espaço literário irlandês, Joyce "inventou" uma solução paradoxal e aparentemente contraditória criando uma obra irlandesa em um exílio reivindicado⁵.

2. Samuel Beckett, *Le Monde et Le Pantalon*, Paris, Éditions de Minuit, 1989, p. 21.

3. V. Larbaud, *Ce vice impuri, la lecture, Dominie anglaise*, op. cit., p. 215.

4. Paul de Man, "A Modern Master: Jorge Luis Borges", *Critical Writings 1953-1978*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989, p. 123.

5. Ver *infra*, "James Joyce e Samuel Beckett, ou a autonomia", p. 378-384.

Assim, consagrando Joyce com sua tradução como um dos maiores escritores do século, Lardaud consegue arrancá-lo do provincianismo e da invisibilidade irlandeses e **universalizá-lo**, ou seja, fazer com que seja reconhecido, dar-lhe uma existência na esfera literária autônoma⁶, mas também tomá-lo visível, aceite e aceitável em seu espaço literário nacional. Nesse sentido, escreve em 1921: "Deve-se observar que, ao escrever *Os dublinenses*, *Retrato de um artista* e *Ulysses*, fez tanto quanto todos os heróis do nacionalismo irlandês para atrair o respeito dos intelectuais de todos os países para a Irlanda. Sua obra toma a dar a Irlanda, ou antes, à jovem Irlanda, uma fisionomia artística, uma identidade intelectual; faz pela Irlanda o que a obra de Ibsen fez em seu tempo **pela Noruega**, a de Strindberg pela Suécia, a de Nietzsche pela Alemanha do final do século XIX e o que acabam de fazer os livros de **Gabriel Miró** de **Ramón Gómez de la Serna** pela **Espanha** contemporânea[...]. Em suma, pode-se dizer que, com a obra de James Joyce e, em particular, com esse *Ulysses*, que logo será publicado em Paris, a Irlanda tem uma reestréia sensacional na alta literatura européia." Ainda há bem pouco tempo (1980), Danilo **Kiř**, exilado na França e consagrado por Paris, explicava com muita simplicidade e de maneira intuitiva os grandes mecanismos (dos quais tinha experiência prática) que fazem de Paris um centro Único de consagração da literatura: "Parece-me que Paris continua sendo, e cada vez mais, uma verdadeira feira, vocês sabem, um leilão, onde se vende tudo o que o mundo da cultura produziu em outros lugares, sob outros meridianos [...]. É necessário passar por Paris para existir. A literatura hispano-americana existia antes dos franceses, assim como o existencialismo, o **formalismo** russo, etc., etc., mas, para se elevar a categoria de patrimônio universal, precisou passar por Paris. Eis para o que serve a cozinha **parisiense**. Emigrações, universidades, teses e temas, traduções, explicações: a cozinha, enfim. É isso a cultura francesa." Para **Kiř**, Paris fica portanto no centro do mercado, é um "casa de leilões" específica onde são vendidos e trocados produtos intelectuais que devem necessariamente passar por esse local de concentração de

recursos para alcançar o *status* de "patrimônio universal", ou seja, de "valor" reconhecido nesse mercado.

Por sua função dupla — literária e política —, Paris também é o último recurso contra as censuras nacionais: a constituição histórica de Paris como capital de todas as liberdades — política, estética e moral — toma-a também lugar da liberdade de publicação. Danilo Kiř exilou-se em Paris para escapar às censuras e acusações de Belgrado nos anos 1970; *Lolita* de Nabokov foi publicada ali contra a censura americana em 1955, assim como *Naked Lunch* de William Burroughs em 1959.

De certo modo agrupando em sua pessoa o produto de quatro séculos de acumulação literária e intelectual francesa, Sartre concentrou quase sozinho, por volta da década de 1960, a totalidade da crença, do "crédito" parisiense⁹. Intelectual engajado a favor dos dominados políticos, também tomou-se um dos consagradores literários (de *Faulkner*, de *Dos Passos*...) mais poderosos. Mario Vargas Llosa evoca assim o que foi a figura de Sartre para os jovens intelectuais do mundo inteiro que vieram a Paris buscar a modernidade literária: "Para os leitores futuros, será tão difícil ter uma idéia do que Sartre significou em nossa época quanto, para nós, compreendermos totalmente o que representaram em seu tempo Voltaire, Victor Hugo ou Gide. Encamou, assim como eles, essa curiosa instituição francesa: o *mandarim* intelectual. Isto é, alguém que exerce um magistério além do que sabe, do que escreve e até do que diz, um homem ao qual um vasto público confere o poder de legislar sobre assuntos que vão das grandes questões morais, culturais e políticas até as mais banais [...]. Vai ser difícil, para os que só conhecerem Sartre por seus livros, saber até que ponto as coisas que disse ou deixou de dizer ou, acredita-se, poderia ter dito, repercutiram em milhares e milhares de pessoas e tomaram-se nelas formas de comportamento, uma 'opção' vital."¹⁰ O imenso poder de consagração de Sartre tomava-o uma espécie de encarnação da modernidade literária, era ele quem traçava os limites da arte literária designando um presente da literatura: "Lendo Sartre, não apenas éramos levados a sair do **CON-**

6. Como Yeats antes dele, mas mais amplamente, já que Joyce consagra-se fora da área cultural de língua inglesa.

7. V. Lardaud, "James Joyce", *Ce vice imparti la lecture. Domaine anglais*, op. cit., p. 233.

8. D. Kiř, *Le Résistat amer de l'expérience*, op. cit., p. 105.

9. Anna Boschetti mostrou que Sartre concentrou todas as espécies de capital **disponíveis** — filosófico, literário, crítico, político — que Paris detinha. A. Boschetti, *Sartre et Les Temps Modernes. Une entreprise intellectuelle*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.

10. Mario Vargas Llosa, *Contre vents et marées*, op. cit., p. 104-105.

texto literário **regionalista**”, explica Vargas Llosa, “como nos informávamos, embora em segunda mão, sobre a revolução da arte narrativa, sobre a diversificação de seus temas em todos os sentidos e sobre a maior liberdade, a maior complexidade das maneiras de contar [...] os primeiros volumes de *Os caminhos da liberdade* e os ensaios de Sartre representaram para nós no início dos anos 50 a literatura moderna.”¹¹

A história do reconhecimento mundial da obra de William Faulkner passa portanto por Paris. Sabe-se que Faulkner teve uma estadia literária muito difícil nos Estados Unidos. Após *Soldier's Pay* (1926), *Mosquitos* e o fracasso de *Sartoris* (1927-1929), *O som e a fúria* traz-lhe em 1929 o início de um renome intelectual (vendem-se 1 789 exemplares do livro). Após *Enquanto agonizo* (1930), *Santuarío*, publicado em uma primeira versão em 1931 e depois em 1932, é seu primeiro “grande” sucesso (de escândalo), vendendo cerca de 6.500 exemplares em menos de dois meses. No entanto, Faulkner ainda ficará desconhecido por quinze anos em seu país. É somente em 1946, apenas três anos antes do prêmio Nobel, e bem depois de sua consagração francesa, com a antologia de Malcolm Cowley, *The Portable Faulkner*, que ele é imposto aos Estados Unidos pela crítica americana como um dos mestres da literatura nacional, e que a venda de seus livros recomeça.

Na França, ao contrário, é reconhecido desde cedo como um dos grandes renovadores do século XX. Em 1931, ou seja, dois anos após a publicação de *O som e a fúria*, Maurice-Edgar Coindreau publica na NRF¹² um estudo crítico sobre os seis romances de Faulkner então publicados nos Estados Unidos. Nessa época contava-se somente com duas outras análises dedicadas ao romancista americano, assim como dois ensaios curtos editados nos Estados Unidos e por volta de uma dúzia de artigos na imprensa americana, a maioria da qual demonstrava uma total **incompreensão**¹³. *Enquanto agonizo* é traduzido por Coindreau e com prefácio de Valéry Larbaud em 1932, mas o romance só sairá de fato após *Santuarío*, publicado em 1933 e prefaciado por André Malraux. Em seguida, *O som e a fúria* é lançado pelas edições

Gallimard, em 23 de agosto de 1938; o artigo de Sartre¹⁴ o impõe como um dos grandes romancistas do século XX. Em 1934-1935, Jean-Louis Barrault faz uma adaptação para o teatro de *Enquanto agonizo*, antes de Albert Camus, que adapta e dirige, em 1956, *Requiem for a Nun*. Portanto, só a consagração francesa, outorgada pelos escritores e críticos mais eminentes, permitiu que o americano alcançasse ainda vivo o reconhecimento em seu próprio país no final dos anos 40. Seu prêmio Nobel, que confirma o reconhecimento internacional, é uma consequência direta dessa bênção parisiense.

Bruxelas, capital em rivalidade aberta com Paris, é por seu lado também dotada de poder consagrador. A imagem simples demais que dela faz uma capital sob influência parisiense, pode-se opor a realidade mais complexa de uma cidade-encruzilhada, centro de convergências vanguardas recusadas pelas grandes capitais européias, local de certa forma da “segunda chance” para todos os **modernos** rejeitados ou **ignorados** por Paris¹⁵. Como a capital belga está livre de qualquer nacionalismo de retraimento ou de ressentimento, está atenta a todas as novidades e a todas as modernidades. Sua própria **artificialidade** política e sua própria juventude fazem da Bélgica, “inventada” em 1830, um país libertado dos antagonismos seculares que dilaceraram as velhas nações européias. Além da “invenção” de uma tradição nacional que se inspira mais na pintura (dos primitivos flamengos a Rubens) do que na reconstrução de uma cultura popular, a grande singularidade belga parece dever-se a uma abertura atenta para toda a Europa. Bruxelas tornou-se uma espécie de recurso específico contra Paris no momento em que as próprias **instâncias** literárias estão sujeitas às **injunções** nacionais.

Assim, no momento em que o preconceito antigermânico dos franceses, muito virulento a partir de 1870, toma-os cegos a qualquer revolução estética provinda da Alemanha, Bruxelas celebra Wagner representando *Lohengrin* em 1870 e converte-se na capital do **wagnerismo** fora da Alemanha. O conformismo estético da **Ópera** francesa

11. *Ibid.*, p. 93.

12. Maurice-Edgar Coindreau, “William Faulkner”, NRF n.º 19 (junho de 1931), p. 926-930.

13. Michel Gresset, “Notice”, *Le Brail et la Fureur*, W. Faulkner, *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, “Bibl. de la Pléiade”, 1977, p. 1253.

14. NRF, julho de 1939, recitado em *Situations I*, Gallimard, 1947, p. 65-75.

15. Segundo Christophe Charle, *Dejo menos na primeira metade do século XIX*, “Londres e Bruxelas são as duas outras capitais liberais de substituição, últimos refúgios quando o governo francês expulsou os exilados julgados perigosos”. C. Charle, *Les hucheries en Europe au XIX^e siècle*, op. cit., p. 112.

permite que a Bélgica acolha os compositores franceses recusados em Paris, entre eles Massenet, cuja *Herodiade* será representada em **1881** com imenso sucesso. Vincent d'Indy instala-se em Bruxelas, onde encontra uma recepção entusiasta. O Círculo dos XX, grupo de jovens pintores independentes fundado em **1883**, pretende convidar e expor com liberdade os artistas do mundo inteiro a fim de revelar todas as novas propostas artísticas. Os "vintistas" acolheram desse modo em Bruxelas todos os movimentos de vanguarda que buscavam reconhecimento, ofereceram-lhes seu primeiro julgamento crítico, teorizaram-nos e legitimaram-nos por meio de suas revistas, artigos e exposições. Os impressionistas, os neo-impressionistas e artistas desconhecidos como Lautrec, Gauguin ou Van Gogh (que *lá* vende a única tela que encontrou comprador enquanto vivo) encontram em Bruxelas **interlocutores** e admiradores. O neo-impressionismo em particular, muito repetido pelos pintores belgas, será explicitado, comentado e consagrado; Felix Fénéon, correspondente parisiense de *L'Art moderne*, desenvolve o primeiro comentário teórico sobre o neo-impressionismo como superação radical do impressionismo.

Da mesma forma, os escritores belgas se engajam, para acabar com a ascendência do realismo francês sobre a estética romanesca, do lado da contestação simbolista nascida na França; reapropriam-sedessa inovação literária por meio da mística flamenga (Maeterlinck traduz Ruysbroek), da filosofia e da poesia alemãs. Seu cosmopolitismo (isto é, sua abertura, seu bilinguismo...) permite-lhes inventar até preceder as propostas estéticas dos escritores franceses. **Bruxelas** toma-se a capital do simbolismo: **lá Mallarmé**, desde muito cedo, encontra condições excepcionais de publicação (ver "La Remémoration d'**amis belges**"¹⁶); Maeterlinck, "descoberto" por Octave Mirbeau, em um célebre artigo do **Figaro** em **1890**, onde é comparado a um "novo Shakespeare", inventa o teatro simbolista; Lugné-Poe, diretor parisiense marginal, apresenta em **1893** diante do público e da crítica belgas seu teatro simbolista, encenando Maeterlinck e Ibsen...

Assim, apoiando os artistas alemães contra a cegueira francesa, os franceses não consagrados contra as vanguardas francesas **reconheci-**

das como as impressionistas, promovendo a arte inglesa e os **pré-rafaelitas** — que os adeptos belgas da arte decorativa reivindicam desde os anos **1890** —, os artistas belgas conseguem evitar, contornar, aliviar o peso constante das instâncias artísticas parisienses. A abertura cosmopolita a todas as invenções artísticas da Europa fez da cidade a oficina onde se realizaram, longe dos pressupostos nacionalistas e das tradições antagonistas, algumas das grandes revoluções artísticas do final do século XIX. Paris é de certa forma "ultrapassada" por Bruxelas que, também pretendente à modernidade artística, consagra as vanguardas, enquanto Paris, voltando à sua condição de capital nacional sujeita às lutas políticas e aos velhos antagonismos nacionalistas, perde sua especificidade e sua autonomia.

A tradução como **iterarização**¹⁷

A tradução é a grande instância de consagração específica do universo literário. Desdenhada como tal por sua aparente neutralidade, ela é contudo a via de acesso principal ao universo literário para todos os escritores "excêntricos": é uma forma de reconhecimento literário e não uma simples mudança de língua, puro intercâmbio horizontal que se poderia (deveria) quantificar para tomar conhecimento do volume das transações editoriais no mundo. A tradução é, ao contrário, o maior desafio e a arma primordial da rivalidade universal entre os jogadores, uma das formas específicas da luta no espaço literário internacional, instrumento de geometria variável cujo uso difere de acordo com a posição do tradutor e do texto traduzido, isto é — para retomar uma distinção empregada por Itamar Even-Zohar¹⁸ —, segundo a posição da língua "fonte" e da língua "alvo". Aqui se estabeleceu a desigualdade literária das línguas de onde procede, pelo menos em parte, a **desi-**

17. Aqui pretendo apenas enfatizar uma função muito particular da tradução, que a literatura consagrada a esse objeto parece ter omitido, por não considerar a diferença entre o capital linguístico e o capital propriamente literário e a especificidade de transferências do último.

18. Itamar Even-Zohar, "Laws of Literary Interference", "Translation and Transfer", *Poetics Today: International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication*, vol. 11, nº 1, primavera de 1990, p. 53-72 e p. 73-78.

16. Título de um poema de Mallarmé incluído na *antologia Préfaces* (Edition Deman, 1899). *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1998, vol. 1, p. 32 (orig. Bertrand Marchal).

gualdade dos protagonistas do jogo literário mundial. Por isso o ponto de vista adotado sobre essa transferência linguística depende do sentido no qual se opera (tradutor ou traduzido) e da relação entre as línguas entre as quais se realiza. A combinação desses dois fatores determina os principais casos analisados neste livro.

Para as línguas "alvo" (de chegada) mais desprovidas especificamente, a tradução — que é então uma "intradução"¹⁹ — é uma maneira de agrupar recursos literários, de importar de certa forma grandes textos universais para uma língua dominada (portanto para uma literatura desprovida), de desviar um legado literário²⁰. O programa de tradução dos clássicos dos românticos alemães, que se elaborou ao longo de todo o século XIX é, como detalharemos adiante, um empreendimento desse tipo. As obras de grande ruptura literária, as que marcaram época no centro, são muitas vezes traduzidas pelos próprios escritores, geralmente internacionais e políglotas, e que, querendo romper com as normas de seu espaço literário, tentam introduzir em sua língua as obras da modernidade central (por aí mesmo, contribuem para perpetuar sua dominação). Dauilo Kiš foi assim tradutor dos poetas húngaros (Ady, Petöfi, Radnoti), russos (Mandelstam, Lessenin, Tsvetáeva) e franceses (Cornille, Baudelaire, Lautréamont, Verlaine, Prévert, Queneau) para o servo-croata; Vergilio Ferreira introduziu Sartre em Portugal, Amo Schmidt foi o destemido tradutor de Joyce para o alemão, Borges o de **Heri Crane**, E. E. Cummings, William Faulkner, Robert Penn Warren²¹; Nabokov traduziu Lewis Carroll para o russo; no início do século, o japonês Daigaku Horiguchi (1892-1981) importou Verlaine, Apollinaire, Jammes, Cocteau e Morand para o Japão, contribuindo desse modo para revolucionar em profundidade todas as normas estéticas em curso nesse espaço literário então em mutação: o húngaro Dezso Kosztolányi traduziu para sua língua natal Shakespeare, Byron, Wilde, Baudelaire, Verlaine. Esses intermediários desempenham, de certa forma, um papel inverso dos internacionais das grandes capitais: eles não introduzem a periférica no centro para consagrá-la, na verdade tomam o

centro conhecido (e o que foi consagrado no centro) em seus países, traduzindo sua produção central. Importam, para apresentá-la, a modernidade decretada no meridiano de Greenwich; por isso desempenham um papel essencial no processo de unificação do espaço.

Para as grandes línguas "fonte" (ou seja, a mesma operação considerada do outro ponto de vista), a tradução literária então concebida como "extradução"²² permite a difusão internacional do capital literário central. Reconduzindo, graças aos políglotas dos pequenos países, o poder e o prestígio dos grandes países literários, ela permite apresentar o poder específico de uma língua e de uma literatura que pleiteiam a universalidade e aumentar assim seu crédito específico. Ademais, difunde a norma em vigor no centro, com o atraso inerente ao tempo de latência da própria tradução.

Ao contrário, para as grandes línguas "alvo", isto é, quando a tradução é a importação para o centro de textos literários escritos em línguas "pequenas" ou em literaturas pouco valorizadas, a translação linguística e literária é uma maneira de anexar, de desviar obras em proveito dos recursos centrais: "o capital universal cresce", diz Valéry, graças a atividade dos grandes tradutores consagradores. A dominação por eles exercida impõe-lhes, *noblesse oblige*, "descobrir" escritores não indígenas e conformes às suas categorias literárias. A mesma operação considerada a partir de uma "pequena" língua "fonte", isto é, como exportação de textos para uma língua literária central, é bem mais que uma simples mudança de língua: é na realidade, a ascensão à literatura, a obtenção do certificado literário. É essa **tradução-consagração** que nos interessa aqui.

A noção de "literariedade", ou seja, de crédito literário ligado a uma língua, independentemente de seu capital propriamente linguístico, permite portanto considerar a tradução dos dominados literários como um ato de consagração que dá acesso à visibilidade e à existência literárias. Os que **criam** em línguas pouco ou não reconhecidas como literárias, muito desprovidas de tradições próprias, não podem ser consagrados literariamente de imediato. É a tradução para uma grande língua literária que vai fazer seu texto entrar para o universo

19. Isto é, uma importação de textos literários estrangeiros em forma de traduções. Cf. V. Gamme e M. Minon, "Géographie de la traduction", *Traduire l'Europe*, F. Barret-Ducrocq (org.), *loc. cit.*, p. 58.

20. Cf. *infra*, "A importação de textos", p. 287-292.

21. Cf. P. de Man, *loc. cit.*, p. 123.

22. Ou seja, como exportação de textos nacionais para uma outra língua. Cf. V. Gamme e M. Minon, "Géographie de la traduction", *loc. cit.*, p. 58.

literário: a tradução não é uma simples "naturalização" (no sentido de uma mudança de nacionalidade), ou a passagem de uma língua para outra; é, muito mais especificamente, uma "literarização". Os escritores do *boom* latino-americano passaram a existir no espaço literário internacional a partir de sua tradução para o francês e do seu reconhecimento pela crítica francesa. No mesmo sentido, Jorge Luis Borges dizia que ele era uma invenção da França. O reconhecimento internacional de Danilo Kiš coincide também com sua tradução para o francês e sua consagração na França, que o faz sair da "sombra", *servo-croata*. O reconhecimento universal de Tagore (seu prêmio Nobel) data de sua autotradução do bengali para o inglês. Pius Ngandu Nkashama, intelectual e escritor da República Democrática do Congo (ex-Zaire), salienta e sublinha, ao mesmo tempo que nega, o papel central da tradução-consagração para os escritores africanos: "O defeito dos autores africanos foi muitas vezes crer que um texto literário só tinha *valor* caso fosse *credenciado* como tal por um Ocidente magnânimo [...]. Tudo acontece como se um autor em uma língua africana só alcançasse objetivamente o ato literário a partir do momento em que produzisse um texto em outras linguagens, no caso, as do colonizador [...]. Poderia ser-lhe concedido um crédito moral com base nas traduções de vida, evidentemente autorizadas mundo afóra."²³

Definir a tradução dos autores dominados como uma literarização, ou seja, uma verdadeira metamorfose literária, uma mudança de estado, permite resolver toda uma série de problemas gerados pela crença na igualdade, ou melhor, na simetria entre as operações de tradução, concebidas uniformemente como simples translações de língua a língua. A transmutação literária é garantida com a passagem pela fronteira mágica que faz um texto redigido em uma língua pouco ou não literária, ou seja, inexistente ou não reconhecida no "mercado verbal", alcançar uma língua literária. Por isso defino aqui como *literarização* qualquer operação — tradução, autotradução, transcrição, escrita direta na língua dominante — pela qual um texto proveniente de uma região desprovida literariamente consegue se impor como literário junto a instâncias legítimas. Qualquer que seja a língua em que sejam escritos, esses textos devem "ser traduzidos", isto é, obter um certificado

de literariedade. Salman Rushdie, escritor indiano de língua inglesa, que aparentemente não precisa colocar para si o problema da tradução, evoca contudo uma espécie de autotradução constitutiva: "Etimologicamente, a palavra 'traduzir' vem do latim *traducere*, 'conduzir além'. Conduzidos que fomos para além do local de nosso nascimento, somos homens 'traduzidos'. Em geral admite-se que se perde algo na tradução. Agarro-me obstinadamente à idéia de que também se pode ganhar algo com ela."²⁴

A série das operações de transmutação e de tradução dos textos literários representa uma espécie de gama de *estratégias lingüístico-literárias*, um conjunto contínuo de soluções que permitem escapar ao despojamento e à invisibilidade literários. Assim é possível se detectar no itinerário de muitos escritores, em todas as etapas de sua consagração progressiva, todos os graus da transformação dos textos segundo os imperativos da visibilidade por parte das instâncias consagradoras. Para Strindberg, assim como para Joyce, não se trata de serem traduzidos ou de escreverem em francês, mas de alcançar a literatura e o *status* de escritor pela adoção — direta ou mediata — pela tradução — de uma língua que encarna a literatura por excelência.

Jogos de línguas

As diversas tentativas de Strindberg para ser consagrado na França podem ser descritas como uma espécie de paradigma das operações de literarização progressiva. Durante seu período de exílio, a partir de 1833, August Strindberg, resolvido a "conquistar" Paris,²⁵ recorrerá de fato à totalidade das possibilidades para alcançar o reconhecimento literário. Embora suas primeiras peças e coletâneas de novelas tenham sido rapidamente traduzidas para o francês, absolutamente não tiveram repercussão em Paris. Por isso ele próprio tentou a princípio traduzir sua peça *Pai*: Antoine acabara de abrir o Théâtre-Libre em 1887, e Strindberg queria que lessem sua peça a Émile Zola. Em um *primei-*

23. Pius Ngandu Nkashama, *Littératures et Écritures en langues africaines*, Paris, L'Harmattan, 1992, p. 24-30. Os grifos são meus.

24. S. Rushdie, *Paries imaginaires*, *op. cit.*, p. 28.

25. Carl Gustaf Bjurström, "Strindberg écrivain français", in August Strindberg, *Œuvres autobiographiques*, vol. II, Paris, Mercure de France, 1990, p. 1199.

ro tempo, como é possível verificar em muitos casos: a autotradução é a única solução para tentar a travessia. Em seguida Strindberg conhece um tradutor, Georges Loiseau, com quem trabalhará. A tradução assistida é uma segunda etapa durante a qual o escritor, muito ativo na transposição de seu texto, tenta rescrevê-lo. Ao mesmo tempo, começa a interessar os meios teatrais. Após a encenação de *Mademoiselle Julie* [*Senhorita Júlia*] no Théâtre-Libre, por Antoine, em 1893, *Créanciers* [*Credores*], em uma tradução assinada por Loiseau, mas elaborada a partir da do próprio Strindberg, é montada com sucesso por Lugné-Poe em 1894. Enfim, provavelmente incomodado em certa medida pela mediação necessária do tradutor, Strindberg decide escrever ele próprio diretamente em francês. Após algumas novelas e contos, em 1887 redige *Le Plaidoyer d'un fou*, no qual tenta rivalizar com os romancistas franceses e em particular com o estilo "aéreo" de Maupassant²⁶. Explica a Edvard Brandes, irmão do crítico Georg Brandes, ele próprio jornalista influente: "Se tenho a intenção de tomar-me escritor francês? Não! Só me sirvo do francês *por falta de língua universal* e continuarei a fazê-lo ao escrever."²⁷ Para Strindberg, o francês representa apenas o papel de rampa de acesso à literatura²⁸. Carl Bjurström, que é hoje seu tradutor e editor em francês, chega a acrescentar que ele não passou a escrever em francês por um gosto particular pela língua francesa. Sua estratégia irá revelar-se eficaz, já que seu texto encontra um editor em Paris em 1895 — já fora traduzido e publicado com sucesso na Alemanha. Dez anos após *Le Plaidoyer d'un fou*, Strindberg escreverá em francês o célebre *Inferno* em 1896-1897, publicando-o em 1898 pela Mercure de France. Só depois de se tomar um escritor célebre e consagrado abandonará a escrita em francês. Em outras palavras, uma vez adquiridas a consagração, isto é, a existência, e a visibilidade literárias, a tradução *volta* a ser uma simples translação de uma língua para outra: o escritor proveniente de uma região de fora do centro literário pode então tomar a escrever em sua língua materna e abandonar qualquer preocupação do gênero.

26. Cf. August Strindberg, carta a Carl Larsson, 22 de abril de 1884, *ibid.*, p. 1199.

27. *Ibid.*, p. 1203. O grifo é meu.

28. Vários detalhes parecem indicar que ele também queria preservar sua vida privada e não revelar aos suecos pormenores de seu casamento.

No final da década de 1890, Strindberg resolveria portanto o problema da "tradução" adotando a solução mais radical possível: escrever ele próprio em francês. Mais ou menos na mesma época, Rubén Darío escolheu uma solução bastante próxima, como vimos: afrancesar a língua espanhola e, de certo modo, fundir as duas línguas pela criação do "galicismo mental". A invenção prática desse "espanhol francês" evitava-lhe a etapa da tradução.

Nabokov é igualmente um dos grandes "autotradutores". A maneira de Strindberg, progressivamente vai recusar a dependência de seus tradutores e passar de uma língua a outra para poder publicar, sem intermediários, as próprias traduções de si mesmo. Sabe-se que até 1938-39 foi um escritor russo: sua família deixa a Rússia em 1920 e instala-se em Berlim. Entre 1919 e 1921, cerca de um milhão de pessoas abandonam a Rússia, entre as quais um grande número de intelectuais, e Berlim toma-se a "capital" russa nos anos 20, o centro intelectual dessa emigração. A Alemanha de Weimar tem nessa época cerca de quarenta editoras russas, assim como vários jornais²⁹. Dessa forma, o jovem Nabokov, que, além de sua língua materna, domina com perfeição o inglês e o francês, publica seus primeiros textos e poemas em Berlim, em russo, principalmente no jornal *Roul* e em diversas revistas. Seus dois primeiros romances, *Machenka* (1926) e *Korol, Dama, Valet* (1928), serão também publicados na Alemanha.

Em seguida, a partir do início dos anos 30, Paris torna-se a nova capital dos russos exilados³⁰, e a revista mais prestigiosa da emigração russa, *Sovremennie Zapiski*, que abandonou Berlim para se instalar em Paris, aceita editar o novo romance de Nabokov, *A defesa Luíne*, em três fascículos. O crítico André Levinson publica então um artigo entusiasta sobre o livro em *Les Nouvelles littéraires*³¹. De imediato, o reconhecimento da crítica francesa faz Nabokov sair dos limites "nacionais" da comunidade russa no exílio e permite-lhe escapar ao aná-

29. Cf. Mark Raef, "La culture russe et l'émigration", *Histoire de la littérature russe: le XX^e siècle*, vol. II, *La Révolution et les années vingt*, Paris, Fayard, 1988.

30. No início dos anos 30, só restavam 30 mil russos em Berlim, e a metade destes, em parte alemães de nascimento, não pertenciam mais à colônia russa. Em compensação, a imprensa e a edição emigradas prosperavam em Paris, onde vivia a maioria dos 400 mil russos refugiados na França.

31. 15 de fevereiro de 1930.

tema da crítica russa, bastante hostil a seu livro. No espaço de uma semana e antes mesmo que o romance seja inteiramente publicado em russo, Nabokov assina um contrato com Fayard para a tradução de *A defesa Lajine*³².

Porém, como vive em grande precariedade, prossegue a difusão de seus textos na revista *Les Annales contemporaines* e em *Poslednie Novosti* — o principal jornal russo de Paris e o mais importante da imprensa emigrada³³ —, únicas publicações que lhe trazem um pouco de dinheiro. Ali edita principalmente *Kamera obscura [Riso no escuro]* em 1932, que logo será retomado pelas edições Grasset³⁴. Essa tradução francesa, que desempenha o papel de um reconhecimento, traz outros: ele assina contratos para as versões sueca, checa e inglesa de seus romances. Mas, em 35, quando relê a versão inglesa de *Riso no escuro*, descobre sua mediocridade: "É aproximativa, grosseira, feita as pressas, cheia de futilidades e lacunas; falta-lhe vigor e impulso, e chafurda em um inglês tão baço, tão vulgar, que não consegui lê-la até o fim. Tudo isso é bastante comprometedor para um autor que visa em seu trabalho a precisão absoluta, faz os maiores esforços para conseguí-la e vê em seguida o tradutor demolir tranquilamente cada mal dita frase."³⁵ Nabokov resigna-se, no entanto, a deixar o livro ser lançado para não desperdiçar sua primeira oportunidade de ser publicado em inglês³⁶. Mas propõe traduzir ele próprio o livro seguinte, *O equívoco*, como se já tivesse compreendido que, romancista em uma língua dominada na Europa e sem apoio nacional, não dispunha de outro recurso para existir literariamente senão se autotraduzir.

Como Cloran, Parait Istrati, Sindingberg e muitos outros, considerou sua reescrita para uma outra língua como uma tem vel provação: "Traduzir a si mesmo é um empreendimento horrível, examinar suas entradas e experimentá-las como a uma luva, e descobrir que o melhor

dicionário não é um amigo, mas o campo inimigo."³⁷ *O equívoco*, que será publicado na Inglaterra por um editor de romances populares, passará tão despercebido quanto *Riso no escuro*. Porém, em 1937³⁸, ele assina com a Gallimard um contrato de tradução para o francês de

O equívoco a partir da versão inglesa do livro, como se paradoxalmente esperasse poder garantir uma maior fidelidade a partir de uma tradução que ele próprio controlara em uma língua mais amplamente difundida que o russo. E é também em Paris que inicia seu primeiro romance redigido em inglês: *The Real Life of Sebastian Knight*. Após quase vinte anos de diversas tentativas para tomar-se e afirmar-se escritor nisso, confronta-se com os mesmos dilemas que todos os escritores exiliados. No final dos anos 30, a esperança de uma volta para a Rússia desaparece definitivamente, e ele não pode esperar viver da escrita para um público tão restrito e disperso quanto a comunidade russa emigrada. A fim de ter acesso a uma verdadeira existência e a um reconhecimento literários, deve "traduzir-se" em uma das duas grandes línguas literárias que co-nhece. Espera por um momento instalar-se na França, mas, além dos empecilhos administrativos e financeiros que lhe tomam a vida difícil, domina melhor o inglês que o francês e, além de "Mademoiselle O" e de seu ensaio sobre *Pushkin* publicado na NRF em 1937³⁹, nada escreveu diretamente em francês.

Embarca para os Estados Unidos em 1940 e toma-se escritor de língua inglesa: *The Real Life of Sebastian Knight* é publicada em 1941 nos Estados Unidos com o apoio de Delmore Schwartz, na editora de vanguarda *New Directions*⁴⁰. Porém, mais uma vez o reconhecimento literário e o sucesso lhe virão de Paris, onde é publicado de novo em sua segunda língua conforme uma lógica análoga a que permitira ao escandaloso *Ulysses* de Joyce ser publicado em Paris nos anos 20 contra as impoções da censura moral. *Lolita*, que surge como uma provocação insuportável nos Estados Unidos puritanos dos anos 50, é lançado em Paris em 1955 sob a capa verde da Olympia Press de

32. Essa tradução é editada na Fayard, em 1934, sob o título *La Course du jour*.

33. Brian Boyd, *Vladimir Nabokov*, vol. 1, *Les Années russes*, Paris, Gallimard, 1992, p. 427 (trad. de P. Delamarre).

34. *Chambre obscure*, Paris, Grasset, 1934.

35. Vladimir Nabokov, carta a Hutchinson & Co, 22 de maio de 1935. Citada por Brian Boyd, *op. cit.*, p. 483.

36. Dará uma outra versão dele, inteiramente refeita, em 1938, com o título de *Laughier in the Dark*. [Ed. brasileira: *Riso no escuro*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.]

37. V. Nabokov, carta a Zinaida Chakhtovskaya, cerca de outubro de 1935, citado por B. Boyd, *op. cit.*, p. 485.

38. Instala-se na França entre 1937 e 1940.

39. "Pouchkine ou le vrai et le vraisemblable."

40. Pierre-Yves Péillon, *Histoire de la littérature américaine. Note demi-siècle, 1939-1989*, Paris, Fayard, 1992, p. 231.

Maurice Girodias, após a recusa de quatro editores americanos. Perseguido pela censura francesa, atrasado pelos processos e alfândegas ingleses, coroado por um sucesso advindo do escândalo, o livro é publicado três anos depois nos Estados Unidos, em 1958. E Nabokov, que até então era apenas um escritor de língua inglesa com pouca notoriedade, alcança de repente um imenso sucesso internacional. Esse itinerário mostra que não viveu, como se diz muitas vezes, "duas vidas" de escritor em cada uma de suas duas línguas literárias. Conheceu o destino difícil de todos os escritores exilados e dominados que, para poderem existir literariamente e ter acesso a uma verdadeira autonomia criadora, ou seja, evitar a dependência de traduções incontroláveis, "optam" por tomar-se, como diz Rushdie, "escritores traduzidos".

Já Beckett, no final da década de 1940, adotará uma solução provavelmente inédita antes dele: sistematizará a dupla tradução. É preciso, contudo, lembrar-se de que, antes disso, jovem escritor de língua inglesa vindo de Dublin, ele próprio percorrerá todas as etapas descritas acima. Após publicar em Londres pela Chatto & Windus sua coletânea de novelas *More Pricks than Kicks* (1934) — proibida na Irlanda e com quinientos exemplares vendidos — editar sua coletânea de poemas *Echo's Bones* em edição do autor, após ter proposto em vão seu manuscrito de *Murphy* a 42 editores ingleses entre 1936 e 1937 — o romance será finalmente publicado em 1938 em Londres pela Routledge e traduzido para o francês por Beckett com Alfred Péron em 1947 para as edições Bordas —, Beckett busca outros caminhos de salvação. Depois da publicação de poemas escritos em francês em *Les Temps modernes*, e da redação de *Watt* em inglês durante a guerra⁴¹, compõe algumas novelas diretamente em francês. Em seguida, em Paris, advém seu maior período criador, durante o qual redige os primeiros textos importantes em francês: em 1946, escreve *Mercier et Camier*, *Premier Amour* (inéditos até 1970), *L'Expulsé*, *Suite* (que se tornará *La Fin*). Em 1947, começa, ainda em francês, *Molloy*; em 1948, termina *Molloy*, escreve *Malone morre* e esboça *Esperando Godot*, que *remaneja* e termina em 1949, an-

tes de começar *O inominável*. Para todos esses primeiros textos, Beckett sabia que, se quisesse ter uma chance de ser publicado ou encenado no teatro, deveria necessariamente passar à escrita em francês: *Esperando Godot* e *Fin de partie*, dedicado a Roger Blin e criado em Londres, em francês, em 1957, permitiram que Beckett tivesse acesso à existência literária. Porém, a partir desse percurso quase *canônico*, Beckett adotará uma solução talvez inédita — por sua radicalidade — na história da literatura: em vez de "optar" por uma língua contra outra, resolve permanecer por toda a vida um escritor traduzido, mas autotraduzido e que trabalhava não mais sob a dependência dos tradutores, mas no desdobramento linguístico. Essa obra excepcional em seu próprio bilinguismo marca a vontade de Beckett de persistir na escrita de uma obra "dupla". A partir de *Textes pour rien* e depois de *Molloy*, irá traduzir ou reescrever quase todos seus textos nas duas línguas (e tanto do francês para o inglês quanto do inglês para o francês).

As práticas de autotradução (em sua diversidade infinita) são portanto para os autores, pelo menos para parte deles, uma maneira de manter o controle sobre todas as transformações de seus textos e portanto de reivindicar uma autonomia absoluta. Sabe-se que Beckett nunca quis, ou apenas em *raras* ocasiões, confiar suas traduções a outros além dele mesmo. Pode-se pensar também na mesma lógica que, com *Finnegans Wake*, Joyce talvez tenha encontrado uma solução inédita para o problema doloroso e insolúvel da tradução propondo um texto de imediato *intraduzível*, ou seja, totalmente autônomo, independente de todas as coerções linguísticas, comerciais e nacionais.

A história literária, tal como é considerada normalmente, impede a compreensão do papel real e central dos tradutores no universo literário mundial. Como a alternativa que se oferece aos historiadores da literatura consiste, esquematizando, em opar pela história singular (e normalmente des-historicizada) e de um autor singular, ou pelo quadro geral de uma literatura nacional, ou pela história das diferentes interpretações ("leituras") de um mesmo texto no decorrer do tempo, o próprio trabalho de consagração e de literarização realizado pelos tradutores e pelos descobridores, que só pode ser percebido por meio do esboço geral da estrutura mundial da literatura — e das relações de

41. Romance que será publicado em versão original em Paris por The Olympia Press em 1953, em seguida traduzido para o francês em 1968 pelo autor em colaboração com L. e A. Janvier.

força que a caracterizam —, sempre passou em silêncio, foi esquecido, ou simplesmente desprezado, como "o motivo **no** tapete", de que James falava. E, no entanto, é a obra tão imensa quanto invisível de tradutor, de incitador e de descobridor de um Valéry Larbaud, seu trabalho capital de introdutor na França de Faulkner, de Joyce, de Butler, de Ramón Gómez de la Serna e de muitos outros, que revolucionou e renovou em profundidade toda a literatura mundial. São as grandes traduções dos romances de Faulkner por Maurice-Edgar Coindreau que permitiram sua consagração e seu reconhecimento universal: não existem, contudo, no capítulo da história oficial da literatura⁴³. Tornando-se o intermediário indispensável para "atravessar" a fronteira do universo literário, o tradutor é um personagem essencial da história do texto. Os grandes tradutores centrais são os verdadeiros **artesãos** do universal, ou seja, do trabalho em direção ao "um", em direção à universalização do espaço literário.

Larbaud define seu papel como o "de introdutor e de intermediário", membro de um "clero cosmopolita", ao qual seria aplicável o dito de São Jerônimo⁴³: "Uma única religião, todas as línguas."⁴⁴ Essa religião unitária é evidentemente a literatura, cuja unidade os tradutores criam além da diversidade linguística. A autonomia dos grandes tradutores egressos dos espaços literários centrais mede-se precisamente por sua adesão à lei literária que proíbe a submissão às divisões linguísticas e políticas. Consciente de ocupar um lugar desdenhado e contudo essencial no universo literário, Valéry Larbaud tentou reabilitar a função de tradutor. Estabeleceu dessa maneira a impressionante

42. Em várias enciclopédias, Larbaud é primeiro mencionado como "escritor", e Coindreau, nem mesmo citado.

43. V. Larbaud tentara assim defender a tarefa dos tradutores, proporcionando-lhes, ao mesmo tempo séria e, ironicamente, um "paradiso". Escolheu São Jerônimo, autor da Vulgata, tradução da Bíblia, em latim, insistindo na importância da revisão cultural provocada por sua tradução. Jerônimo é "aquele que deu a Bíblia hebraica ao mundo ocidental e construiu o grande viaduto que liga Jerusalém a Roma, e Roma a todos os povos de línguas românicas [...]". Que outro tradutor levou a bom termo um empreendimento tão colossal e com tão grande sucesso, e conseqüências tão amplas no tempo e no espaço [...] e palavras saídas de suas palavras louvaram o Senhor ao som dos banjos nos *spirituals* dos negros, e soluçaram em guitarras nos *tristes* e nas *modinhas* nos confin's, onde a fala das camponesas da Laitum encontra a falada dos índios guarani". V. Larbaud, *Sous l'invocation de saint Jérôme*, op. cit., p. 54.

44. V. Larbaud, *Ce vice impuni, la lecture*, op. cit., p. 36-37.

genealogia dos **anglicistas** franceses, isto é, de todos os que, tradutores e bilíngües, facilitaram a passagem de uma língua a outra e participaram desse modo na conquista da autonomia (baseada no conhecimento mútuo e na consagração recíproca) de dois grandes espaços literários, ou seja, de sua unificação progressiva: "Foi **Voltaire** quem tudo conseguiu, que fundou a venerável Ordem dos Intérpretes do Pensamento inglês. Ordem realmente venerável, porque (para nos atermos à França), contou, além de seus grandes representantes e de suas gerações de especialistas [...], escritores ilustres e grandes poetas como **Chateaubriand**, **Vigny**, **Hugo**, **Sainte-Beuve**, **Taine**, **Baudelaire**, **Laforque**, **Mallarmé** e **Marcel Schwob** [...]. Porém **Voltaire** [...] foi o homem por meio do qual se realizou o grande destino póstumo de Shakespeare e o construtor dessa ponte invisível que ligou a vida intelectual da Inglaterra à do continente. Seu recorde é imbatível."⁴⁵

Quando a autotradução é impossível, o tradutor é um **personagem-chave**, toma-se quase um duplo, um **alter ego**, um autor substituto, encarregado de transportar, de trans-portal, um texto de uma língua desconhecida e pouco literária para o próprio universo da literatura. O caso do polonês **Witold Gombrowicz (1904-1969)** é comprobatório a esse respeito: exilado na Argentina, onde permanecerá 24 anos (entre 1939 e 1963), começa, exatamente como Strindberg e como Beckett mais tarde, por traduzir seus textos poloneses para o espanhol, com a colaboração de alguns amigos. Isso permite-lhe publicar *Ferdynand*, em 1947, e *O casamento* em 1948, em Buenos Aires. Em seguida, outra etapa ou segundo grau na busca do reconhecimento específico, ele próprio traduz para o francês, com o auxílio de duas francesas, *O casamento*, e envia o texto datilografado a Albert Camus e a Jean-Louis Barrault, assim como o texto polonês a **Martin Buber**. *A partir de 1951*, passa a ser colaborador da revista polonesa de Paris, *Kultura*. Nela, é publicado pela primeira vez seu romance *Trans-Atlantyk*, sob forma de folhetim, em polonês. Essa primeira etapa parisiense permite-lhe publicar em livro *Trans-Atlantyk* e *O casamento* (sempre em polonês) na coleção "Bibliothèque de Kultura", do Institut Littéraire de Paris (em 1953). Ele sabe que o acesso à literatura passa necessariamente

45. *Ibid.*, p. 31-32.

por Paris: "Parece que na Polônia lêem-me às escondidas", escreve a Maurice Nadeau em 1957. "Pelo menos uma boa notícia. Mas é de Paris que tudo deve partir."⁴⁶ Constantin Jelenki torna-se então intermediário, tradutor, introdutor de Gombrowicz em Paris. Instalado na capital francesa, membro do secretariado do Congresso pela Liberdade da Cultura e da redação da revista *Preuves*, Jelenki é, nos anos 50, "o duplo atuante de Gombrowicz", segundo os próprios termos de seu compatriota **Karpinski**⁴⁷. Não apenas traduziu, como também prefaciou, comentou. **Jelenki**, escreve Gombrowicz em seu *Diário Paris-Berlin*, "demolindo minha jaula argentina, fez-me uma ponte para Paris."⁴⁸ E acrescenta adiante: "Cada edição dos meus livros em linguas estrangeiras deveria levar o timbre 'graças a Jelenki'."⁴⁹ **A partir** dos anos 50, e das primeiras tentativas de Jelenki para que o conhecessem, vivendo na Argentina, Gombrowicz compreende que existe uma chance de alcançar o reconhecimento literário por meio dele: "Jelenki — quem é? Ergueu-se em meu horizonte. Já longe, bem longe, em Paris, e **ei-lo** lutando por mim. Há muito não vejo — talvez jamais tenha visto — uma confirmação tão decidida, tão desinteressada do que sou, do que escrevo [...]. **Jelenki** defende-me palavra por palavra diante da emigração polonesa. Trabalha para conquistar-me todos os triunfos que lhe oferece a situação que forjou para si em Paris e seu prestígio crescente na alta sociedade intelectual. Percorre os editores com meus manuscritos. Já conseguiu conquistar para mim um punhado de partidários, e não dos menores."⁵⁰ Por meio do caso de Gombrowicz, que também passa da autotradução⁵¹ à mediação de um tradutor-introdutor, que se toma uma espécie de alter ego agindo no exterior com poder e como porta-voz, vê-se que a questão da tradução

deve ser considerada e analisada como uma espécie de emergência progressiva sobre a qual o próprio escritor pode intervir, direta ou indiretamente, de muitas maneiras.

Se o escritor, duplo ser à espera de tradução e obrigado a passar pela mediação necessária do tradutor, domina o suficiente a língua alvo para rever sua tradução, muitas vezes — como vimos no caso de Strindberg — chega a colaborar ele mesmo com a tradução de sua obra. É principalmente o caso de Joyce, que encontrou em Valery Larbaud ao mesmo tempo um introdutor, um tradutor e um consagrador único. O nome e o prestígio de Larbaud, entusiasmado por sua leitura dos primeiros episódios de *Ulysses*, publicados em *The Little Review*, sua proposta de levar a bom termo e ainda supervisionar a tradução do livro, sua conferência na Maison des amis des livres em dezembro de 1921 — muitas vezes retomada e até traduzida para o inglês para a revista *The Criterion*, prova de que é a consagração literária **parisiense** que permite existir literariamente em outro lugar —, provocam, por um lado, a decisão de Sylvia Beach de transformar [a livraria] Shakespeare and Company em editora com o único intuito de publicar *Ulysses* em versão original, e, por outro, a decisão de Adrienne Monnier de editar uma tradução francesa da obra. Embora sua fama já fosse grande nos meios literários **anglo-saxões** — principalmente entre os exilados americanos de Paris —, Joyce estava, no início dos anos 20, impossibilitado de publicar *Ulysses*: seus textos eram considerados escandalosos e até então haviam sido editados por pequenas editoras que se deparavam com as imposições das censuras britânica e americana. Os números de *The Little Review*, onde o romance saía em episódios, eram regularmente apreendidos e queimados por obscenidade, até que o secretário da New York Society for the Prevention of Vice conseguisse que a publicação fosse definitivamente proibida⁵². Portanto, somente graças às instâncias consagradoras de Paris é que *Ulysses* se beneficia de dupla publicação; o livro, porém, só encontra editor em língua original após o veredicto crítico de um grande tradutor.

46. Maurice Nadeau, *Grâces leur soient rendues*, Paris, Albin Michel, 1990, p. 343.

47. **Citado por** Rita Gombrowicz, *Gombrowicz en Europe, 1963-1969*, Paris, Denoël, 1988, p. 16.

48. Witold Gombrowicz, *Journal Paris-Berlin*, vol. III bis, 1963-1964, Paris, Bourgois, 1968, p. 55-56.

49. W. Gombrowicz, *Journal*, vol. III, 1961-1969, Paris, Bourgois-Nadeau, 1981, p. 62.

50. W. Gombrowicz, *Journal*, vol. I, 1953-1956, Paris, Bourgois, 1981, p. 366.

51. **A pirâmide** tradução de *Ferdynarke* para o francês 6 por sinal obra do **próprio Gombrowicz** (sob a pseudônimo de **Brone**), assistido por **Roland Martin**, jornalista francês instalado na Argentina

52. Cf. "Ulysses: note sur l'histoire du texte", in James Joyce, *Œuvres complètes*, vol. II, Paris, Gallimard, "Bibl. de la Pléiade", 1995, p. 1030-1033.

Apesar do papel central e ativo de Larbaud nessa consagração e nesse enobrecimento do texto, Joyce recusa entregar-se por completo a ele. Os diferentes tradutores de *Ulysses*, supervisionados por Valery Larbaud — Auguste Morel e depois Stuart Gilbert — deverão todos submeter-se à releitura do autor. Apágina de título definitiva traduzida publicada em Paris por Adrienne Monnier em 1929 precisa, instaurando ao mesmo tempo uma hierarquia sutil entre os diversos protagonistas e deixando ao autor um papel maior: "Tradução francesa integral de Auguste Morel, assistido por Stuart Gilbert, inteiramente revista por Valery Larbaud e pelo autor." O mesmo controle foi exercido sobre Beckett em sua primeira temporada em Paris, em 1929. A pedido de Joyce, trabalhou na tradução francesa de *Anna Livia Plurabelle*, uma das passagens mais célebres de *Work in Progress*, em colaboração com Alfred Péron, que conheceu no Trinity College de Dublin alguns anos antes. O texto satisfaz Joyce, que se prepara para enviá-lo à gráfica para o número seguinte da *NRF*, quando por acaso o mostra a três amigos seus, Philippe Soupault, Paul Léon e Ivan Goll. Aos poucos a tradução é questionada, refeita e totalmente revisada. Será publicada em maio de 1931 no volume *XIX* da *NRF*, assinada por Samuel Beckett, Alfred Péron, Ivan Goll, Eugène Jolas, Paul-L. Léon, Adrienne Monnier e Philippe Soupault, "em colaboração com o autor"⁵³. Vê-se que a tradução para o francês ocupa um lugar particular pelo poder único de consagração de Paris. Mas, paradoxalmente, não se trata de forma alguma de uma crença ligada à literatura ou à língua francesas enquanto tal. Muito pelo contrário: nem Joyce, nem Strindberg, nem Beckett se interessam de perto ou de longe pelos debates literários franceses. Esse papel específico da tradução francesa constituiu-se a partir do século XVIII. Assim, enquanto ninguém pensaria em negar que a literatura inglesa é uma das mais importantes e influentes da Europa desde o século XVIII e imprime com força sua marca no conjunto da literatura europeia e principalmente francesa, os maiores heróis literários ingleses só obtiveram no decorrer dos séculos XVII e XIX reconhecimento universal verdadeiro a partir da tradução de seus textos para o francês. *Shakespeare* era lido em toda a Europa nas traduções de Le Tourneur:

53. Philippe Soupault dá a entender em seu prefácio que "a primeira tentativa [de tradução] de Samuel Beckett, irlandês, assistente na *École normale* [...] auxiliando na tarefa por Alfred Peron, agregado da Universidade" foi amplamente revisada e reformulada.

Byron e Moore, nas de Pichot, Sterne, nas de Fresnais, Richardson, nas de Prévoist. De 1814, ano da publicação de *Waverley*, à morte do escritor em 1832, os romances de Walter Scott foram traduzidos para o francês por Dufaucompret desde seu lançamento, e foi essa versão francesa que lhe garantiu uma imensa fama mundial. Seus romances foram ou divulgados em francês, ou traduzidos a partir da versão francesa: a partir de 1830, a série completa das *Waverley Novels* foi traduzida do francês para o espanhol.

O prêmio do universal

Os prêmios literários são a forma menos literária da consagração literária: na maioria das vezes sua função é revelar os veredictos das instâncias específicas fora dos limites da República das Letras. São portanto a parte emersa e mais aparente dos mecanismos de consagração, espécie de confirmação para uso do grande público. Dito isso, conforme as leis do mundo literário, quanto mais um prêmio é interno, mais é específico. Daí a maior consagração literária, que designa e por aí mesmo define a arte literária, ser o prêmio Nobel. A Europa é dotada no início do século XX dessa instância de consagração que aos poucos conquista um reconhecimento mundial: os escritores do mundo inteiro aceitam-no como certificado de universalidade e, por isso, têm em comum reconhecê-lo como a mais elevada consagração do universo literário. Em outras palavras, não existe melhor sinal da unificação do campo literário internacional do que o reconhecimento quase universalmente atribuído a esse prêmio.

Também é o prêmio mais prestigioso e menos discutível além das fronteiras do universo literário. Há cem anos, o Nobel vem sendo um árbitro quase incontestado da excelência literária. Ninguém (ou quase ninguém⁵⁴) se surpreende mais com o respeito que essa instituição suscita por toda parte, nem duvida da validade da consagração mundial que ela proporciona todo ano a um escritor. O empenhamento pelo qual a Academia sueca se responsabilizou, aceitando assumir a execu-

54. George Steiner, "The Scandal of the Nobel Prize", *The New York Times Book Review*, 30 de setembro de 1984.

ção das vontades testamentárias de Alfred Nobel, poderia ter fracassado ou se limitado a um "provincianismoescandinavo" desdenhado por todos. E, no entanto, todos os júris que se sucederam desde 1901 conseguiram o extraordinário. Os jurados suecos conseguiram **não** apenas se impor como árbitros da legitimidade literária, mas também conservar o monopólio da consagração literária mundial⁵⁵.

A importância dessa consagração na acumulação de um capital literário nacional é tamanha que os **coreanos** fazem atualmente uma campanha para obtê-la. A imprensa **coreana** evoca "a obsessão do Nobel"⁵⁶, e na maior livraria de Seul era possível ver recentemente apelos ao "futuro prêmio Nobel coreano"⁵⁷. A candidata oficial, Pak **Kyong-mi**, nascida em 1927, é considerada um monumento nacional: é autora de um romance em série extremamente popular, *A terra*, com quatorze volumes, publicado nos anos 1970.

Os escritores chineses, entre os últimos a permanecerem afastados dos grandes fluxos internacionais e a terem se mantido em uma quase autarquia literária, buscam há vários anos o reconhecimento internacional. Um deles até protestava na imprensa sueca, em 1984: "Entre os milhares de escritores que existem em meio ao povo chinês, de quase um bilhão de habitantes, nenhum obteve o prêmio Nobel!" O prêmio concedido em 2000 ao chinês dissidente refugiado na França, Gao Xingjian, satisfaz apenas parcialmente essa reivindicação: o primeiro Nobel para um escritor de língua chinesa foi dado a um escritor exilado e cidadão francês. Portanto dificilmente pode ser reivindicado pela China enquanto país⁵⁸.

A reivindicação do Nobel adquire mais ou menos a mesma forma na área linguística portuguesa. Em uma entrevista recente⁵⁹, **Jorge Amado** afirmava o seguinte: "Acho que se deve um Nobel à língua portuguesa, que jamais conquistou um único prêmio Nobel. Não que eu

55. Houve algumas tentativas concorrentes, como o prêmio Neustadt, estabelecido em 1969 e outorgado por um júri de escritores internacionais, mas o empreendimento não encontrou repercussões unânimes.

56. *Korea Herald*, 17 de outubro de 1995.

57. Patrick Maunus, *La Chantaise de P'ansori. Prose coréenne contemporaine*, Arles, Actes Sud, 1997, p. 53 (apresentado e traduzido sob a direção de Patrick Maunus).

58. **Tsu-Yü Hwang**, *Göteborgs – Posten*, 24 de junho de 1984.

59. Entrevista inédita à autora, setembro de 1993.

ache que o Nobel faça a literatura: são os escritores que fazem o Nobel e não o Nobel que faz os escritores. Mas acho triste um homem como Guimarães Rosa ter morrido sem receber o prêmio Nobel, que Carlos Drummond de **Andrade**, que grandes escritores portugueses tenham morrido sem receber o Nobel. Em Portugal, há um homem de oitenta e poucos anos, que é um grande poeta português, chamado Miguel **Torga**⁶⁰, que merece mil vezes o Nobel e que não o recebeu. Isso sim é deplorável. Mas nada tenho a ver com isso. Isso absolutamente não me preocupa, posso lhe garantir. "O prêmio concedido ao romancista português José **Saramago** em 1998 veio reparar esta injustiça"⁶¹.

A Academia obrigou-se de certa forma a empreender o estabelecimento rigoroso dos critérios da excelência literária e a **explicitar** o trabalho de **universalização** que se realiza em todos os campos por meio das lutas entre escritores nacionais e internacionais, por ter se colocado na situação impossível de instituir—sem tribunal imparcial, universalmente reconhecido como legítimo. Seu crédito universal toma-a a instância por excelência da legitimação literária. A própria história do prêmio desde o início do século é a da elaboração progressiva dos critérios explícitos da universalidade. Vistas de dentro, as únicas lutas verdadeiras e decisivas do comitê do Nobel, desde o início do século, têm como desafio a imposição ou a derrubada deste ou daquele critério determinante para a atribuição do prêmio⁶². Seria possível narrar toda essa história como uma ampliação progressiva das concepções do universal literário a cada vez enriquecidas pela história das discussões interiores e anteriores.

Os primeiros critérios são políticos, isto é, determinados a partir das concepções mais heteronômicas do universo literário. Assim, a

60. **Miguel Torga** faleceu depois dessa entrevista.

61. Pode-se simplesmente lamentar que entre os dois candidatos, **José Saramago** António Lobo Antunes, a Academia sueca tenha escolhido o mais "nacional" e dono de uma **estética romanesca conservadora**. **António Lobo Antunes**, escritor inovador, **criador de formas literárias inéditas era sem dúvida o único verdadeiro "clássico do futuro" português**.

62. Baseei-me para todas as **informações** históricas, descrições dos funcionamentos internos e **citações de arquivos** na história do **prêmio retrayada** por **Kjell Espmark** — ele próprio membro da Academia sueca — em *Le Prix Nobel*, Paris, **Balland**, 1986. Essa história interna, descritiva e comemorativa de uma instituição, implicada demais em seu objeto, vale mais como testemunho do que como análise.

primeira definição da arte literária legítima, totalmente minimalista, assimila-a à neutralidade, espécie de meio-termo literário, convocado antes da guerra 1914-1918 para servir de contrapeso aos "excessos" de nacionalismo na literatura da época e principalmente para respeitar o imperativo, político, de prudência diplomática. Como uma ilustração perfeita dessa concepção, o júri aceitará em 1914 a candidatura do escritor suíço (e portanto considerado neutro) Carl Spitteler (afinal, o prêmio não lhe será atribuído). A mesma circunspeção, em nome do respeito ao "ideal de paz" do testador, Alfred Nobel, produzirá situação semelhante em 1939, quando se examinará apenas a candidatura de três escritores provenientes de países neutros: Hermann Hesse, naturalizado suíço; F. E. Sillanpää, finlandês, e J. Huizinga, holandês. Essa neutralidade — cujo caráter político e nacional comprova a falta de autonomia do júri — erigida em valor artístico portador de razão e de moderação encontra, é claro, seu equivalente estético no que Alfred Nobel denomina "idealismo" em seu testamento, isto é, uma espécie de academismo estético que privilegia o "equilíbrio", a "harmonia" e as "idéias puras e nobres"⁶³ na arte narrativa.

A partir dos anos 20, a fim de se afastar de uma concepção ligada demais aos acontecimentos políticos, tentar-se-á privilegiar uma outra espécie de neutralidade. As obras nobelizáveis (universalizáveis) serão a partir de então aquelas cujo caráter nacional não for muito acentuado, nem reivindicado em demasia. A excelência literária parece desde então incompatível com as reivindicações nacionais ou nacionalistas. Assim, em 1915, o comitê propõe a candidatura espanhol Benito Pérez Galdós, aceita porque ele "se situa no terreno do patriotismo comum" e porque seus personagens têm "algo de típico que os toma compreensíveis mesmo para os leitores não familiarizados com a Espanha"⁶⁴. Ao contrário, em 1929, o poeta alemão Amo Holz é recusado pelo caráter "demasiadamente alemão" de sua obra: "Estamos diante de algo estritamente alemão [...] O comitê estima que sua poesia não tem um alcance universal o suficiente."⁶⁵ Pode-se também compreender no mesmo sentido o pré-

mio atribuído a Anatole France em 1921, não mais em nome da neutralidade, mas do engajamento ativo contra o nacionalismo e o antissemitismo: "No caso Dreyfus, estava nas primeiras fileiras daqueles que defenderam o direito diante de um chauvinismo desvariado..."⁶⁶

O terceiro critério adotado um pouco depois integra outra dimensão, a da recepção da obra. Primeiro sinal do sucesso e da repercussão do prêmio no mundo inteiro, universalidade toma-se unanimidade, e a obra digna do Nobel deve a partir de então ser acessível ao público mais amplo. Paul Valéry será então descartado em 1930, porque o comitê estimou impossível "recomendar, para uma recompensa com o caráter universal do prêmio Nobel, uma obra tão esotérica e difícil"⁶⁷. Essa submissão dos critérios literários ao gosto do grande público anuncia a formação de um terceiro pólo essencial para a compreensão da estrutura do campo mundial: o pólo econômico, que encontra abrigo em todos os espaços nacionais dentro dos quais emergem poderosos mercados nacionais.

A todos esses critérios concorrentes, evidentemente foi necessário acrescentar, a cada etapa essencial da ampliação do planeta literário desde o início do século, a universalidade como internacionalidade. O júri do Nobel teve de elaborar novos critérios para sair de sua definição demasiadamente eurocêntrica da literatura. A abertura a novos protagonistas, isto é, a novos tipos de capitais literários, foi objeto de longas reticências como se, precisamente porque tocava nos próprios fundamentos da ideologia literária sobre os quais o Nobel foi constituído, ela tivesse permanecido por muito tempo como um ponto cego.

A primeira investida para além da Europa é precoce e de grande envergadura: foi o prêmio atribuído em 1913 a Rabindranath Tagore, o grande poeta indiano de língua bengali. A presença no quadro de honra, às vésperas de Primeira Guerra Mundial, desse poeta vindo de um país colonizado, poderia ser vista como o sinal manifesto de uma grande audácia e de uma independência de espírito extraordinária da Academia sueca, caso não se soubesse que essa consagração inesperada é na realidade o fruto de um eurocentrismo redobrado, ou de um narcisismo colonizador satisfeito. Na realidade, Tagore não foi apre-

63. Citações das recomendações do comitê do prêmio Nobel, 1901, 1903, 1908, *op. cit.*, p. 32-33.

64. Kjell Espmark, *op. cit.*, p. 68.

65. *Ibid.*, p. 113.

66. *Ibid.*, p. 82.

67. *Ibid.*, p. 117.

sentado ao comitê por um indiano, mas pela Royal Society of Literature de Londres⁶⁸, e a decisão foi tomada a partir apenas da versão inglesa do Gitanjali — parcialmente transcrita pelo próprio autor, é verdade.

Os Estados Unidos tiveram sua estréia bem depois, somente a partir dos anos 30 (Sinclair Lewis recebe o prêmio em 1930; Eugene O'Neill em 1936, e Pearl Buck em 1938). Mas são logicamente considerados uma extensão europeia. Da mesma maneira, será preciso aguardar 1945 para que o ramo latino da literatura americana seja reconhecido, com a chilena Gabriela Mistral, prêmio que não passa do tímido reconhecimento de uma extensão do campo da literatura mural e que coroa, na realidade, uma obra poética bem tradicional e muito ligada ao modelo europeu. A verdadeira tomada de consciência da novidade do romance latino-americano e da ruptura que operou só é marcada de fato pelo prêmio conferido ao guatemalteco Miguel Ángel Asturias em 1967. Até 1968, o círculo volta a se fechar sobre os europeus e os americanos, nenhuma extensão linguística ou nacional é então considerada. Em seguida, os jurados se voltam para o Extremo Oriente, atribuindo o prêmio a Yasunari Kawabata⁶⁹ ("que exprime com muita sensibilidade a especificidade da alma japonesa"⁷⁰). Muito tardiamente, enfim, são reconhecidos o primeiro africano, Wole Soyinka em 1986, e o primeiro árabe, o egípcio Naguib Mahfouz, em 1988. A posição predominante do prêmio Nobel na pirâmide do reconhecimento e da circulação da literatura mundial (explícita, por exemplo, na vontade declarada do júri de permitir integrar o romance japonês à "corrente mundial da literatura"⁷¹ pelo prêmio atribuído a Kawabata) implica um modelo geral que sempre coloca a Europa numa posição central e mantém na periferia, porque seu julgamento permaneceu monopolista, tudo o que não provém dela. Mesmo que se tenha colocado desde logo (a partir dos anos 20) o problema de uma conversão internacional do prêmio, nada ocorreu por muito tempo. As incursões extra-ocidentais,

68. *Ibid.*, p. 250.

69. O segundo prêmio Nobel conferido a um escritor do Extremo Oriente (apenas em 1994) coroa outro japonês: Kenzaburo Oe.

70. K. Esomark, *op. cit.*, p. 242.

71. Donald Keene, *New York Times Review*, 8 de dezembro de 1968. Donald Keene, professor da Columbia University, foi um dos três especialistas mandatados pelos membros do comitê do Nobel para avaliar a obra de Yasunari Kawabata

até esses últimos anos, têm sido raras e acompanharam com exatidão a ampliação do planeta literário.

A escolha de Gao Xingjian em 2000 é nesse sentido um indício interessante. Ela assinala, é certo, a abertura do comitê a uma nova e enorme área linguística e cultural, até então completamente esquecida, mas pode ser vista também como plena adequação à definição da autonomia literária tal como definida no meridiano de Greenwich literário. Gao não é, como o fez crer a imprensa internacional, um dissidente político, e sim um dissidente literário, há tempos em processo de ruptura com as normas em vigor em seu próprio universo literário. Além de romancista, é também dramaturgo, crítico literário e pintor, e traduziu para o chinês alguns dos maiores clássicos contemporâneos da literatura francesa — Michaux, Ponge, Perec, os poetas surrealistas. Ele é ainda autor de um ensaio crítico sobre as técnicas do romance moderno, publicado em Pequim em 1981, e que provocou grande polêmica nos meios literários chineses⁷². Em um país onde a literatura é quase toda instrumentalizada e submetida à censura, Gao, ao recorrer às inovações e às técnicas literárias ocidentais, e referindo-se às normas estéticas em vigor no "presente" do universo literário — que ele descobre clandestinamente devido a seu conhecimento do francês⁷³ — favorece, junto com outros colegas, a criação em Pequim de uma posição de autonomia inédita naquele país. Ele é, em outras palavras, a encarnação do que denominei acima um escritor "internacional"⁷⁴. Refugiado na França em 1988 e naturalizado francês em 1998, Gao Xingjian é na verdade muito mais do que um simples romancista de língua chinesa exilado na França, ele é também um dos primeiros a conseguir resituar sua própria tradição sob formas não-tradicionais. Seu magnífico romance *A montanha da alma*⁷⁵, iniciado na China em 1982 e terminado na França em 1989, é consequentemente ao mesmo tempo um manifesto de liberdade formal e a evocação precisa da China tradicional. Em outras palavras, longe de coroar uma obra "nacional",

72. Cf. entrevista concedida à autora, em 28 de dezembro de 2000.

73. Cf. entrevista concedida à autora, em 28 de dezembro de 2000.

74. Cf. *supra*, p. 139-140.

75. Gao Xingjian, *La Montagne de l'âme, L'Aube*, 1995. [Ed. bras.: *A montanha da alma*. Rio de Janeiro, Objetiva, 2001.]

característica de uma história e de um meio chinês contemporâneo, o comitê do prêmio Nobel privilegiou uma obra verdadeiramente autônoma que, embora tendo integrado as normas da modernidade literária (inevitavelmente ocidental, tendo em vista a configuração da correlação de forças literárias hoje em dia), trabalha para reelaborar, na própria língua chinesa, as formas de uma outra literatura chinesa. Por isso não se pode dizer de forma alguma que se trata, por parte do comitê, de uma escolha política ou diplomática, mas, pelo contrário, de uma decisão verdadeiramente livre, literária, e literariamente corajosa.

Todos esses critérios não se sucedem nem se revezam realmente no tempo. Podem coexistir, evoluir aos poucos, voltar com força quando se acreditava que estivessem afastados, no momento de defender uma obra particular. A primeira definição do universal impõe-se a partir de 1945, no momento em que a Academia exhibe sua ambição de fazer figurar no quadro de honras os "pioneiros da arte literária". Derruba-seo critério do grande público para instaurar um critério autônomo e inaugurar uma espécie de panteão da vanguarda ou dos "clássicos do futuro". Começa então a magistral atividade crítica dos jurados do Nobel. Tudo ocorre de fato como se, após uma reflexão sobre a inovação em matéria literária, a universalidade decretada e sustentada pelos suecos se construísse contra a **internacional** conservadora das academias nacionais e contra as concepções mais niveladoras do universal literário. T. S. Eliot será assim eleito em 1948 "por ter renovado de maneira notável a poesia **contemporânea**"⁷⁶; **Faulkner** obterá o prêmio em 1950, porque é reconhecido como "o maior experientador de nosso século no campo da arte **épica**"⁷⁷; quando é ainda bem pouco conhecido do grande público e **praticamente** desconhecido em seu país, Samuel Beckett recebe-o em 1969 por uma obra então longe de estar concluída, E deveria-se acrescentar ainda: Pablo **Neruda**, que foi laureado em 1971, Eugenio Montale em 1975, Jaroslav **Seifert** em 1984, Claude Simon em 1985, **Dario Fo** em 1997, etc. Essa autonomia consegue afirmar-se graças à "**complementaridade**" estrutural do Nobel com o poder de consagração de Paris. Em sua atividade autônoma, a Academia "**afirmar**" ou reafirmará, de

certa forma, os veredictos de Paris e fundamentará decisões da capital literária "de direito", ou seja, segundo a lei explícita da autonomia literária: operando uma espécie de oficialização e de legalização das **arbitrariedades** de Paris, a Academia sueca, pelo menos até os anos 60, vinha na maioria das vezes confirmar, ratificar e tomar público o veredicto parisiense, consagrar uma descobertas instâncias críticas e editoriais da capital da literatura. Prova disso é a grande presença de escritores **franceses** no quadro de honra do prêmio: a França continua sendo a nação mais regularmente consagrada, com doze prêmios (quatorze, se incluirmos Beckett, oficialmente contabilizado como irlandês, e Gao Xingjian, escritor de língua chinesa naturalizado francês em 1998). Prova disso são sobretudo os prêmios atribuídos a **Faulkner**, Hemingway, **Asturias**, **García Márquez**..., inicialmente descobertos e festejados na França. Daí, durante muito tempo, a consagração parisiense — em rivalidade, é claro, com as instâncias londrinas que conseguiram o reconhecimento de grande número de seus próprios consagrados: **Kipling**, **Tagore**, **W. B. Yeats**, **G. B. Shaw**, etc. — ser uma das primeiras etapas para pos-tular o prêmio mais nobre, que é também o mais internacional. Arecusa de **Sartre** em aceitar o Nobel é mais um sinal do caráter "redundante" do reconhecimento parisiense e da consagração sueca. Ele era provavelmente um dos únicos protagonistas do espaço literário mundial que, central nos processos **parisienses** de consagração, extraordinariamente consagrado ele próprio, podia dispensar um prêmio que só reafirmava sua posição eminente.

Etnocentrismo

Mas essa atividade das instâncias consagradoras é uma operação ambígua, ao mesmo tempo positiva e negativa. De fato, o poder de avaliar e transmutar um texto em literatura também se exerce, de modo quase inevitável, segundo as normas daquele que "julga". Trata-se inseparavelmente de uma celebração e de uma anexação, portanto, de uma espécie de "parisianização", isto é, de uma universalização por negação de diferença. Os grandes consagradores reduzem de fato às suas próprias categorias de percepção, constituídas em normas universais, obras literárias vindas de outras partes, esquecendo tudo do **con-**

76. K. Espmark, *op. cit.*, p. 139

77. *Ibid.*, p. 145-146.

texto — histórico, cultural, político e sobretudo literário — que permutaria *commendê-las* sem reduzi-las. As grandes nações literárias fazem assim com que se pague a outorga de uma autorização de circulação universal. Por isso, a história das celebrações literárias é também uma longa série de mal-entendidos e de desdém *cujas raízes* se encontram no etnocentrismo dos dominadores literários (principalmente dos *parisienses*) e no mecanismo de anexação (nas categorias estéticas, históricas, políticas, formais) que se realiza no próprio ato de reconhecimento literário⁷⁸. Nesse sentido, a tradução é também uma operação ambigua: meio de acesso à República das Letras oferecido pelas instâncias específicas e sua abertura constitutiva para a internacional literária, é igualmente um mecanismo de anexação sistemáticas categorias estéticas centrais, fonte de desvios, de mal-entendidos, de contra-sensos ou até de imposições autoritárias de sentido. O universal é de certa forma uma das invenções mais diabólicas do centro: em nome de uma negação da estrutura antagonista e hierárquica do mundo, sob o pretexto de igualdade de todos em literatura, os detentores do monopólio do universal convocam a humanidade inteira a se dobrar à sua lei. O universal é o que declaram adquirido e acessível a todos, contanto que se pareça com eles.

Toda a ambigüidade da operação de consagração é magnificamente condensada na historiado reconhecimento de Joyce por Valery Larbaud. Enquanto os meios literários ingleses e americanos acompanhavam com atenção as etapas da ascensão de Joyce à categoria de escritor reconhecido pelas altas instâncias literárias, um crítico irlandês, Ernest Boyd, atacou com violência Larbaud em nome de sua "ignorância colossal da literatura irlandesa", de sua "ignorância completa dos grandes escritores anglo-irlandeses", entre os quais cita Synge, **George Moore e Yeats**. Citando a conferência de 1921 em que Larbaud afirmava que "escrever em irlandês seria como se um autor francês contemporâneo escrevesse em bretão moderno"⁷⁹, Boyd sublinha o desconhecimento do crítico francês — de fato explícito a esse respeito — e interpreta esse texto

como um ataque contra a identidade e a **especificidade** da literatura irlandesa dentro das literaturas **anglófonas**⁸⁰. Larbaud reagirá principalmente a essa reivindicação nacional: "Não é de forma alguma por acaso ou por capricho ou por um entusiasmo irrefletido que, tendo penetrado nessa sala cheia de tesouros, *Ulysses*, me impus como dever **apresentá-lo** à elite dos literatos franceses [...] meu único mérito foi ter sido o primeiro fora do domínio inglês a dizer sem nenhuma hesitação que James Joyce era um grande escritor, e *Ulysses*, um livro importantíssimo, e isso em um momento em que ninguém ainda o tinha dito **na Irlanda**."⁸¹ Vemos aí em ato por meio de um de seus **raíssimos** confrontos diretos, a luta entre a visão literária nacional e a des-historicização, portanto, a anexação operada pela consagração francesa que decerto enobrece, internacionaliza, universaliza, mas ignora tudo daquilo que permitiu a emergência de tal obra. A capital desnaturalizada da literatura desnaturaliza, por sua vez, os textos, des-historiciza-os para adequá-los às suas próprias concepções da arte literária.

Da mesma forma, interpretando Kafka em termos metafísicos, psicanalíticos, estéticos, religiosos, sociais, políticos, a crítica central (e em grande parte parisiense) comprova sua cegueira específica: por ignorância quase deliberada da história, comete anacronismos que não são nada além da manifestação de seu etnocentrismo estrutural. Marthe Robert, uma das primeiras a propor uma leitura histórica da obra de Franz **Kafka**, resumiu de maneira magnífica os mecanismos da **des-historicização** sistemática operada pela crítica parisiense: "Como **Kafka** parecia isento de qualquer determinação geográfica e histórica, não se hesitou em adotá-lo, eu diria quase em 'naturalizá-lo' e, com isso, tratava-se de fato nesse caso de uma espécie de procedimento de naturalização de onde nascia um **Kafka** francês, mais próximo de nós com certeza, mas tendo apenas uma relação distante com o verdadeiro [...] Na ausência de informações precisas sobre as condições nas quais vivera, ausência à qual, de resto, todos se adaptavam muito bem, tirou-se dessa situação pouco habitual a idéia de um exílio absoluto [...] Como

78. Nesse sentido, lembramos a polémica de Étiemble **contra** o "eurocentrismo" e seu discurso em favor das literaturas "exóticas", "marginais", "pequenas". Cf. *Essais de littérature vraiment générale*, Paris, Gallimard, 1974; ver também *Comparaison n'est pas raison*, Paris, Gallimard, 1963.

79. V. Larbaud, *Ce vice impuni, la lecture. Domains anglais, op. cit.*, p. 234.

80. Ernest Boyd **censura** Larbaud duas vezes: em seu livro *Ireland's Literary Renaissance* e em um artigo do *New York Herald Tribune* de 15 de junho de 1924. Citado por **Batrice Mousli**, *Valery Larbaud*, Paris, Flammarion, 1998, p. 369-370.

81. V. Larbaud, "À propos de James Joyce et de *Ulysses*. Réponse à M. Ernest Boyd", *NRF*, I^{re} de janeiro de 1925.

Kafka não conservasse nenhum vestígio de suas origens, nada lhe so-
brava de qualquer pertença terrestre, chegou-se com toda a **naturalida-**
de a reconhecer-lhe uma espécie de direito de extraterritorialidade,
graças ao que sua pessoa e sua obra, é verdade que em troca de sua
existência real, viram-se outorgar a perfeição e a pureza da qual só as
coisas abstratas conseguem se beneficiar. Esse direito de **extraterrito-**
rialidade era no fundo um privilégio celeste. Vindo de parte alguma e
pertencendo a todos, Kafka simplesmente dava a impressão de ter caído
do céu, mesmo para os escritores e críticos franceses menos inclinados
a tomar o céu como parâmetro.⁸²

Nessa mesma lógica, a consagração central opera uma **despoliti-**
zação sistemática — a bênção crítica da qual foram objeto os roman-
cistas martiniquenses do "crioulismo" Patrick Chamoussau e **Raphaël**
Confiant é uma prova manifesta disso —, uma des-historicização de
princípio que corta de uma vez por todas qualquer reivindicação polí-
tica, ou político-nacional dos escritores dominados politicamente. Em
outras palavras, para todos o reconhecimento central é ao mesmo tem-
po uma forma de autonomia necessária e uma forma de anexação **etno-**
cêntrica que nega a existência histórica dos consagrados. O romancista
nigeriano Chinua Achebe insurgia-se assim contra **Larson**⁸³, crítico
americano que pretendia poder outorgar o título de universal a um ro-
mance da Gâmbia pelo simples motivo de que este poderia facilmente
passar por obra americana com algumas transformações: "Passaria pela
cabeça dos **Larsons** da literatura africana mudar os nomes dos perso-
nagens e dos lugares de um romance americano, por exemplo, de Philip
Roth ou de John Updike, e substituí-los por nomes africanos sim-
plesmente para ver como isso funciona? Claro que não. Eles jamais
pensariam em colocar em dúvida a universalidade da literatura dos
americanos. Nem é preciso dizer que a obra de um escritor ocidental é
automaticamente investida de universalidade. Só os outros precisam
lutar para conquistá-la [...]. Gostaria que a palavra universal fosse ba-
nida das discussões sobre a literatura africana até que se deixasse de
utilizá-la como sinônimo de particularismo mesquinho e interessado

82. Marthe Robert, "Kafka en France", *Le Siècle de Kafka*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1984, p. 15-16.

83. Autor de numerosos livros sobre a literatura africana e em particular sobre C. Achebe.

da Europa, até que seu horizonte se ampliasse para aí incluir o mundo
inteiro.⁸⁴

Para chegar ao reconhecimento literário, os escritores dominados
devem portanto dobrar-se às normas decretadas universais justamente
por aqueles que detêm o monopólio do universal. E sobretudo encon-
trar a "distância correta" que irá torná-los visíveis. Se querem ser per-
cebidos, precisam produzir e exibir alguma diferença, mas não mostrar,
nem reivindicar uma distância **grande** demais aue também os tomariam
imperceptíveis. Nem estar perto, nem longe demais. Todos os escrito-
res dominados linguisticamente pela França tiveram essa experiência.
Ramusz permaneceu imperceptível a Paris enquanto tentou simular uma
pertença parisiense e só foi reconhecido após reivindicar sua "diferen-
ça" em relação ao cantão de Vaud. Análise com perfeição o problema
em sua "Carta a Bernard Grasset": "De um modo geral, é exatamente o
destino de minha região ser ao **mesmo** tempo parecida demais e dife-
rente demais, demasiado próxima e não o suficiente — ser francesa
demais ou não o suficiente; pois ou se a ignora, ou, quando se a reco-
nhece, não se sabe mais o que fazer com ela."⁸⁵ E é compreensível que
tenha sido precisamente esse etnocentrismo constitutivo que produziu
todos os exóticos literários. Em artigo da NRF (1924) consagrado ao
espanhol Ramón Gómez de la **Serna**, **Jean Cassou** analisava com luci-
dez o principal problema das instâncias críticas francesas: "Pedimos
que os **estrangeiros** nos surpreendam, mas de uma maneira que estari-
amos quase dispostos a lhes indicar, como se seu papel fosse servir,
em vez de sua raça, o nosso prazer."⁸⁶

No final do século XIX, os canadenses franceses já haviam com-
preendido essa dificuldade: "Se falássemos huroniano ou iroguês, os
trabalhos de nossos escritores atrairiam a atenção do velho mundo.
Essa **língua** máscula e nervosa, nascida nas florestas da América, teria
a poesia da crueza que delícia o estrangeiro. Ele estrebucharia diante

84. Chinua Achebe, "Impediments ta dialogue between North and South", *Hopes and Impediments: Selected Essays*, Nova Iorque, Double Day, 1989, citado por N. Lazarus, S. Evans, A. Amore e A. Menke, *Differences. A Journal of Feminist Cultural Studies*, 1995, vol. 7, nº 1, p. 88. A tradução para o francês é minha.

85. C. E. Ramusz, "Lettre a Bernard Grasset". *Œuvres complètes*, Lausanne, Rencontre, 20 vols., 1967-1968.

86. Jean Cassou, NRF nº 131, julho-dezembro de 1924, vol. 23, p. 144.

de um romance ou de um poema traduzido do iroquês, enquanto ninguém se dá ao trabalho de ler um livro escrito em francês por um colono de Quebec ou de Montreal. Há vinte anos publicam-se todos os anos na França traduções de romances russos, escandinavos, romenos. Suportam esses mesmos livros escritos em francês, não encontrariam nem cinquenta leitores.⁸⁷

Ibsen na Inglaterra e na França

A tradução, a interpretação e a consagração da obra de **Ibsen** na Inglaterra e na França são exemplos magníficos de descoberta e da anexação concomitantes pelas capitais e por intermediários que têm interesses diferentes com relação à descoberta. O significado antagonista que se dá ao trabalho dramaturgico de Ibsen em Londres e Paris (realismo por um lado, simbolismo, por outro) mostra que a consagração de uma obra é sempre uma apropriação, um desvio nacional-cêntrico.

Henrik Ibsen é uma figura central das relações literárias europeias entre 1890 e 1920. Tornou-se, como sem querer, o símbolo de uma modernidade teatral europeia, e vai ser interpretado, lido e encenado em todos os teatros do mundo, a partir de grades interpretativas diametralmente opostas, produto das categorias literárias e estéticas dos que consagram. Cada **diretor** de teatro ou crítico, pretendendo tomar-se o intérprete privilegiado dessa obra, "utilizará" de fato as peças de Ibsen, cuja forma e cujas problemáticas são consideravelmente inovadoras com relação ao conjunto do teatro europeu da época, em razão de sua posição em seu próprio espaço nacional. Longe de servir a obra pelo que ela é, como pretendem todos os "**descobridores**", estes servem-se de um autor estrangeiro e afastado de seus debates **nacionais** para tentar se impor em seu próprio universo **literário**.

Assim, Ibsen pôde ser interpretado, e nos mesmos anos, na Inglaterra, em particular por George **Bernard Shaw**, como um autor realista

que abordava os problemas sociais concretos de uma maneira inédita; e, na França, como autor simbolista, portador de símbolos poéticos universais. Foi o etnocentrismo dessas grandes nações literárias — sobretudo da França e dos intermediários franceses, particularmente cegos às condições históricas de emergência de uma obra — e as preocupações específicas e nacionais dos intermediários que **contribuíram** para sua consagração e sua anexação pelos países consagradores.

Na segunda metade do século XIX, **Henrik Ibsen** participa ele também da tarefa de fundação de uma literatura nacional norueguesa cuja ambição é ser independente tanto das coerções da **dominação** dinamarquesa — que a Noruega teve de sofrer durante quatro séculos — quanto da tutela intelectual alemã, que até então provincializara as produções intelectuais nacionais. A partir de meados do século, o debate literário nacional norueguês gira em torno da questão da criação de uma nova língua, baseada nos dialetos do oeste **da Noruega** e pretensamente "mais" nacional porque mais afastada do dano-norueguês, consequência da colonização dinamarquesa. Esse **landsmaal** (o falar dos campos), hoje *nynorsk* ou neonorueguês, criado sob a impulsão de intelectuais e poetas, logo é promovido a segunda língua oficial ao lado do *rigsmål* (o falar do Estado), hoje *bokmål* (o falar dos livros). Esse "romantismo nacional", amplamente herdado da Alemanha, que coloca as tradições rurais no centro das preocupações estéticas, irá orientar a nova literatura dos anos 1840 e 1850. Após os irmãos **Grimm**, os **folcloristas** noruegueses percorrem o país para encontrar cantos populares, contos, lendas e baladas. Em 1862, Ibsen também parte rumo às províncias do Norte para coletar narrativas populares, e suas primeiras peças demonstram vontade de ir no sentido de uma "libertação literária nacional". Antes dele, o teatro norueguês não existia, e Ibsen quer lutar contra a ascendência intelectual alemã, que transformava a Noruega até então em província dócil da Alemanha, com as armas daquele país. *Peer Gynt* (publicado em 1867) — escrito em versos segundo duas métricas diferentes, uma delas reproduzindo o modo das baladas medievais — representa a esse respeito ao mesmo tempo o auge e o final desse primeiro período de sua obra: tratava-se, **utilizando-se** ao mesmo tempo o legado popular e a voga romântica e **folclorista**, de acertar contas com o patriotismo passadista. Ibsen declarava querer

87. O. Crémazie, "Lettre à l'abbé Casgrain du 20 janvier 1867" *Œuvres Complètes*, Montreal, Beauchemin, 189, citado por Dominique Combe, *Poétiques Francophones*, Paris, Hachette, 1995, p. 29.

escrever contra o conformismo e a estreiteza norueguesa: "acordar o povo e levá-lo a pensar grande"⁸⁸.

Mas imediatamente depois desse sucesso nacional, depois de deixar seu país alguns anos antes para um exílio que vai durar 27 anos, escreve, em 1868, uma peça que assinala uma guinada em sua obra: *A união dos jovens*, comédia contemporânea em prosa, escrita a partir do modelo dramaturgico francês, então encarnado por Eugène Scribe ou Alexandre Dumas Filho, considerados grandes mestres da forma teatral. O "modernismo" ou *Genombrot*, importado da Dinamarca, como vimos, por Georg Brandes, leva a cabo então nessa década de 1870-1880 nos países escandinavos uma *revolução* estética e política⁸⁹. É exatamente no ano da publicação dos *Estudos estéticos* de Brandes (1868) que Ibsen afirma sua vontade de introduzir o realismo no teatro e utilizar a partir de então os instrumentos literários franceses para alcançar melhor uma expressão nacional norueguesa liberada das coerções e da ascendência alemãs.

Ibsen na Inglaterra

A Inglaterra traduz as peças de Ibsen bem antes da França; já em 1879 são publicados "trechos escolhidos" e, em 1880, *William Archer*, crítico dramático, propõe suas primeiras traduções. As primeiras encenações passam despercebidas: em 1889, *Casa de bonecas* consegue bastante sucesso, mas em 1891 *Os espíritos* e *Hedda Gabler* (escrita em 1890) provocam escândalo e, no ano seguinte, *Solness, o construtor*, é arrasado pela crítica. Um grupo de marginais e de adversários do teatro dominante tenta então promover a obra do norueguês, entre eles, G. B. Shaw, então um jovem crítico. A vanguarda teatral inglesa é *marcada*, naquela época, por um lado, pela fundação do Independent Theatre Society, criado em 1891 por Jack Thomas Grein a partir do modelo do Théâtre-Libre de Antoine, para apresentar à Inglaterra os novos autores dramáticos do continente — sua primeira produção, *Os espíritos*, ergueu uma chuva de protestos. E, por outro lado, pelo Court Theatre, dirigido entre 1904 e 1907 por Harley Granville Barker,

que encena peças de Ibsen e tentam renovar a apresentação canônica das peças de Shakespeare — considerado autor "subversivo". Shaw entrega suas primeiras peças ao Court Theatre, onde ele obtém seu primeiro grande sucesso popular: em 1904, com *John Bull's Other Island*. Publica *A quintessência do ibsenismo* em 1891: em nome de uma oposição ao mesmo tempo política e estética às formas teatrais em vigor em Londres — sempre *marcadas* pelas convenções vitorianas — Shaw vê em Ibsen o estandarte de uma renovação teatral possível.

Como Wagner é seu herói musical⁹⁰, Ibsen é seu mestre teatral, verdadeiro modelo ético e estético que *lhe* permite questionar o conformismo teatral que predomina então em Londres. Crítico musical obscuro que desembarcou sem dinheiro de sua Dublin natal, Shaw baseia-se na inovação provinda do exterior para criticar com violência a vida teatral britânica. A ausência de crítica "social" em um universo teatral petrificado e repetição de formas e gêneros acadêmicos fazem-no esquecer, por exemplo, em outubro de 1889: "Este ano recuperamos um pouco de esperança porque o Sr. Pinnero⁹¹ [...] aproximou-se com circunspecção de uma questão social, roçou-a antes dela desviar com precipitação. Pouco depois, uma peça norueguesa provocou uma sensação bem mais forte: *Casa de bonecas* de Ibsen, onde este trata da mesma questão e mostra não como deveria ser resolvida, mas como está prestes a sê-lo."⁹²

A analogia que Shaw faz o tempo todo entre Wagner e Ibsen *explícita*-se não apenas por sua posição semelhante de estrangeiros hereges, que permite subverter os valores conformistas do espaço artístico britânico, mas também pelo mesmo desprezo que provocaram na crítica inglesa. Ibsen, escreve Shaw, "foi ainda mais maltratado que Wagner, o que parecia impossível e que, no entanto, se revelou ser fácil. Pelo menos não acusamos Wagner de obscenidade, nem exigimos que His Majesty's Theatre fosse processado por atentado ao pudor após a estreia de *Lohengrin* [...]". Garantíamos à nação inglesa que ele era um

88. Carta de Henrik Ibsen ao rei, 15 de abril de 1866, citada por Régis Boyer, "Introduction".

Peer Gynt, Henrik Ibsen, Flammarion, 1994, p. 13.

89. Ver *supra*, p. 127-129.

90. G. B. Shaw publica em 1898 *The Perfect Wagnerite*, no qual conta *Carolus nielsen* à luz dos ideais *anarquistas* e *socialistas* do movimento revolucionário alemão *na sua* a compositor pertencera em 1848-1849.

91. Autor de *vandevillas* de sucesso, que acabara de se *langar* no teatro psicológico.

92. G. B. Shaw, *Essais sur la musique, 1876-1950*, Paris, Laffont, 1994, p. 386.

pomógrafo iletrado, doente e meio louco e que queríamos processar os que encenavam suas peças apesar da proibição do censor...⁹³

Sua condição de irlandês toma-o eminentemente sensível ao reconhecimento de um autor excêntrico e não reconhecido justamente por seu provincianismo. Assim, quando da estreia de *Peer Gynt* musicado por Grieg em Londres, em **1889**, Shaw analisa ao mesmo tempo o início do reconhecimento internacional da cultura norueguesa e o anexionismo inglês que só reconhece a produção estrangeira passando-a pelo crivo de sua própria visão cultural: "...o público médio ele mesmo começa a perceber que os noruegueses não são simplesmente pobres diabos cujo país só é apreciado como refúgio para caçadores ricos ou pescadores estrangeiros. Começa-se a enxergá-los como um povo dotado de uma bela literatura moderna e de uma história política bem interessante. A supremacia de Shakespeare sobre nossa própria literatura nos fez por muito tempo acreditar que toda literatura nacional é dominada por um Único grande dramaturgo. Acostumamo-nos à idéia de uma única figura central em torno da qual vêm agrupar-se todas as outras. É portanto com o mais agudo interesse que acolhemos qualquer alusão a esse 'Shakespeare moderno' surgido na Escandinávia, **Henrik Ibsen...**"⁹⁴

As posições políticas subversivas de Shaw, que o incitam a voltar-se para o realismo e o naturalismo, a crítica social e o questionamento do conformismo estético e moral do teatro inglês, assim como a referência reivindicada do Independent Theatre ao Théâtre-Libre de Antoine, próximo de Zola, mostram com clareza que a configuração do espaço teatral orienta a leitura da obra de Ibsen pela vanguarda inglesa para o lado de uma visão "social", única capaz de garantir sua novidade e modernidade (mas também bastante próxima das intenções "modernistas" do dramaturgo norueguês).

Ibsen na França

Na França, Ibsen também é desde muito cedo anexado à vanguarda teatral, mas a configuração das posições estéticas é tão diferente que a

obra do norueguês será interpretada em termos quase opostos. Ibsen toma-se em parte uma questão central nas batalhas teatrais parisienses, discussões estruturadas em torno da oposição entre, por um lado, o Théâtre-Libre, que se baseia nas posições do naturalismo declinante, e, por outro, o teatro de l'Œuvre, criado por Lugné-Poe para se opor a Antoine em **1893**, engajado no caminho do simbolismo.

Antoine é o primeiro a montar *Os espíritos*, em **1890**, e *O pato selvagem* em abril de **1891**. O nome de Zola é o mais frequentemente citado pela crítica ao lado do de Ibsen para caracterizar as opções estéticas do dramaturgo norueguês⁹⁵. Mas logo Lugné-Poe, para assentar sua posição de inovador e reafirmar suas posições estéticas, apodera-se das peças de Ibsen e transforma-o em autor simbolista. Apresenta *A dama do mar* em dezembro de **1892** afirmando sua parcialidade, e estabelece um novo jogo solene e monótono, erigindo a lentidão da dicção — que contribui para fazer o texto perder o caráter de realidade — em manifesto teatral. A heroína era interpretada por uma atriz, intérprete de Maeterlinck, transformada em "estranha criatura de longos véus, fantasma branco..."⁹⁶. A consagração da peça pela crítica dá lugar à anexação do teatro de Ibsen aos simbolistas franceses. Provavelmente impaciente por ser reconhecido em Paris — "verdadeiro coração do mundo", diz⁹⁷ —, Ibsen aceita o desvio, mas continua atento às traduções e encenações.

No verão de **1894**, Lugné-Poe parte em turnê para a Suécia, Dinamarca e Noruega para apresentar Maeterlinck e o teatro simbolista ao público escandinavo e mostrar como Ibsen é interpretado na França. A chegada do grupo é celebrada como "acontecimento no movimento dramático nacional"⁹⁸, mas sua interpretação de Ibsen é muito criticada. O "missionário do Simbolismo"⁹⁹ não converte o público escandinavo. A crítica, contudo, sabendo que l'Œuvre é uma porta de entrada para Paris e um primeiro acesso ao reconhecimento, aceita essa "naturalização" francesa, exceto Georg Brandes que, em artigo de **1897**, fusti-

95. Cf. Jacques Robichez, *Le Symbolisme au théâtre. Lugné-Poe et les débuts de l'Œuvre*, Paris, l'Arche, col. "Références", 1957, p. 99.

96. *Ibid.*, p. 155.

97. Entrevista ao *Figaro* de 4 de janeiro de 1893, citada por J. Robichez, *ibid.*, p. 157.

99. *Ibid.*, p. 276.

93. *Ibid.*, p. 1322.

94. *Ibid.*, p. 288-289.

ga a interpretação simbolista de Lugné-Poe: "Não é somente na França que se desenvolveu uma inclinação demasiado forte para encontrar símbolos nos seres mais humanos dos dramas noruegueses [...]. Mas é a França que conquista a palma por essas interpretações fantásticas."¹⁰⁰ O próprio Ibsen parece matizar seu apoio.

Lugné-Poe também organiza uma turnê para a Inglaterra em 1895: a convite de J. T. Grein, apresenta Maeterlinck e Ibsen em um pequeno teatro de Londres. Os poetas decadentes de Londres, admiradores de Oscar Wilde, eram **então** apaixonados pela obra do dramaturgo belga, e a reprovação da opinião vitoriana concentrara-se amplamente sobre eles: alguns dias depois começarão os processos de Oscar Wilde. Por isso a crítica foi severa por parte dos **adversários** da novidade: as palavras de Mirbeau (em 1890), que falava de Maeterlinck como o "Shakespeare belga", não passaram despercebidas, de acordo com o mecanismo descrito acima pelo próprio Shaw e que permitira o reconhecimento de Ibsen segundo as categorias da história literária inglesa. Mas William Archer e George Bernard Shaw, introdutores de Ibsen na Inglaterra, defenderam com nuances as representações do teatro de Ibsen, sublinhando a pobreza da encenação ("os trajes miseráveis e os incidentes ridículos", escreve Shaw¹⁰¹), mas também "a atmosfera realista erguendo-se pela primeira vez, como uma bruma encantada em um palco inglês"¹⁰².

As divergências de interpretação estão aí para comprovar que o reconhecimento dos capitais literários faz-se à custa de uma extraordinária anexação da obra excêntrica aos interesses centrais. É certo que só poderemos compreender o arbitrário da leitura francesa — e sabe-se que a crítica francesa continua imperturbavelmente colocando a questão do simbolismo de Ibsen por simples reprodução dos esquemas herdados do século XIX — se nos recolocarmos em um nível internacional e nos proporcionarmos assim o meio de restituir em sua complexidade as categorias do entendimento central, artístico.

100. *Ibid.*, p. 288.

101. G. B. Shaw, *Saturday Review*, 30 de março de 1895, citado por J. Rebichiez, *ibid.*, p. 330.

102. *Ibid.*

Do internacionalismo literário à globalização comercial?

"*Poshust*: barato, artificial, banal, monótono, pomposo, de mau gosto, espalhafatoso, de **pacotilha** [...]. A literatura constitui um dos locais privilegiados *doposhust*. *Oposhust* é particularmente forte e perverso quando a **truçagem não** é evidente e os valores que imita **são** considerados, com ou sem razão, oriundos do nível mais elevado da arte, do pensamento e da emoção. São esses livros que são **criticados** de maneira tão *poshust* nos suplementos literários dos jornais — os *best-sellers*, os romances 'comoventes, profundos e belos [...]. *O poshust não* provém apenas de tudo o que parece manifestamente mediocre, mas também de tudo o que é falsamente importante, falsamente belo, falsamente inteligente, falsamente sedutor [...]. no reino do *poshust*, não é o livro que 'triumfa', mas o público dos leitores que engole tudo, a faixa anunciando o livro e todo o resto!"

Vladimir Nabokov, *Nicolas Gogol*

A configuração do espaço literário contemporâneo é difícil de esboçar. Talvez estejamos hoje em uma fase de transição, passando de um universo dominado por Paris a um mundo policêntrico e pluralista, onde Londres e Nova Iorque principalmente, mas também, em menor medida, Roma, Barcelona, Frankfurt... disputam a hegemonia literária de Paris.

Desde o final do século XIX, a luta obstinada entre as capitais e os capitais literários já faziam do declínio de Paris um tema obrigatório. Como o poder literário dessa capital específica só existe, em seus próprios objetivos, pela crença que cada um lhe proporciona, o anúncio

1. Cf. D. Oster e J.-M. Goulemot, *La Vie parisienne*, *op. cit.*, p. 24-25.

do "declínio" apresenta-se sob a aparência da constatação objetiva. Ora, as denúncias da ordem instituída são na realidade motins ou tentativas de tomada de poder literárias. Ou seja, trata-se de um objeto difícil — sobre o qual todos os protagonistas têm uma opinião categórica e passional —, sobre o qual só podemos nos esforçar para proporcionar os instrumentos de compreensão da evolução recente do mundo literário, sem com isso aspirar à indiferença sobre uma questão tão controversa, principalmente após escrever este livro e seguir passo a passo os esforços e proezas de todos os "fabricantes do universal", hoje cada vez mais ameaçados.

Assim, na rivalidade que hoje opõe Paris a outras capitais europeias, e sobretudo a Londres e a Nova Iorque, é difícil fazer constatações que não sejam parciais e que não possam ser utilizadas como armas na competição. Só resta ao analista recusar a essas constatações o estatuto de verdade que se proporcionam, mostrar como são utilizadas e fazer um inventário de sua eficácia. Hoje, por exemplo, a estratégia, vinda de pontos muito diferentes do espaço, que visa instilar a dúvida, nas próprias instâncias parisienses, sobre a legitimidade da produção nacional, teve tanto sucesso que o tema do declínio, imaginável há alguns anos, tomou-se quase inevitável nos debates internos e até nos próprios romances. Ou seja, só é possível detectar essas tentativas para reinscrevê-las no espaço mundial do qual são produto a fim de evitar tanto quanto possível a miopia inerente à visão *interna* que transforma em suposta "realidade" nacional o produto mal julgado de uma estrutura de concorrência internacional.

Alguns fatos, no entanto, demonstram ser a situação mais completa do que parece. Do ponto de vista do reconhecimento tácito que resulta apenas do mecanismo do crédito literário, o poder literário francês continua importante nos Estados Unidos no caso (paradoxal) da filosofia, ou mais exatamente, de uma filosofia que, por seu estilo e conteúdo, participa da literatura e que se apóia, em sua difusão, em bases universitárias (Yale, Johns Hopkins...) e na autoridade e no prestigio literários da França. De fato, os filósofos franceses e, mais amplamente, as grandes figuras intelectuais como Lacan, Foucault, Deleuze, Derrida, Lyotard foram introduzidos nos Estados Unidos pelos departamentos de francês e pelos departamentos literários das universidades americanas. E se a "desconstrução" de Derrida, a temática

do "power knowledge" segundo Foucault, as "literaturas menores", descritas por Deleuze, a "pós-modernidade" de Lyotard impregnaram poderosamente os *campi americanos* e o pensamento dito crítico dos *cultural studies*, ainda o é por meio da crítica e dos estudos literários. Essa literarização da filosofia não é aliás, ilegítima para muitas dessas obras bastante preocupadas com a literatura e que anexam de bom grado a literatura às tarefas filosóficas. Assim, o peso da França na vida intelectual americana ainda é um efeito — desviado, com certeza, mascarado, paradoxal — de seu crédito literário. É provavelmente o que explica, pelo menos em parte, a violência dos ataques contra essas mesmas figuras intelectuais além do Atlântico.

Ao que parece, o reconhecimento recente de escritores importantes, como Danilo **Kiš** (iugoslavo), Milan Kundera (checo), **Thomas Bernhard** (austríaco), Carlos Fuentes (mexicano), Mario Vargas Llosa (peruano), Gabriel García Márquez (colombiano), Julio Cortázar (argentino), Octavio Paz (mexicano), Antonio Tabucchi (italiano), Paul Auster (americano), António Lobo Antunes (português), Elfriede Jelinek (austríaca), etc., comprova uma persistência do poder de consagração das instâncias parisienses. **Kiš**, mais consciente dos mecanismos gerais e talvez mais lúcido quanto ao peso das estruturas do espaço literário mundial que as gerações precedentes de escritores reconhecidos por Paris, afirmava em 1982: "Afinal, compreendam, aqui, em Paris, pelo menos para mim, tudo é apenas literatura. E, a despeito de tudo, Paris ainda é e sempre será a capital da literatura." Com ele, pode-se avançar a hipótese de que a função de descoberta e de consagração de Paris sobrevive ao declínio — real ou suposto — da produção literária nacional. Paris continua sendo a capital dos "desprovidos" ou dos marginais específicos — catalães, portugueses, escandinavos, japoneses — e proporcionando existência literária aos escritores dos países mais afastados dos centros literários.

Sabe-se que hoje, também no campo do cinema — a *cinéfilia* parisiense é uma herança direta do capital literário parisiense —, Paris consagra, apóia ou até financia cineastas da Índia, da Coreia, de Portugal, do México, da Polônia, do Irã, da Finlândia, da Rússia, de Hong-

2. D. **Kiš**, "Paris, la grande cuisine des idées", *Homo poëticus, op. cit.*, p. 52.

Kong e até dos Estados Unidos³. Não é porém o prestígio atual da produção cinematográfica francesa que opera dentro desse mecanismo: Paris continua sendo — graças, é verdade, a um capital cinematográfico (e literário) reconhecido no mundo inteiro — não a capital do cinema francês, mas a capital do cinema independente do mundo inteiro.

Nesse sentido, a atividade de tradução é um sinal essencial para avaliar a atividade e a eficácia dos veredictos de consagração: é pelo número de candidatos à legitimidade e à atividade real de consagração autônoma (tradução, comentário, crítica, prêmio) que é possível estimar o crédito propriamente literário de uma capital. Uma pesquisa recente⁴ feita em escala europeia mostra que o Reino Unido, que exporta amplamente sua produção literária para todos os outros países da Europa, também é o menos aberto para as produções estrangeiras, de fora de sua área lingüística: a parcela de intradução sobre a totalidade da produção literária do ano de 1990 é ali de apenas 3,3%⁵. De certo, o lugar importante da poderosíssima produção americana — que pode permitir que os autores ingleses se internacionalizem sem mudar de língua — é responsável em grande parte por essa situação, mas os autores dessa pesquisa falam de uma quase "autarcia dos mercados anglo-saxões"⁶, e a crítica conclui hoje por um fechamento intelectual da Inglaterra aos textos literários estrangeiros bem maior do que nos anos 50 e 60. A literatura alemã escrita nos últimos anos, por exemplo, é objeto de desinteresse quase sistemático na Grã-Bretanha⁷. O adjetivo "alemão" conota o que é pesado, desprovido de humor e estilo, em oposição a uma tradição anglo-saxã considerada fácil e popular. Os grandes textos editados nos anos 50, Thomas Mann, Rilke, Kafka ou Brecht, que se tomaram "clássicos", continuam sendo referências até distantes, assim como os escritores do Grupo 47: Böll, Grass, Uwe Johnson, Peter Weiss... Mas os poucos intermediários indispensáveis com a cultura alemã, em geral judeus imigrados na Grã-Bretanha, eru-

ditos ou poetas, tradutores e críticos ativos desde o final da guerra, hoje desapareceram, e a imagem da literatura alemã permanece aquela que eles deram a conhecer. A Inglaterra está hoje quase quarenta anos atrasada com relação à modernidade alemã, à exceção de Gert Hofmann, cujo filho, Michael Hofmann, vive em Londres e é reconhecido como poeta de língua inglesa⁸, de dois austríacos, Peter Handke e Thomas Bernhard, e de uma alemã oriental, que se tomou célebre nos meios feministas dos Estados Unidos, Christa Wolf. *Jahrestage* de Uwe Johnson, um dos autores alemães mais importantes de sua geração, "passou", escreve um tradutor, "praticamente despercebido quando foi lançado na Inglaterra há alguns anos"⁹.

A Espanha, a Itália, Portugal, os Países Baixos, a Dinamarca e a Suécia, ao contrário, importam muitos livros: "As obras traduzidas nestes países representam mais de um quarto da produção, ou seja, claramente mais do que a média europeia" (que é de 15%). Em Portugal, a taxa de intradução corresponde a 33% da produção editorial, mas atinge 60% na Suécia. Essa taxa particularmente alta é exceção; certamente é atribuível ao baixo volume da produção editorial nacional, mas também ao fato de ser a Suécia o país do Nobel, muito cobigado, e ter se tomado por isso o ponto de encontro de toda a literatura mundial que tenta ser conhecida pela Academia sueca. Essa entrada maciça de textos traduzidos, não acompanhada de uma considerável exportação (as línguas mais procuradas e mais traduzidas literariamente na Europa continuam sendo o inglês e o francês¹⁰), é o sinal de uma descentralização maior ou menor desses países dentro do conjunto europeu.

Na França e na Alemanha, a parcela de intradução representa entre 14% e 18%: entre um quinto e um oitavo das obras editadas são obras traduzidas, o que representa uma taxa de importação grande, que, acompanhada por forte exportação, é um indicador importante de poder literário.

A mesma análise valerá para os Estados Unidos, que hoje não têm praticamente nenhuma política de tradução. Por isso não é possível afirmar que Londres e Nova Iorque substituíram Paris na estrutura

3. Ver a consagração de Satyagiti Ray, de Manoel de Oliveira, de Krzysztof Kieslowski, de Aki Kaurismaki, de Hou Hsia-hsien, de Woody Allen, etc.

4. V. Gamme e M. Minon, "Géographie de la traduction", *Traduire l'Europe*, loc. cit., p. 64.

5. *Ibid.*, p. 64.

6. *Ibid.*

7. Cf. Martin Chalmers, "La réception de la littérature allemande en Angleterre: un splendide isolement", *Liber*, nº 18, junho de 1944, p. 20-22.

8. Hofman também é tradutor do alemão

9. Minin Chalmers, loc. cit., p. 22.

10. V. Gamme e M. Minon, loc. cit., p. 67.

do poder literário: pode-se apenas observar que, com a generalização do modelo comercial e o aumento de poder do pólo econômico, as duas capitais tendem a adquirir cada vez mais peso no universo literário. Não se deve, contudo, opor Paris a Nova Iorque e a Londres ou a França aos Estados Unidos de forma exageradamente esquematizada e sempre segundo um modelo político. A produção literária (romanesca) americana também divide-se entre dois pólos distintos. Por um lado todos os textos pertencentes ao que **Pierre Bourdieu** chama "o campo restrito"¹¹ isto é, a produção autônoma e de "vanguarda", mantida fora dos circuitos de grande difusão editorial. Eles beneficiam-se na França de grande atenção crítica e editorial. A importante tradição americanista francesa que desde **Larbaud**, **Coindreau**, **Sartre**... permitiu consagrar **Faulkner** e **Dos Passos**, editar *Lolita* de **Nabokov**, perpetua-se atualmente graças aos grandes críticos, tradutores, historiadores e diretores de coleção como **Maurice Nadeau**, **Marc Chénétier**, **Denis Roche**, **Pierre-Yves Pétilon**, **Bernard Hoepffner** e alguns outros. Por meio de suas antologias críticas, prefácios, traduções, seu imenso trabalho de decodificação e descoberta, continuam sendo os interlocutores privilegiados da literatura americana mais autônoma: **John Hawkes**, **Philip Roth**, **John Edgar Wideman**, **Don DeLillo**, **Robert Coover**, **William H. Gass**, **Paul Auster**, **Coleman Dowell**, **William Gaddis**... Já a produção romanesca comercial, aliada aos circuitos editoriais menos autônomos do espaço francês, é hoje tanto mais poderosa quanto consegue imitar as aquisições de uma certa modernidade criativa. Conseguindo sem problemas fazer produtos de consumo comum passar por literatura dita internacional, a produção de grande difusão, americana ou americanizada, ameaça bastante a autonomia de todo o espaço. O que hoje está em jogo no espaço literário mundial não é o confronto ou a rivalidade entre a França e os Estados Unidos ou a Grã-Bretanha. É a luta entre o pólo comercial, que tenta se impor como novo detentor da legitimidade literária por meio da difusão de uma literatura que imita as aquisições da autonomia (e que existe tanto nos Estados Unidos quanto na França), e o pólo autônomo, cada vez mais ameaçado nos Estados Unidos e na França, e em toda a Europa,

11. **P. Bourdieu**, "Le point de vue de l'auteur. Quelques propriétés générales des champs de production culturelle", *Les Règles de l'art, op. cit.*, p. 298-390.

pelo poder do comércio da edição internacional. A vanguarda americana está atualmente tão **ameaçada** quanto a vanguarda europeia.

A estrutura do espaço literário mundial de nosso tempo é de fato mais complexa que a descrita para o século XIX e aprimeira metade do século XX. Não se pode reduzir as zonas dependentes apenas aos espaços nacionais desprovidos literariamente. A esses espaços recém-nacionalizados que conciliam literatura e política — e que continuam numerosos — devem-se acrescentar o surgimento e a consolidação em todos os campos nacionais, inclusive nos mais antigos e autônomos, de um pólo comercial cada vez mais poderoso que, com a transformação das estruturas comerciais e das estratégias das editoras, provoca uma reviravolta não somente nas **estruturas** de distribuição, mas também nas escolhas dos livros e até de seu conteúdo.

Ora, é **possível** observar que, em cada espaço nacional, o pólo comercial é uma simples transformação do pólo nacional ou simplesmente um de seus avatares. O *best-seller* nacional, por seu tema (tradição ou histórias nacionais) e por sua forma (acadêmica), é conforme às expectativas e às exigências do sucesso comercial. Segundo **Larbaud**, os escritores nacionais caracterizam-se por grandes vendas em seu país de origem, mas também pelo fato de serem ignorados pelos letrados dos outros **países**¹²; o romancista nacional é aquele que trabalha para o mercado nacional e de acordo com os cânones comerciais. A existência de novos romances de sucesso **internacional** é provavelmente o produto cruzado da generalização do modelo comercial no setor da edição e da universalização dos cânones populares americanos. O domínio econômico dos Estados Unidos, sobretudo nos campos do cinema e da edição, permite-lhes **universalizar seus** romances populares nacionais (cujo paradigma seria, por exemplo, *E o vento levou...*) com base na familiaridade com a cultura hollywoodiana.

Observa-se atualmente uma transformação da atividade editorial no mundo inteiro: não apenas existe um movimento constante de concentração, que tende a uniformizar a produção e eliminar dos circuitos os pequenos editores mais inovadores, mas sobretudo a diluição do setor da edição na indústria da "comunicação" contribui para mudar as

12. **V. Larbaud**, *Ce vice impium, la lecture. Domains anglais, op. cit.*, p. 407-408.

regras do jogo. André Schiffrin, célebre editor independente americano, descreveu a paisagem editorial dos Estados Unidos¹³ insistindo no **reagrupamento** da indústria dos meios de comunicação de massa, mas também no crescimento da concentração que conduziu a um aumento espetacular dos lucros. Enquanto, segundo ele, o lucro médio de todas as editoras (tanto na Europa quanto nos Estados Unidos) sempre girou em torno de 4%¹⁴, nos Estados Unidos e na Grã-Bretanha "os novos **proprietários** insistem", escreve, "para que a taxa de lucro do ramo da edição de livros seja semelhante ao que exigem de suas outras filiais — imprensa, televisão a cabo e cinema. O objetivo foi fixado portanto entre 12% e 15%. Por isso **há uma** mudança radical da natureza dos livros **encarregados** de satisfazer a objetivos de rentabilidade a curto prazo"¹⁵.

Na Europa, embora a situação ainda não seja tão **drástica**, os editores visam cada vez mais a rentabilidade a curto prazo pela importação do modelo econômico americano. A aceleração da rotatividade dos estoques e o aumento contínuo do número de títulos¹⁶ prevalecem sobre as políticas de investimento a longo prazo que caracterizavam a economia das grandes editoras". Trata-se de produzir mais títulos, com tiragens menores, disponíveis por menos tempo e vendidos um pouco mais caro, mudanças que se estabelecem por meio de uma tripla **concentração** também descrita por André Schiffrin para os Estados Unidos: concentração das editoras, dos circuitos de distribuição e das redes de varejo. Por isso observa-se a importância crescente do papel dos técnicos e do setor comercial nas decisões sobre as publicações. A dissociação da lógica intelectual e da lógica editorial conduz à crise da produção¹⁸.

13. André Schiffrin. "La nouvelle structure de l'édition aux États-Unis", *Liber Revue internationale des livres*, n° 29, dezembro de 1996, p. 2-5.

14. André Schiffrin inclui nesta análise tanto as casas comerciais quanta as que buscam manter um **equilíbrio** entre as necessidades do **lucro** e as da **"responsabilidade"**. *Ibid.*, p. 2

15. *Ibid.*, p. 3

16. Jean-Marie Bouvaist cita assim M. Snyder Richard, editor americano que dizia: "É melhor publicar qualquer coisa do que não publicar nada." *Crise et Mutation dans l'édition française. Cahiers de l'économie du livre*, Cad. especial n° 3. Ministère de la Culture et de la Francophonie, 1993. p. 7.

17. Cf. P. Bourdieu, "Le marché des biens symboliques", *Les Règles de l'art*, *op. cit.*, p. 202-210.

18. Cf. Jean-Marie Bouvaist, *op. cit.*, p. 400.

Essa nova organização da produção e da distribuição e a valorização dos critérios de rentabilidade imediata favorecem a circulação **transnacional** dos produtos editoriais concebidos para o mercado de massa. É claro que sempre houve circulação de **best-sellers** populares. A novidade atual, porém, reside no surgimento e na difusão de romances de um novo tipo, destinados a circulação internacional. Nessa "world fiction" fabricada artificialmente, os produtos comerciais destinados a difusão mais ampla, segundo critérios e receitas estéticas comprovadas, tal como os romances acadêmicos de universitários internacionais, como os de Umberto Eco e David Lodge, ficam lado a lado com os livros neocoloniais que repetem todas **as receitas** comprovadas do exotismo, como os de Vikram Seth¹⁹, as narrativas mitológicas e os clássicos antigos com cores novas colocam ao alcance de todos uma "sabedoria" e uma moral revisitadas, e a narrativa de viagem, o **travel writing**, acoplada ao romance de aventuras, toma-se a medida de toda modernidade romanesca. Voltam à moda todos os procedimentos do romance popular e do folhetim inventados no século XIX: em um mesmo volume, pode-se assim encontrar um romance de conspiração, um romance policial, um romance de aventuras, um romance de suspense econômico e político, uma narrativa de viagem, um romance de amor, uma narrativa mitológica, um romance dos romances (pretexto de uma erudição falsamente reflexiva que toma o livro o tema proclamado do livro, efeito de modernidade forçosamente "borgiana")²⁰. Parte dessa produção, concebida pelos próprios editores, é explicada pela mudança do papel editorial. Jean-Marie Bouvaist assinala assim que o papel de seletor do editor (cuja tarefa era optar entre os manuscritos que chegavam até ele) tende a regredir em proveito de um papel de iniciador e daquele que concebe: parte dos livros publicados hoje são **produto de encomendas**²¹.

19. Entendo por romance neocolonial a obra dos escritores vindos de países **ex-colonizados** que, sob aparência de ruptura, reproduzem o modelo narrativo do romance colonial o mais conservador: o protótipo do **gênero** me parece ser o romance de Vikram Seth, *A Suitable Boy* [publicado na França como *Un Gargon convenable*, Paris, Grasset, 1995.]

20. Cf. por exemplo Arturo Pérez-Reverte, *Ciudad Dumas* ou *L'Ombre de Richelieu*, Paris, Lattès, 1993.

21. Jean-Marie Bouvaist, *op. cit.*, p. 14.

As regiões mais livres do espaço literário mundial estão portanto fortemente ameaçadas pelo poder das leis do comércio internacional que, transformando as condições de produção, modifica a forma dos próprios textos. O desenvolvimento de **multinacionais** editoriais que imitam as aquisições da autonomia e a enorme difusão desses romances de sucesso internacional, que conseguem apresentar uma produção literária das mais autônomas, colocam em perigo a própria idéia de uma literatura independente dos circuitos comerciais. Se Paris é hoje questionada como potência literária, provavelmente o é menos como produtora nacional do que como capital autônoma da produção literária autônoma. A "Internacional intelectual" cujo advento Valery Larbaud desejava nos anos 20 sob a forma de uma pequena sociedade cosmopolita, esclarecida, necessariamente autônoma e que faria calarem-se os preconceitos nacionais favorecendo a livre circulação e o reconhecimento dos grandes textos da vanguarda literária do mundo inteiro, corre o risco de se ver aniquilada pelos imperativos da difusão comercial. Hoje existe de fato uma literatura internacional, nova em sua forma e em seus efeitos, que circula com facilidade e rapidez pelo mundo inteiro por meio de traduções quase simultâneas e que faz um sucesso extraordinário porque seu conteúdo "desnacionalizado" pode ser compreendido por toda parte sem riscos de mal-entendidos, mas aí passamos do **internacionalismo** à importação-exportação comercial.

SEGUNDA PARTE

Revoltas e revoluções literárias

"Sou um homem que não se vê [...] Sou um homem real, de carne e osso, fibras e líquidos — seria até mesmo possível dizer que possuo um espírito. Sou invisível, compreendam-me, simplesmente porque as pessoas recusam-se a ver-me. [...] Essa invisibilidade da qual falo ocorre em virtude de uma disposição particular dos olhos das pessoas que encontro. Deve-se à **construção** de seus olhos internos, esses olhos com os quais, por intermédio de seus olhos físicos, enxergam a realidade."

Ralph Ellison, *Homem invisível*

As pequenas literaturas

"A memória de uma pequena nação não é mais curta que a de uma grande, ela, portanto, trabalha com maior profundidade o material existente. Decerto há menos empregos para os especialistas da história literária, mas a literatura é menos problema da história literária do que problema do povo, e por isso encontra-se, senão em mãos puras, pelo menos em boas mãos. Afinal, as exigências que a consciência coloca ao indivíduo em um país pequeno acarretam a **consequência** de que todos devem estar sempre prontos para conhecer a parcela de literatura que lhes cabe, a sustentá-la e a lutar por ela, a lutar por ela em qualquer caso, mesmo se não a conhecem nem a sustentam [...] tudo isso conduz à difusão da literatura no país, onde ela se agarra aos *stagers* políticos."

Franz Kafka, *Diário*, 25 de dezembro de 1911.

O espaço literário não é uma estrutura inmutável, congelada de uma vez por todas em suas hierarquias e suas relações unívocas de dominação. Mesmo se a distribuição desigual dos recursos literários induz formas de dominação duráveis, ele é o local de lutas incessantes, de contestações da autoridade e da legitimidade, de rebeliões, de **insubmissões** e até de revoluções literárias que conseguem modificar as relações de força e provocar reviravoltas nas hierarquias. Nesse sentido, a única história real da literatura é a das revoltas específicas, dos atos de violência, dos manifestos, das invenções de formas e de línguas, de todas as subversões da ordem literária que aos poucos "fazem" a literatura e o universo literário.

Todos os espaços literários, inclusive o espaço francês, foram dominados em algum momento de sua história. O universo literário **intencional** foi construído nas lutas dos diversos protagonistas que tentavam entrar no jogo e por meio deles. Em outras palavras, do ponto de vista

da história e da gênese do universo literário mundial, a literatura é uma espécie de criação, ao mesmo tempo irreduzivelmente singular e no entanto inelutavelmente coletiva, de todos os que criaram, reinventaram ou se reapropriaram do conjunto das soluções disponíveis para mudar a ordem do mundo literário e a univocidade das relações de força que o governam: novos gêneros literários, formas inéditas, novas línguas, traduções, literarização dos usos populares da língua, etc.

É por isso que se pode observar quase experimentalmente a partir de 1549, data da edição *princeps* de *A defesa e ilustração da língua francesa*, mecanismos que devem ser descritos paradoxalmente ao mesmo tempo como históricos e trans-históricos. Existem "efeitos de dominação" que são os mesmos em toda a parte, que se exercem em qualquer lugar e em qualquer época de maneira idêntica e cujo conhecimento fornece **instrumentos** (quase) universais de compreensão dos textos literários. Esse modelo permite de fato compreender fenômenos literários totalmente diferentes e distantes no tempo e no espaço, abstraindo-se particularidades históricas secundárias. O fato de ocupar uma posição dominada e excêntrica tem efeitos tão fortes que é **possível** aproximar escritores que aparentemente tudo separa. Podem estar separados historicamente, como **Franz Kafka** e Kateb Yacine, ou como C. F. Ramuz e os escritores do "crioulismo"; podem estar separados porque empregam uma língua diferente, como G. B. Shaw e Henri Michaux, ou como Ibsen e Joyce; ou porque são antigos coloniais ou simples provincianos, fundadores de movimentos literários ou simples renovadores, exilados interiores em seu próprio país, como Juan Benet, ou emigrados literários, como Danilo **Kiš** e Joyce — todos estão diante das mesmas alternativas e estranhamente encontram soluções semelhantes para os mesmos dilemas, conseguindo às vezes operar verdadeiras revoluções específicas, atravessar o espelho e impor-se provocando uma reviravolta nas regras do jogo central.

O efeito de revelação provavelmente jamais é tão grande como quando tem condições de aproximar e **comparar** escritores que aparentemente tudo opõe e que, separados por toda a tradição linguística e cultural, pelo menos têm em comum tudo o que está inscrito em uma relação **estrutural** similar com uma potência literária central. É o caso, por exemplo, de dois autores suíços, Robert Walser e C. F. Ramuz, que, nascidos no mesmo ano, 1878, no mesmo país, um em Biemme,

o outro em Lausanne, tiveram itinerários homólogos, cujos efeitos se inscrevem nas próprias obras: suas principais tentativas para impor-se em sua capital literária respectiva — Ramuz instala-se em Paris, tenta impor-se ali durante doze anos; Walser estréia em Munique e depois em Berlim —, o fracasso deles, o retorno forçado ao país natal, a reivindicação de uma especificidade e de uma "modéstia" suíça, etc. E é decerto a diferença dos "recursos" específicos entre as duas regiões helvéticas que explica ainda a diferença entre as escolhas formais dos dois escritores, situados na mesma relação de ruptura fascinada com suas tradições respectivas: o romance "camponês" de Ramuz **arraiga-se**, em grande parte, na ausência de tradição literária do cantão de Vaud; em compensação, Walser, que pode se apoiar em uma história literária suíça alemã mais duradoura, adota formas mais refinadas.

Para ter acesso à simples existência literária, para lutar contra a invisibilidade que os ameaça de imediato, os escritores têm de criar as condições de seu "surgimento", isto é, de sua visibilidade literária. A liberdade criadora dos escritores vindos das "periferias" do mundo não lhe foi proporcionada de imediato: **só** a conquistaram à custa de lutas sempre denegadas como tal em nome da universalidade literária e da igualdade de todos diante da criação e da invenção de estratégias complexas que provocam total reviravolta do universo dos possíveis literários. As soluções criadas aos poucos, arrancadas da inércia da estrutura, são o produto de compromissos refinados; as soluções imaginadas para o despojamento literário tomaram-se cada vez mais sutis e fizeram os termos da equação evoluírem ao mesmo tempo no plano estilístico e no plano da "política" literária.

Com o intuito de restituir seu sentido e sua razão de ser ao conjunto das obras, dos projetos literários e das estéticas das regiões menos dotadas literariamente, deve-se portanto levar em conta o conjunto das soluções relativas à dependência literária para construir uma espécie de modelo gerador, que permita, a partir de uma série limitada de possibilidades (essencialmente linguísticas, estilísticas e políticas), tornar a gerar a série infinita das soluções, aproximar escritores que nem a análise estilística **reem** as histórias literárias nacionais permitiriam relacionar, e constituir "famílias" literárias, conjuntos de casos que, embora às vezes estejam muito distantes no tempo e no espaço, sejam

unidos por uma "semelhança de família". Classificam-se em geral os escritores por nações, gêneros, épocas, línguas, movimentos literários... Ou opta-se por não classificá-los, preferindo-se ao emprego de uma verdadeira história literária comparativa a celebração do "milagre" da singularidade absoluta. Na melhor das hipóteses, detectam-se algumas posições extremadas, como a crítica britânica, que hoje opõe, por exemplo, V. S. Naipaul a Salman Rushdie, ou seja, uma posição de assímlação aos valores centrais reivindicada contra uma postura de resistência explícita ao neo-imperialismo literário. O fato de considerar as obras literárias em escala **internacional** conduz à descoberta de outros princípios de contiguidade e de diferenciação, que permitem aproximar o que em geral se separa e separar às vezes aquilo que se tem o costume de reunir, fazendo assim surgir propriedades ignoradas.

É evidente que essa sintaxe literária é uma proposta teórica que a infinita diversidade do real só poderia matizar, corrigir, refinar. Não se trata de pretender que todos os possíveis tenham sido esgotados, nem que poderiam ser previsíveis por meio desse modelo: simplesmente tenta-se mostrar que a dependência literária favorece a criação de uma espécie de gama literária inédita que todos os escritores dominados do mundo têm ao mesmo tempo de reinventar e reivindicar para criar a modernidade, ou seja, para provocar novas revoluções literárias.

Mas não se explicaria a realidade dos caminhos tomados por esses autores se não fosse precisado de imediato que nenhum deles age e trabalha de acordo com estratégias elaboradas consciente e racionalmente, mesmo que sejam, como dissemos, os protagonistas mais lúcidos do universo literário. A "opção" por trabalhar na elaboração de uma literatura nacional, ou de escrever em uma grande língua literária, jamais é uma decisão livre e deliberada. As "leis" de fidelidade (ou de pertença) nacionais estão tão bem incorporadas que raramente são vidas como coerções. Tomam-se uma das **características** principais da definição (literária) de si. Em outras palavras, trata-se de descrever aqui uma estrutura geral cujos efeitos os "excêntricos" sentem sem nem sempre saber, e que os "centrais" ignoram por completo pela sua posição de imediato universalizada.

Esse modelo permite também reconstituir a cronologia da formação de cada espaço literário, pois, como se demonstrará, com poucas variantes e diferenças secundárias que certamente se devem à história

política, à situação linguística e ao **patrimônio** previamente acumulado, as principais etapas da formação literária inicial são quase as mesmas para todos os espaços literários constituídos tardiamente e nascidos de uma reivindicação nacional. Existe uma ordem de desenvolvimento quase universal e trans-histórica — com algumas variantes históricas ou linguísticas — do que é vivido, analisado e relatado em geral pelos historiadores da literatura como particularidade histórica e nacional inalienável. Durante os quatro séculos de formação e de unificação do campo literário mundial, de fato, as lutas e as estratégias dos escritores para criar ou reunir seus recursos literários próprios far-se-ão, mais ou menos, segundo a mesma lógica. Mesmo que as clivagens — portanto as lutas — tenham assumido formas novas desde o início do século XIX, e, a despeito da extrema diversidade das situações literárias e geopolíticas, dos debates estéticos, dos conflitos políticos, pode-se descrever de modo quase trans-histórico as modalidades de revoltas e de reivindicações de liberdade literária, começando-se pela literatura francesa da segunda metade do século XVI.

As duas grandes "famílias" de estratégias, fundadoras de todas as lutas dentro dos espaços literários nacionais, são, por um lado, a **assímlação**, isto é, a integração, por uma diluição ou um desvanecimento de qualquer diferença original, em um espaço literário dominante, e, por outro, a dissimilação ou a **diferenciação**, isto é, a afirmação de uma diferença a partir sobretudo de uma reivindicação nacional. Esses dois tipos principais de soluções são muito claros no momento do surgimento de um movimento de reivindicação nacional ou de uma independência nacional. Foram descritos há muito pelos "indígenas" que, melhor do que ninguém, sabem diante de que dilema estão. Assim, evocando em 1923 "a literatura flamenga contemporânea", André de Ridder escrevia: "Imaginem o destino dos verdadeiros intelectuais perdidos em semelhante ilhota [Flandres], concebendo-os como separados do resto do mundo, tendo como todo alimento espiritual essa literatura de província, essa música folclórica, essa arte de pátria pequena. Entre o perigo de absorção por uma cultura poderosa, dotada de uma força de expansão universal — como é para nós a cultura latina em nossas fronteiras do sul, a cultura germânica nas do leste — e o de um isolamento em uma suficiência mesquinha e esterilizante, joga-

dos de uma pedra a outra, nossos pilotos souberam conduzir bem sua barca." Édouard Glissant, poeta antilhano, formula a mesma *alternativa* em termos bem próximos, acrescentando a isso a problemática da língua: "Viver um fechamento ou abrir-se a outro: é a alternativa à qual se pretendia reduzir qualquer povo que reivindicava falar sua língua [...]. As nações não teriam outro futuro *lingüístico* que não esse fechamento em um particular imitativo ou, ao contrário, a diluição em um universal generalizante."² E Octavio Paz confirma o diagnóstico, destacando em *A busca do presente* as duas grandes tensões fundadoras das literaturas americanas: "Embora sendo muito diferentes, essas três literaturas (primeiro a anglo-americana, depois os dois ramos da América Latina: a hispano-americana e a brasileira) têm um ponto comum: a luta, mais ideológica do que literária, entre as tendências cosmopolitas e autóctones, entre o 'europeísmo' e o '*americanismo*'."³

Uma das particularidades da relação que os escritores desprovidos mantêm com o mundo literário é portanto o dilema terrível e necessário que têm de enfrentar e resolver sob formas diferentes, qualquer que seja sua história política, nacional, literária ou lingüística. Colocados diante de uma antinomia que só pertence (e aparece) a eles, têm de operar uma "opção" necessária e dolorosa: seja afirmar sua diferença e "condenar-se" ao caminho incerto e difícil dos escritores nacionais (regionais, populares, etc.) escrevendo nas "pequenas" línguas literárias e pouco ou não reconhecidas no universoliterário internacional, seja "trair" sua pertença e assimilar-se a um dos grandes centros literários renegando sua "diferença". Édouard Glissant traz assim à lembrança um "sofrimento de expressão", que só pertence aos países dominados, e que lhes pertence de tal forma que os outros o ignoram a ponto de não o compreender: "Também descobrimos, surpresos, pessoas instaladas na massa tranqüila de sua língua, que nem mesmo compreendem que possa existir em algum lugar um *tormento de linguagem* para quem quer que seja e que, como nos Estados Unidos, dizem sem rodeios: 'isso não é um problema!'"⁴

1. André de Ridder, *La Littérature française contemporaine*, Antuérpia, L. Opdebeek-Paris, Champion, 1923, p. 15.
2. Glissant, *op. cit.*, p. 117.
3. O. Paz, *La Quête du présent*, *op. cit.*, p. 12.
4. E. Glissant, *op. cit.*, p. 122. O grifo é meu.

A lucidez extraordinária de Ramuz também *lhe* permite confessar e confessar-se em 1935, em *Questions*, o que permanece em geral em estado inconsciente e que mereceria ser chamado a partir de então *o dilema de Ramuz*: "É o dilema que a mim se colocou quando eu tinha vinte anos e que se coloca a todos os que estão no mesmo caso que eu, quer sejam em grande número, quer não: os exteriores, os excêntricos, os que nasceram fora de uma fronteira; os que, ao mesmo tempo em que estão ligados a uma cultura pela língua, são de certa forma dela exilados pela religião ou por sua pertença política [...]. O problema coloca-se mais cedo ou mais tarde: ou é necessário fazer carreira primeiro e dobrar-se a um conjunto de regras que não são apenas estéticas ou literárias, mas também sociais, políticas ou até mundanas; ou romper deliberadamente com elas, não apenas revelando-as, mas exagerando suas próprias diferenças, ainda que se as façam serem admitidas mais tarde, se possível."⁵

Por fim, a história irlandesa irá servir-nos de paradigma e mostrará que o "miagre" literário irlandês também pode servir de unidade de medida e de "modelo reduzido" para compreender a quase totalidade dos problemas que se colocam aos escritores e universos literários diminados.

O despojamento literário

A estrutura desigual que organiza o universo literário opõe portanto os "grandes" aos "pequenos" espaços literários, e muitas vezes coloca os escritores dos países "pequenos" em situações ao mesmo tempo insustentáveis e trágicas. Precisemos mais uma vez que esse adjetivo só é empregado aqui em um sentido específico, isto é, "pequeno" — ou desprovido — literariamente e, da mesma maneira que o teórico húngaro István Bibó (1911-1979) analisou a "miséria política das pequenas nações da Europa Oriental"⁶, proponho-me aqui a *anali-*

5. C. F. Ramuz, *Questions*, 1935; retomado in *La Pensée romane les Fleuves*, Plon, col. "Terre humaine", Paris, 1979, p. 292.
6. István Bibó, *Misère des petits États d'Europe de l'Est*, Paris, Albin Michel, 1993, p. 176.

sara "miséria" literária, mas também a grandeza e a invenção da liberdade literária dos espaços dominados.

Embora a crença literária universalista afirme que "em literatura não existem estrangeiros", na realidade a pertença nacional é uma das determinações de maior peso, de maior coerção, e ainda mais quando se trata de um país mais dominado. O escritor lituano Saulius Kondrotas exprime essa espécie de peso inevitável da origem, inclusive para um artista não nacionalista: "Não acredito", diz, "que se possa escapar das suas origens. Evidentemente, não sou um patriota; não me preocupo com o destino dos lituanos [...] e contudo não posso ser completamente alheio, não posso escapar ao fato de ser lituano. Falo lituano, acho também que penso em lituano." **O croata** Miroslav Križna (1893-1981), um dos maiores escritores de seu país segundo Danilo Kiš, que durante toda a sua vida e ao longo de toda sua obra tentou explorar e compreender os paradoxos do "**ser-croata**", fazia desse modo uma espécie de fenomenologia do que justamente chamou, por uma espécie de oxímoro estranho, de "sentimento nacional". Preocupação singular e subjetiva ("sentimento") e pertença coletiva ("nacional"), "a nacionalidade", escreve Križna, "são lembranças! E, nesse caso preciso, com muita frequência, uma nostalgia totalmente submetida a uma subjetividade pura, reminiscência de uma juventude passada, ocomdará muito tempo! Lembranças do regimento, de bandeiras, de guerra, o som do clarim, os uniformes, os dias de antanho, lembranças de **carnaval** ou de combates sangrentos, todo um teatro da memória que parece bem mais interessante do que a realidade. A nacionalidade, em grande parte, são os sonhos dos indivíduos que imaginam uma vida melhor nesse mundo vil [...]. E, para um intelectual, é uma infância toda habitada por livros, poemas e obras de arte, são os livros lidos e os quadros contemplados, as alucinações sugeridas, as mentiras convencionais, os preconceitos e muitas vezes uma percepção incrivelmente aguda da tolice e uma indizível quantidade de páginas vazias! A nacionalidade, na má poesia patriótica, sentimental e lacrimosa, são as mulheres, as mães, a infância, vacas, pastagens, pradarias, um estado material no qual nascemos, um miserável estado patriarcal atrasado onde a literacia

se mescla ao luar lírico [...]. As crianças aprendem dos pais o que os pais aprenderam segundo a lei da tradição, ou seja, que sua própria nação é 'grande', é 'gloriosa', ou então que é 'infeliz e oprimida', prisioneira, enganada, explorada, etc."⁸

Apenas o ecumenismo que preside à representação universalista da literatura impede que a crítica central perceba e compreenda as dificuldades ou até às vezes o drama específico desses escritores, lúcidamente ao extremo de sua posição frágil e marginal, e que sofrem ao mesmo tempo por pertencerem a uma nação pouco reconhecida literariamente e por não serem percebidos como tal. "As pequenas nações", escreve Milan Kundera, "esse conceito não é quantitativo; designa uma situação, um destino: as pequenas nações não conhecem a sensação feliz de estarem lá desde sempre e para sempre: [...] sempre confrontadas à arrogância ignorante dos grandes, assistem à sua existência perpetuamente **ameaçada** ou questionada: pois sua existência está em jogo."⁹ "As pequenas nações", insiste Janine Matillon, escritora e tradutora do **servo-croata**, "têm dores das quais as grandes nem mesmo desconfiam."¹⁰ A pequenez, a pobreza, o "atraso", a marginalidade desses universos literários tomam os escritores, que são seus membros, prioritariamente invisíveis, imperceptíveis no sentido literal, para as instâncias literárias internacionais; invisibilidade e afastamento que só aparecem bem para os escritores desses países que, por ocuparem posições internacionais nesses universos nacionais, conseguem avaliar com precisão o lugar de seu espaço na hierarquia tácita e implacável da literatura mundial. Essa invisibilidade os obriga a pensar sua própria "pequenez": "Então o que faremos, nós, que não temos nem ação nem expressão?"¹¹, lamenta-se Ramuz, que voltou ao cântico de Vaud; "aqui **estamos** em um país bem pequeno que justamente seria o caso de aumentar, bastante plano e que seria o caso de aprofundar, pobre e que seria o caso de enriquecer. Pobre em lendas, pobre em história,

8. Miroslav Križna, "Choix de textes", *Le Messenger européen*, n° 8, 1994, Paris, Gallimard, p. 357-358.

9. Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, "Le mal-aimé de la famille", Paris, Gallimard, 1993, p. 225.

10. Janine Matillon, "Hommes dans de sombres temps: Miroslav Križna", *Le Messenger européen*, loc. cit., p. 349.

11. C. F. Ramuz, "Besoin de grandeur", *La pensée remonte les fleuves*, op. cit., p. 97.

7. Saulius Kondrotas, *Le Monde-Carrefour des littératures européennes*, novembro de 1992, entrevista a N. Zand.

pobre em acontecimentos, pobre em oportunidades.¹² Que Beckett possa qualificar com mais violência, em um poema de 1932, a Irlanda de "ilha hemorroidal"¹³ e, em um de seus primeiros textos, de "país pestífero"¹⁴, dá provavelmente uma idéia bastante correta de sua reação infeliz, exasperada e no entanto identificadora com seu país.

O verdadeiro drama que o fato irreversível, de certa forma "ontológico", de pertencer e ser membro de uma pátria deserdada (no sentido literário) pode constituir deixa sua marca não apenas em toda a vida de um escritor, mas também pode dar forma a toda uma obra. Só se pode compreender, por exemplo, a forma da escrita de Cioran e seu projeto filosófico e intelectual a partir de sua pertença ao que vive muito cedo como uma fatalidade: o espaço intelectual e literário romeno. "O orgulho de um homem nascido em uma pequena cultura está sempre ferido", confessa ainda em 1986¹⁵, quando já se tomara um escritor consagrado e celebrado em todo o mundo. Seus sentimentos ambivalentes para com seu "pequeno" país (isto é, para com ele mesmo, já que sua identidade, como muitas vezes é o caso dos intelectuais dos países "pequenos", é, antes de tudo, nacional) conduzem-no inicialmente ao engajamento fascista e nacionalista na Legião ou "Guarda de ferro" nos anos 30, em seguida, num gesto de renegação de um "dever" histórico da Romênia ("Com os camponeses, só se entra na história pela porta menos importante"¹⁶), ao exílio e ao desprezo desesperado "por seu povo". Evocando a juventude fascista em um texto escrito em 1949 e publicado recentemente, Cioran

12. C. F. Ramuz, "Questions", *ibid.*, p. 320.

13. S. Beckett, "Home Ojga", citado in L. Harvey, *Samuel Beckett: Poet and Critic*. Princeton, Princeton University Press, 1970, p. 296-298. Ver também P. Casanova, *Beckett l'abstracteur, anatomie d'une révolution littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1997, p. 33-85.

14. S. Beckett, *Dream of Fair to Middling Women*, em L. Harvey, *op. cit.*, p. 338.

15. E. M. Cioran, "entretien avec Fritz J. Raddatz", *Die Zeit*, 4 de abril de 1986, citado por Gabriel Liiceanu, *Histoires d'une vie: E. M. Cioran, suivi de "Les continents de l'insomnie"*. *Entretien avec E. M. Cioran*, Paris, Michalon, 1995, p. 63.

16. E. M. Cioran, *La Transfiguration de la Roumanie*, Bucarest, 1936, citado por G. Liiceanu, *op. cit.*, p. 50.

17. "Sobre nosso povo, mais do que nunca penso que não é permitida nenhuma ilusão. Sinto a seu respeito uma espécie de desprezo desesperado.." carta a Aurel Cioran, 30 de agosto de 1979, citado por G. Liiceanu, *ibid.*, p. 101.

escreve: "Nós, os jovens de meu país, vivíamos de Insensatez. Era nosso pão cotidiano. Situados em um canto da Europa, desprezados ou negligenciados pelo universo, queríamos que falassem de nós [...]. Queríamos surgir na superfície da história: venerávamos os escândalos, único meio, pensávamos, de vingar a obscuridade de nossa condição, nossa sub-história, nosso passado inexistente e nossa humilhação no presente."¹⁸

É de certa forma a maldição da origem, a raiva de escrever em uma língua pouco traduzida, de não poder pretender a qualquer "destino" nacional grandioso, a humilhação de ter de dobrar-se ao dever-ser dos "pequenos", que conduz o mesmo escritor do engajamento ao desengajamento ativo. *A transfiguração da Romênia*, texto fascista e anti-semita publicado quando de seu retorno da Alemanha em 1936, pode ser lido como a assustadora confissão do desprezo histórico pela "romenidade" vivida como inferioridade ontológica: "Sonho", escreve, por exemplo, "com uma Romênia que tivesse o destino da França e a população da China."¹⁹ Por isso, após tentar trabalhar para a "salvação nacional" — tema onipresente de seus textos de estréia — Cioran irá buscar a salvação em Paris. Para que esqueçam sua genealogia e sua trajetória, não apenas deve partir novamente do zero (e renegar o capital intelectual acumulado em Bucarest), mas também abandonar a língua natal.

O que pode ser vivido como uma maldição histórica também se exprime às vezes como injustiça linguística. Em um livro sobre a América Latina literária dos anos 30, Max Daireaux traz o pensamento de Gomez Carillo que, após publicar cerca de vinte volumes, vários milhares de crônicas e conquistar "o máximo de celebridade à qual um autor sul-americano pode pretender", dizia-lhe: "Para um escritor cujo espírito é minimamente universal, a língua espanhola é uma prisão. Podemos empilhar os volumes, até encontrar leitores, e é exatamente como se nada tivéssemos escrito: nossa voz não passa pelas grades de nossa jaula! Não se pode nem mesmo dizer que o vento terrível dos pampas a levou embora, é pior do que isso: ela cai!"²⁰ Essa observação

18. E. M. Cioran, "Mon pays", *Le Messenger européen*, n° 9, p. 67.

19. E. M. Cioran, *La Transfiguration de la Roumanie*, p. 96, *ibid.*, p. 36.

20. M. Daireaux, *Littérature hispano-américaine*, *op. cit.*, p. 32.

faz compreender que a cadavoreamento as relações de força e desigualdade dentro do universo literário mundial se modificam e transformam: se a América Latina é um espaço literário totalmente marginalizado e excêntrico nos anos 30, sem nenhum reconhecimento literário internacional, trinta anos depois essa proposição é quase invertida e esse continente toma-se um dos espaços literários dominados mais reconhecidos e integrados ao centro. É no mesmo sentido que se deve compreender a bela expressão desencantada e realista do somaliano **Nuruddin Farah**, quando define sua própria identidade de escritor dominado entre os dominados como constituída de uma série de "inadequações contraditórias"²¹; os desprovidos (literários, políticos, linguísticos) não apenas jamais são "adequados", ou seja, jamais estão em conformidade, jamais estão em seu lugar, jamais estão realmente à vontade no universo literário, como também, ademais, suas **inadequações** múltiplas são elas próprias contraditórias entre si, formando uma rede inextricável de maldição, desgraça, cólera e revolta.

Esse esforço para dar o meio de compreender e interpretar a particularidade das obras providas da periferia do universo literário por uma descrição estrutural das relações literárias e das relações de força em escala mundial talvez pareça chocante a todos aqueles que têm uma visão encantada da liberdade criadora. Mas deve-se ver que, ao contrário da ilusão amplamente compartilhada de uma inspiração poética universal que outorgaria indiferentemente sua graça a todos os artistas do mundo, as coerções se exercem de maneira desigual sobre os escritores e pesam tanto mais sobre alguns quanto são ocultas como tal para satisfazer a definição oficial de uma literatura una, universal e livre. A revelação das coerções que pesam sobre todos os escritores desprovidos nada tem, naturalmente, de uma condenação ao *index* ou ao afastamento: trata-se, ao contrário, de mostrar que suas obras são mais improváveis ainda que as outras, que conseguem emergir e ser reconhecidas quase milagrosamente subvertendo as leis literárias estabelecidas pelos centros por meio da invenção de soluções literárias inéditas.

21. **Nuruddin Farah**, *L'Enfance de ma schizophrénie, Le Serpent à Plumes*, n° 21, outubro de 1993, p. 6.

Se é necessário descrevê-la, principalmente para as nações "pequenas", como um "destino", a pertença nacional nem sempre é vivida negativamente, longe disso. No decorrer dos períodos de fundação nacional, quando ocorrem graves reviravoltas políticas (como a instalação no poder de regimes ditatoriais ou a eclosão de guerras), a nação, inalienável, é reivindicada como condição da independência política e da liberdade literária. Mas, paradoxalmente, são decerto os escritores mais internacionais que, ao rejeitarem a adesão à crença nacional, melhor descrevem as manifestações literárias desse sentimento nacional. Entregam, de modo crítico e em tom de vingança, uma verdade complexa que são os únicos a poder testemunhar pela sua posição ao mesmo tempo interna e externa ao espaço literário. Amescla de ironia, ódio, compaixão, empatia e reflexividade que define ao mesmo tempo a relação ambígua com seu país e seus compatriotas e a rejeição violenta de qualquer *pathos* nacional — rejeição cuja própria violência está à altura de sua revolta impotente —, provavelmente fornece a descrição mais sensível das **formas** literárias da crença nacional tal como ela se manifesta nos "pequenos" países. Assim, nessas regiões, a inevitável percepção de uma hierarquia cultural e a necessidade de defender e ilustrar um "pequeno" país mostram a **aporía** trágica na qual os escritores nacionais se encontram diante dessa pertença inexorável. Gombrowicz denuncia desse modo os intelectuais poloneses exilados que "se empenham ao máximo para demonstrar que [sua] literatura se iguala às grandes literaturas mundiais, que é equiparável a elas, mas apenas pouco reconhecida e subestimada [...] [Porém] exaltando assim Mickiewicz, eles humilhavam a si mesmos; levando Chopin às nuvens, provavam que praticamente não eram dignos dele — deitando-se com sua **própria** cultura, só exibiam sua alma de primitivos [...] Eu tinha vontade de dizer à platéia: '[...] Chopin e Mickiewicz apenas evidenciavam sua **mesquinharía**: com uma ingenuidade de garotos, vocês fazem com que ressoe aos ouvidos do estrangeiro, já extenuado, suas danças polonesas, e isso, com o único intuito de se proporcionar alguma importância e fortalecer o sentimento tão diminuído de seu próprio valor [...]'. Parentes pobres do universo, ainda tentam impor isso a si mesmos e aos outros: '[...] Todo esse respeito, essa humildade complacente com relação aos clichês e lugares-comuns,

essa adoração diante da Arte, essa linguagem convencional e devidamente aprendida, essa ausência de sinceridade, de lealdade. Aqui se declamava. Mas, se o público estava desse modo maculado de mal-estar, artifício e mentira, é porque a própria Polônia ali estava igualmente presente, e um polonês não sabe como se comportar, que atitude adotar com relação à Polônia, porque ela o incomoda, toma-o cheio de artifício, arranca sua naturalidade, toma-o tímido a ponto de nada mais fazê-lo obter êxito, e ele crispá-lo, exaltá-la [...]. Digo-me que se entregara a tal excesso de heróis e gênios, conquistas e méritos culturais era, do ponto de vista estrito da propaganda, uma atitude perfeitamente desajeitada: de fato, com nosso Chopin meio francês e nosso Copérnico não totalmente nosso, não podemos pensar em sustentar a concorrência de outra nação, seja ela italiana, francesa, alemã, inglesa ou russa; esse procedimento só pode nos condenar à inferioridade."²²

Nos anos 20, Kriježá constata o mesmo, e não apenas nos mesmos termos, mas no mesmo tom de ironia exasperada e desesperada daquele que não pode agir de outra forma: "Uma das fraquezas típicas do sentimento croata pequeno-burguês acalentado de ilusões é que sente sua própria pertença nacional como uma ferida infectada, que tem um amor infantil por sua debilidade, que adora subestimar-se no campo da arte e mais precisamente no da poesia, assunto sobre o qual não tem contudo por que se felicitar [...]. Pequeno-burguês atrasado, deixado para trás, o sentimento croata pretensamente aristocrático sofre de um complexo de inferioridade social [...] descemos os últimos degraus do atraso provinciano, nossa inteligência é um cão que abana a cauda diante dos estrangeiros com a baixeza de um escravo, a inconsciência de uma criança, e fomos a prova, rebaixando-nos assim, de que somos justamente o que nos proibimos de ser: a encarnação servil do não-valor."²³

Samuel Beckett e Henri Michaux: o humor antinacional

O peso de uma origem nacional indelével à qual não escapam, pelo menos de maneira negativa, os escritores que rejeitam sua história e seu meio literário original, é a única coisa que pode explicar os encon-

tro entre dois textos de juventude, um assinado por Samuel Beckett, outro por Henri Michaux. Ambos provenientes de um espaço dominado e instalados na capital literária de sua respectiva área linguística — Londres para o primeiro e Paris para o segundo —, procurando introduzir-se e se fazer conhecer, são solicitados, como jovens escritores em busca de trabalho e reconhecimento, para esboçar um quadro de sua jovem literatura nacional.

"Recent Irish Poetry"²⁴ é um dos primeiros textos publicados por Beckett em 1934 na revista *Bookman*, pouco após sua chegada a Londres e no qual propõe um panorama quase exaustivo da poesia irlandesa do momento. Assina-o com um pseudônimo e ali exprime suas posições estéticas e éticas, principalmente sua recusa de seguir o caminho folclorista e celtizante. Beckett designa seus adversários literários sem ambigüidade. Recusa qualquer tradição nacional nascida com Yeats, seguida pelos intelectuais católicos e que ainda era amplamente dominante no início dos anos 30, a ponto de escrever: "Assim, é possível dividir os poetas irlandeses contemporâneos em duas categorias: os 'amantes de antiguidades' [*antiquarians*] que constituem a maioria, e os outros, que o Sr. Yeats compara com gentileza com peixes que jazem sufocando nas margens."²⁵ A posição deliberadamente provocadora do jovem Beckett está na *contracorrente* da produção poética dominante. Visa várias vezes, direta ou indiretamente, o maior dos "bardos" irlandeses, Yeats, então com setenta anos, prêmio Nobel de literatura há mais de dez anos, célebre e celebrado no mundo inteiro, homenageado por toda parte como o maior poeta de língua inglesa vivo, herói nacional e glória internacional incontestada. Ironiza a temática mítica obrigatória e repetitiva do folclore celta, e todo o panteão irlandês mais nobre é designado: James Stephens, Padraic Colum, George Russell, Austin Clarke, F. R. Higgins, etc. Ridicularizar a lendária poesia irlandesa, como o faz Beckett em "Recent Irish Poetry", sob o pretexto de fornecer um panorama da poesia irlandesa contemporânea, é uma posição herética na Dublin celtizante e nacionalista dos anos 20 e 30.

22. W. Gombrowicz, *Journal*, vol. 1, 1953-1956, *op. cit.*, p. 11-15.

23. M. Kriježá, *loc. cit.*, p. 355.

24 S. Beckett, "Recent Irish Poetry", *Disjecta. Miscellaneous Writings on the Dramatic Fragment* (editado e prefaciado por Ruby Cohn), Londres, John Calder, 1963, p. 70-76.

25. *Ibid.*, p. 70. A tradução para o francês é minha

Henri Michaux situa-se exatamente na mesma linha quando, dez anos antes, em 1924, em sua *“Lettre de Belgique”*²⁶ na famosa *Transatlantic Review*, apresenta as cartas belgas ao público americano. Retomando o clichê fundador da literatura belga inspirada, como mostrou Pierre Bourdieu²⁷, em uma representação estereotipada da pintura flamenga, denuncia-o imediatamente ao mesmo tempo como lugar-comum (“Os estrangeiros imaginam normalmente o belga à mesa enquanto bebe, come. Os pintores reconhecem-noem Jordans, os letrados, em Camille Lemonnier, os turistas, no ‘Manneken-Pis’²⁸) e como uma realidade nacional: “O trabalho do ventre, das glândulas, da saliva, dos vasos sanguíneos, parece permanecer consciente neles [os belgas], um prazer consciente. Transposta para a literatura, a alegria da carne constitui o principal de suas obras. Lembro, prossegue Michaux [sic], (Camille Lemonnier, Georges Eckhoud, Eugène Demolder).”²⁹ Deve-se avaliar aí também a impertinência de Michaux tratando em linhas gerais aparentemente desenvoltas algumas grandes glórias da literatura belga. Mais tarde saber-se-á, graças a um de seus únicos textos autobiográficos, “Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d’existence”³⁰, que todos os grandes escritores ligados à revista *Jeune Belgique* (fundada em 1881) foram muito importantes para ele. Mas se proporciona uma existência a esses escritores (e a Verhaeren citado rapidamente adiante) consagrados e fundadores, em compensação descreve uma espécie de deserto literário contemporâneo. Ridicularizando o “caráter” belga, “pacato, simples, sem pretensões”, explica-o por um estranho complexo de inferioridade belga: “O belga teme a pretensão, tem fobia da pretensão, sobretudo a pretensão das palavras ditas ou escritas. Daí seu sotaque, essa maneira famosa de falar francês. O segredo é o seguinte: o belga acha que as palavras são pretensiosas. Enche-as de recheio pastoso e infla-as o quanto pode, o necessário para se torna-

rem inofensivas, pacatas [...]. O retomo um tanto geral à simplicidade, que foi *sensível* nas artes, encontra assim os jovens literários daqui maravilhosamente bem dispostos e já trabalhando [...]. De bom grado chamaria os poetas atuais da Bélgica de virtuosos da simplicidade e teria de citá-los a quase todos.”³¹ No capítulo dos poetas, portanto, “em geral de gabarito fortemente influenciado pela França e por J. Cocteau”, quase sempre marcados por uma “banalidade e uma me-diocridade e um desleixo da língua”, Michaux cita cerca de quinze nomes entre os quais se inclui.

E pensamos de novo no jovem Beckett, que enviara a Samuel Putnam, um americano que dirigia com Edward Titus a revista *This Quarter* e aceitara quatro de seus poemas em sua antologia da jovem poesia europeia, *The European Caravan*³², uma pequena biografia que ele próprio redigira da seguinte forma: “Samuel Beckett é o mais interessante dos jovens escritores irlandeses. Diplomado no Trinity College (Dublim), lecionou na École Normale Supérieure de Paris. Grande conhecedor de literatura romana, amigo de Rudinose-Brown e Joyce, ele adaptou o método de Joyce à sua poesia com resultados originais. De tendência lírica, aprofundou sua arte graças a essa influência, à de Proust e do método histórico.”³³ O estilo de Michaux para falar de si mesmo é mais sóbrio: “As vezes julgou-se erroneamente Henry [sic] Michaux como poeta. Poesia, se houver, é o *mínimo* que subsiste em qualquer exposição humanamente autêntica. Ele é ensaísta [...].”³⁴ De fato, defenderá sobretudo Franz Hellens, romancista, poeta e crítico que dirigiu a revista *Le Disque vert*, na qual publicará alguns artigos.

Esses dois jovens poetas exprimem, portanto, desde seus primeiros textos uma mesma postura geral de rejeição de seu espaço literário nacional, uma distância crítica semelhante, uma mesma ironia com relação a seus irmãos mais velhos que incitam evidentemente a comparar seus itinerários de poetas exilados, decididos a romper com as instâncias literárias de seu país. Mas seu evidente desdém manifesta

26. H. Michaux, “Lettre de Belgique”, *The Transatlantic Review*, vol. II, n.º 6, dezembro de 1924, p. 678-681. Retornado em H. Michaux, *Œuvres complètes*, vol. 1, Paris, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 1998, p. 51-55 (org. R. Bellour com Y. Sé Tran).

27. P. Bourdieu, “Existe-t-il une littérature belge? Limites d’un champ et frontières politiques”, *Études de lettres, out.-dez.* 1985, p. 3-6.

28. H. Michaux, “Lettre de Belgique”, *loc. cit.*, p. 51.

29. *Ibid.*

30. In Roben Brechton, *Henri Michaux*, NRF, La Bibliothèque idéale, 1959. Cf. *infra*, p. 263.

31. H. Michaux, “Lettre de Belgique”, *loc. cit.*, p. 52.

32. *European Caravan*, constituida e editada por Samuel Putnam, *Média Castellum* Dartmton, George Reavey e Jacob Bronowski. Primeira parte (França, Espanha, Inglaterra e Irlanda), Nova Iorque, Brewer, Carren e Putnam, 1931.

33. S. Beckett, citado por Deidre Bar, *Samuel Beckett*, Paris, Fayard, 1979, p. 123-124.

34. H. Michaux, *loc. cit.*, p. 54.

tanto seu distanciamento quanto sua pertença irreduzível a um espaço literário nacional: mesmo os mais internacionais dos escritores, pelo menos no período de gênese de sua obra, são primeiro definidos, apesar de tudo, por seu espaço literário e nacional original.

Dependências políticas

A politização sob a forma nacional ou nacionalista — portanto, de certa forma, a "nacionalização" — é um dos traços constitutivos das "pequenas" literaturas. É até o traço "vivo", a prova, de certo modo, do laço necessário que une, no momento das primeiras revoltas e das primeiras tentativas de dissimilação, literatura e nação. Sabe-se, por exemplo, que o movimento do Renascimento literário irlandês substituiu de certa maneira o movimento de nacionalismo político. A queda e o suicídio de Parnell em 1891 — líder nacionalista irlandês, "grande agitador", que encarnara então uma imensa esperança política em toda a Irlanda — assinalavam o fracasso de uma certa forma de ação política ao afastar qualquer solução politicamente aceitável. O Renascimento literário marca então o desencanto político de uma geração intelectual. A passagem do nacionalismo político para o nacionalismo cultural (e sobretudo literário) aparece, nesse país fortemente politizado e há muito acostumado ao combate nacional, como a perseguição dos mesmos fins por caminhos diferentes. Ou melhor, a questão nacional e política será precisamente o embate central que clivará o espaço literário: de um lado estarão os anglo-irlandeses protestantes, com Yeats como líder — mais "culturalistas" do que políticos — e, de outro, os intelectuais católicos mais políticos, comprometidos na luta pela reabilitação do *gaiélico*, ou pelo realismo estético (e político). Mas tanto para recusá-la como para assumi-la, "a conexão com a política" — para repetir a expressão de **Kafka** a propósito das "pequenas literaturas" — dos escritores irlandeses é permanente.

Se o movimento literário ocupa durante alguns anos o lugar do combate político, também fornece-lhe outras armas e, de certa maneira, os insurretos da Páscoa de 1916 também são leitores ardorosos dos textos de Yeats, Synge e **Douglas Hyde**. Muitos dentre os líderes dessa revolta reprimida a ferro e fogo, como Patrick Pearse ou Mac Donagh, são inte-

lectuais. "Eu bem sabia", lembrou George **Russell** em 1934, "o quanto era profundo o amor de Pearse pelo **Cuchulainn**³⁵ que **O'Grady** descobriu ou inventou..."³⁶ A própria cronologia do movimento é política, pois a insurreição da Páscoa de 1916 marcou também um momento-chave na criação dramática e poética. Yeats então se retira para uma espécie de distância aristocrática e espiritualista. Contra o realismo literário, assinalado diretamente ao político, busca a autonomia no retiro nostálgico.

A politização do espaço literário irlandês dá a medida de sua dependência: ainda em 1930 é um espaço muito excentrado, afastado dos grandes centros literários europeus e que permanece amplamente sob o domínio histórico e político de Londres. As escolhas literárias dos escritores de **Dublino** são, em grande proporção, determinadas por sua posição diante das instâncias inglesas, e mesmo seu distanciamento, sua recusa a dobrar-se às exigências estéticas e críticas da capital britânica acabam assinalando o peso das instâncias e dos cânones londrinos nos debates literários irlandeses. Essa dependência proíbe assim limitar a descrição desse espaço (como na maioria das vezes faz a análise literária, que confunde fronteiras nacionais e limites do espaço literário) aos fenômenos literários que se desenvolvem em **Dublino**.

Dentro desses espaços desprovidos, os escritores são "condenados" a uma temática nacional ou popular: devem desenvolver, defender, ilustrar, ainda que criticando, as aventuras, a história e as contravérsias nacionais. Na maioria das vezes, empenhados em defender uma idéia de seu país, estão portanto comprometidos com a elaboração de uma literatura nacional. A importância do tema nacional ou popular em uma produção literária nacional seria provavelmente a melhor medida do grau de dependência política de um espaço literário. A questão central em torno da qual se organiza a maioria dos debates literários nesses espaços literários emergentes (e isso diferencialmente segundo a data de sua independência política e da importância de seus recursos literários) **per-**

35. Herói mítico irlandês no "ciclo do **Ulster**" (séculos IX-XIII), tomou a ser homenageado por W. B. Yeats. Filho do deus Lugh, dotado de sete dedos em cada mão e em cada pé, assim como de sete pupilas em cada olho, é a encarnação dactílica da independência nacionais irlandesas. Cf. *Myra*, "O paradigma irlandês", p. 365-388.

36. Declan Kiberd, *Inventing Ireland. The Literature of the Modern Nation*, Londres, Jonathan Cape, 1995, p. 197. A tradução para o francês é minha.

manece a da nação, da língua e do povo, da língua do povo, da definição linguística, literária e histórica da nação. Nas regiões anexadas ou dominadas politicamente, a literatura é uma arma de luta ou de resistência nacional. "Quando a Coréia perdeu sua soberania em virtude de sua anexação pelo Japão (em 1910), coube unicamente à literatura a tarefa difícil de garantir a volta dessa soberania. Essa missão foi de certa forma seu ponto de partida."³⁷ Encarregados de instaurar uma especificidade inalienável, de fixar uma língua ou dar as chaves de uma cultura nacional única, os escritores colocam a escrita a serviço da nação e do povo. A literatura torna-se nacional e/ou popular a serviço da idéia nacional, encarregada de colocar a nova nação na categoria de todas aquelas que têm existência e reconhecimento literários. Desse modo estabelece-se um patêo, uma história, ancestrais prestigiosos e fundadores, etc.: "Uma pequena nação", constata Milan Kundera, "assemelha-se a uma grande família e ela gosta de se designar assim [...]. Na grande família de uma pequena nação, o artista fica portanto amarrado de várias maneiras, por muitas cordas. Quando Nietzsche maltrata ruidosamente o caráter alemão, quando Stendhal proclama que prefere a Itália à sua pátria, nenhum alemão, nenhum francês se ofende com isso; se um grego ou um checo ousasse dizer a mesma coisa, sua familiaria anatematizá-lo como um traidor detestável."³⁸

A ligação com a luta nacional gera uma dependência do novo público nacional, portanto uma ausência quase total de autonomia. É o que explica, na Irlanda do início do século XX, os diversos "escândalos" que pontuam a vida do The Abbey Theatre, uma das únicas instituições nacionais da Irlanda ocupada, frequentada por muitos militantes nacionalistas que ali se encontravam por motivos políticos. Tudo o que poderia parecer questionar a mitologia do herói nacional ou a narrativa fundadora da nação era imediatamente rejeitado por um público furioso, impedindo qualquer manifestação de autonomia dos escritores. A violência que presidiu em 1907 a estreia de *Playboy of the Western World* de Synge manifesta essa ausência quase total da autonomia, essa dependência constitutiva do público nacional e o combate

nacionalista. Ainda em 1923, no momento das representações de *The Shadow of a Gunman* de O'Casey, foi inserida no programa uma nota que avisava os espectadores: "Os tiros ouvidos durante o espetáculo fazem parte do roteiro. Pede-se que o público permaneça sentado."³⁹ Deve-se dizer que a peça estreara em abril de 1923, quando ainda eram trocados os últimos tiros da guerra civil, e em cena eram evocados acontecimentos que tinham ocorrido havia apenas três anos. O "efeito do real" é, em todo caso, direta e imediatamente relacionado com a situação política e não com uma técnica dramática específica. Joyce, que reivindica uma posição de autonomia com respeito às normas populares questionando a evidência do "dever nacional" dos escritores nacionais, deplora precisamente, em seu violento panfleto de 1901 contra o Irish Literary Theatre, *The Day of the Rabblement*, a submissão dos criadores aos gostos do público: "...o demônio do povo é mais perigoso que o da vulgaridade [...]. O Irish Literary Theatre agora não passa da propriedade da plebe da raça mais atrasada da Europa [...]. O populacho plácido e intensamente moral pontifica nas galerias e camarotes, cacarejando aprovação [...]. Se um artista cobigar os favores do populacho, não poderá escapar ao contágio de seu fetichismo e de seu amor pela ilusão e, se se unir a um movimento popular, será por sua conta e risco."⁴⁰

Diferentemente do que ocorre nos velhos países europeus em declínio e que assistem ao renascimento de nacionalismos regressivos e nostálgicos, os novos nacionalismos são, na maioria das vezes, politicamente subversivos, na medida em que são construídos contra a imposição política central de um imperialismo. Da mesma maneira que os nacionalismos (políticos e culturais) não são equivalentes, nem em sua forma, nem em seu conteúdo, e diferem segundo a antiguidade nacional, os escritores que reivindicam um papel nacional nos espaços mais recentes — como Synge, O'Casey e Douglas Hyde na Irlanda do início do século XX — ocupam por isso uma posição complexa, nem acadêmica nem conservadora: lutam com meios aparentemente hetero-

37. Kim Yun-Sik, "Histoire de la littérature coréenne moderne", *Culture coréenne*, n.º 40, setembro de 1995, p. 4.

38. M. Kundera, op. cit., p. 226-227.

39. Citado por D. Kiberd, op. cit., p. 218. A tradução é minha.

40. J. Joyce, "Le jour de la populace", *Essais critiques*, Paris: Gallimard, 1966, p. 82-83. O grifo é meu.

nômicos, para impor sua independência. Para todos os desprovidos de qualquer **patrimônio** literário, de qualquer tradição constituída, desposuídos em matéria de língua, de cultura e de tradição populares, **não** há outra saída senão entrar na luta política a fim de conquistar os instrumentos específicos (sob pena de se aniquilar em uma outra tradição literária). Nessa luta, as armas principais **serão** o povo e a língua (suposta ou proclamada) do povo.

Os desafios políticos **só** mudam de sentido no momento em que o campo literário afirma sua independência diante dos imperativos nacionais e políticos e em que aparecem escritores anti ou anacionais — como, na Irlanda, primeiro James Joyce, depois Beckett — que, **destruindo** de certa forma a polaridade do espaço, remetem os nacionais à dependência política, ao atraso estético ou ao academismo.

A partir da segunda metade do século XIX, os escritores dos espaços mais desprovidos têm, na realidade, de **conquistar simultaneamente duas formas de independência**: uma independência política, para proporcionar uma existência à nação política e assim participar de seu reconhecimento político no plano internacional; e uma independência propriamente literária, impondo sobretudo uma língua nacional popular e participando do enriquecimento literário por meio de suas obras. Em um primeiro tempo, para liberar-se do domínio literário que vigora em escala internacional, os escritores das nações mais jovens devem apoiar-se em uma força política, a da nação, o que os conduz a subordinar, em grande parte, suas práticas literárias a embates políticos nacionais. Por isso a conquistista da autonomia literária desses países passa a princípio pela conquista de uma independência política, isto é, por práticas literárias fortemente ligadas à questão nacional, portanto, não específicas. Só quando um mínimo de recursos e de independência política pôde ser acumulado é que se pode conduzir a luta pela autonomia propriamente literária.

Nos espaços mais antigos também acontece, por razões conjunturais, de o processo de autonomização ser brutalmente interrompido e com isso os intelectuais serem remeidos às mesmas opções que os criadores de nações emergentes. A tomada do poder por ditaduras militares como as que dominaram Espanha e Portugal na própria Europa, ou a instalação dos regimes comunistas em regiões menos antigas literariamente, como a Europa Central e Oriental, produziram o mesmo fenômeno de "nacionalização" e de politização intensa (e portanto de

marginalização) literárias. Durante as longas ditaduras franquista e salazarista, os espaços literários espanhol e português viram-se submetidos às instâncias políticas e diretamente anexados por elas através da censura ou da imposição de formas e conteúdos. Apesar de uma história literária antiga e, portanto, de uma relativa autonomia, as prioridades literárias tomaram-se **diretamente** dependentes das **imposições** políticas. Os escritores foram imediatamente instrumentalizados ou submetidos à censura: qualquer manifestação de autonomia estética (e política) foi reprimida, e o processo histórico de separação das instâncias políticas e nacionais foi suspenso. Nessas situações, a literatura é condenada a **retornar** aos limites estreitos de uma definição estritamente político-nacional — inclusive entre os adversários do regime. Lá onde qualquer mediação e qualquer independência **são** suprimidas, os criadores encontram-se portanto de novo diante das opções características dos universos emergentes: produzir uma literatura política a serviço dos interesses nacionais ou exilar-se.

O que ocorreu na França entre 1940 e 1944 deve ser compreendido da mesma forma. Durante todo o período da ocupação alemã, de fato, o espaço literário francês perde brutalmente qualquer independência e de repente é submetido à censura e à repressão política e militar. Em alguns meses, a totalidade dos objetivos e das posições é redefinida e, como nos espaços emergentes mais desprovidos, a precaptação nacional — há muito marginalizada em proveito de uma visão autônoma das práticas literárias — toma-se (mais uma vez) uma prioridade em tomo da qual se reconstitui a totalidade das tomadas de posição intelectuais: como dentro das "jovens" literaturas, a luta por um retorno à autonomia literária passa pela luta em favor da independência política da nação. A partir desse momento, assiste-se a uma inversão aparente das posições e, como mostrou Gisèle Sapir⁴¹, os escritores franceses

41. Gisèle Sapir, "L'raison littéraire-Le champ littéraire-français sous l'occupation (1940-1944)" e "Salut littéraire et littérature du salut. Deux trajectoires de romanciers catholiques: François Mauriac e Henry Bordeaux", *Actes de la recherche en sciences sociales. Littérature et politique*, março de 1996, nº 111-112, p. 3-58. Ver também G. Sapir, *La Guerre des écrivains - 1940-1953*, Paris, Fayard, 1999, principalmente a primeira parte, "Zogiques littéraires de l'engagement", p. 21-247, tese de doutorado em sociologia, Paris, 1994. Ver também Anne Simonin, *Les Éditions de Minuit, 1942-1955. Le devoir d'insoumission*, IMEC Éditions, 1994, principalmente capítulo 11: "Littérature oblige", p. 55-99.

mais autônomos antes da guerra, isto é, os mais formalistas, os menos políticos, tornam-se a partir de 1939 os mais "nacionais", isto é, os que se engajam ao lado da Resistência, da defesa da nação contra o ocupante alemão e a ordem nazista. Abandonam provisoriamente o formalismo autônomo a fim de lutar politicamente pela autonomia do campo. Ao contrário, os escritores mais "nacionais" antes da guerra, os menos autônomos, são também os que, globalmente, vão na maioria das vezes alinhar-se do lado da colaboração.

Exceto nessas situações políticas extraordinárias, deve-se evitar confundir os escritores nacionais saídos de "pequenas" nações literárias com os "nacionais" (ou nacionalistas) dos espaços literários mais dotados. As fortes correntes acadêmicas que se perpetuam nos espaços literários mais antigos, por exemplo na França e na Grã-Bretanha, são a prova de que a autonomia continua muito relativa mesmo nesses universos considerados independentes e de que o pólo nacional permanece poderoso. São escritores que continuam a ignorar a existência de um presente literário do qual são excluídos e que combatem às vezes com violência. Produzem com os **instrumentos** do passado textos "nacionais". Há hoje uma internacional acadêmica (e da Academia) que continua a professar uma nostalgia por práticas literárias caducas em nome de uma grandeza literária perdida. São ao mesmo tempo céticos e inóveis, ignorantes das inovações e das invenções do presente da literatura. Em geral membros de júris literários ou presidentes de associações (nacionais) de escritores, são eles que fabricam e contribuem para reproduzir (principalmente por meio dos prêmios nacionais como o prêmio Goncourt) os critérios mais convencionais e mais "superados" com relação aos critérios mais recentes da modernidade: congregam obras conformes às suas categorias estéticas. Nos velhos países, o intelectual nacionalista é, por definição, um acadêmico no plano estilístico, pois nada conhece além de sua tradição nacional.

O conformismo e o conservadorismo nacionais típicos dos acadêmicos franceses, ingleses ou espanhóis nada têm em comum com a luta política e literária dos quebequenses ou dos catalães por sua autonomia nacional. Qualquer que seja o lugar que ocupam em seu espaço, os escritores dessas sociedades, inclusive os mais cosmopolitas e subversivos, continuam, por um lado, ligados a uma exigência de fidei-

dade nacional ou, pelo menos, continuam a situar-se com relação aos debates internos. Interpelados para participar prioritariamente da edificação da nação simbólica, os escritores, os **gramáticos**, os linguistas, os intelectuais estão na **frente** de um combate para atribuir uma "razão de ser", como diz Ramuz, à nação nascente.

Assim, nesses universos em que os pólos políticos e literários ainda são indistintos, os escritores constituem-se, na maioria das vezes, como "porta-vozes", no sentido próprio, do povo. "Acho que é hora de também os escritores **africanos** começarem a falar com as palavras dos trabalhadores e camponeses"⁴², afirma o queniano Ngugi wa Thiong'o nos anos 60. **Na Nigéria**, Chinua Achebe defende, segundo ele próprio diz, uma "literatura política" e a necessidade de consagrar-se a uma "arte aplicada" para evitar o que chama os impasses da "arte pura"⁴³. Essa posição inseparavelmente política (nacional) e estética explica sua concepção, reafirmada várias vezes, do papel do escritor nas jovens nações. "The novelists a teacher"⁴⁴ e "The role of a writer in a new nation"⁴⁵ — artigos muito discutidos e encampados pelos intelectuais africanos — explicam com clareza sua concepção do escritor pedagogo e construtor de uma nação: "O escritor não pode esperar ser dispensado da tarefa de reeducação e de regeneração que deve ser realizada. De fato, deveria marchar à frente de seu povo. Pois, afinal [...] é o ponto sensível de sua comunidade."⁴⁶ Considerando-se pioneiro literário, está necessariamente a serviço da edificação nacional. Assim como Standish O'Grady e Douglas Hyde, historiadores da nação e da literatura irlandesas na Irlanda do final do século XIX, Chinua Achebe tomar-se-á **menestrel** e depositário de sua história nacional. Sua tetralogia romanesca publicada entre 1958 e 1966 pleiteia retragar a história da Nigéria desde o início da colonização até a independência.

42. James Ngugi, "Response to Wole Soyinka's 'The Writer in a Modern African State'", *The Writer in Modern Africa*, Per Wästberg (org.), Novallorque, Africa Publishing Corporation, 1969, p. 56, citado por Neil Lazarus, *Resistance in Postcolonial African Fiction*, New Haven-Londres, Yale University Press, p. 207. A tradução para o francês é minha.

43. Citado por Denise Coussy, *Le Roman nigérian*, Paris, Éditions Silex, 1988, p. 491.

44. *Morning yet on Creation Day*, Londres, Heinemann, 1975.

45. *Africa Report*, março de 1970, vol. 15, nº 3.

46. C. Achebe, "The novelist as a teacher", *loc. cit.*, p. 45, citado por D. Coussy, *op. cit.*, p. 489-490. A tradução para o francês é minha.

Seu primeiro romance, *Things Fall Apart* (1958)⁴⁷, um dos raros *best-sellers* africanos (mais de dois milhões de exemplares vendidos), evoca as relações dos primeiros missionários com os habitantes de uma aldeia ibo e consegue apresentar e explicar ao mesmo tempo os dois pontos de vista antagonísticos: no lugar exato do intermediário, ele dá conta em inglês da realidade e da civilização africanas. Esse romance realista, didático, demonstrativo e nacional tem a dupla ambigüação de devolver à Nigéria sua história nacional e ensiná-la a seu povo.

Na falta de autonomia, a **função** de historiador — aquele que conhece e transcreve a verdade nacional e constitui, por meio de sua narrativa, o primeiro patrimônio cultural nacional — e a de poeta confundem-se. A forma romanesca é o primeiro suporte da **narrativa** histórica e da epopéia nacional. **Kafka** já sublinhara isso a respeito da Checoslováquia que nascia: a tarefa de historiador nacional também é essencial à constituição de um patrimônio literário.⁴⁸

Estéticas nacionais

Joyce já dizia que o escritor nacional e nacionalista tinha dificuldades para escapar do "amor da ilusão", outro nome do realismo, que ele oferecia ao povo. E de fato hoje deve-se falar de uma verdadeira hegemonia do "realismo" sob todas as suas formas, avatares e denominações — neonaturalismo, pitoresco, proletário, socialista... — nos espaços literários mais desprovidos, isto é, mais politizados. Essa impositiva progressiva de uma estética literária quase única apareceu no cruzamento de duas revoluções, uma literária e outra política. Por isso, apesar de algumas variações, o mesmo pressuposto "realista" ou "ilusionista" é comum aos espaços literários em via de formação e aos submetidos a forte censura política: o neo-realismo — em sua versão nacional ou popular — exclui qualquer forma de autonomia literária e

submete as produções literárias a um funcionalismo político. Prova suplementar da heteronomia essencial do realismo literário: é encontrado também em todas as produções literárias ou paraliterárias mais sujeitas às leis comerciais do mercado editorial (nacional e sobretudo internacional). É de certa forma a vitória do que Roland Barthes chamou o "efeito de real", e Michael Riffaterre, a "mitologia do real"⁴⁹. O naturalismo é a única técnica literária que proporciona a ilusão da coincidência entre a coisa escrita e o real. O efeito de real produz desse modo uma crença que explica em grande parte sua utilização política seja como instrumento de poder, seja como instrumento crítico. Concebido como o derradeiro ponto de coincidência entre o real e a ficção, o "realismo" é a doutrina mais próxima dos interesses e metas políticos. O "romance proletário" pontificado pelos soviéticos será a encarnação dessa crença literária e política⁵⁰. O engajamento nacional que conjuga a estética neo-realista e/ou o uso de uma língua "nacional", "popular", "operária" ou "camponesa" é a forma por excelência da heteronomia literária dos escritores nos espaços literários sob tutela política.

O escritor espanhol Juan Benet descreve com muita clareza uma situação comparável na Espanha franquista. Uma literatura totalmente submetida à ditadura e cuja própria dependência, tanto entre os intelectuais que colaboravam com o regime quanto entre os que tentavam a ele se opor, podia ser medida pelo monopólio da estética neo-realista: "Nos anos 40⁵¹, para dizê-lo em poucas palavras, era uma literatura 'de direita', uma literatura 'beatífica' que sustentava o regime franquista, uma unanimidade sem nenhuma oposição [...]. A partir dos anos 50, começa o realismo social, realismo 'de esquerda' que imitava o romance soviético ou o existencialismo francês. Fizeram, muito timidamente, uma literatura de oposição, mas sem nenhuma crítica aberta ao regime; é claro que devido à censura. Abordavam temas um pouco tabus na época: os novos-ricos, as dificuldades da classe operária..."⁵²

47. C. Achebe, *Things Fall Apart*, Londres, Heinemann, 1958; *Le monde s'effondre*, Paris, Présence africaine, 1973.

48. André Burguière e Jacques Revel sublinharam também o papel da narrativa histórica na construção da França como entidade. A. Burguière, J. Revel, *Histoire de la France*, *op. cit.*, p. 10-13.

49. Cf. R. Barthes, L. Bersani, Ph. Hamon, M. Riffaterre, *Littérature et Réalité*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

50. Cf. Jean-Pierre Morel, *Le Roman insupportable. L'internationale littéraire et la France, 1920-1932*, Paris, Gallimard, 1985.

51. J. Benet, Entrevista B.

52. *Ibid.*

É quase nos mesmos termos que Danilo **Kiš** evoca os pressupostos literários da Iugoslávia de **Tito** em uma revista de Belgrado dos anos 70: "Não há dilema em nossa subprefeitura, tudo está claro como o dia: basta sentar-se à mesa de trabalho e pintar o homem da rua, o tipo honesto e simples de nosso país; descrever como ele bebe, bate na mulher, como se vira ora do lado do poder ora para a oposição, e tudo correrá bem. Isso se chama então literatura viva e engajada, essa arte primitiva neo-realista que reproduz os usos e costumes da província, núpcias, velórios, enterros, assassinatos, abortos, tudo isso **pretensamente** em nome do engajamento, de uma vontade civilizadora e de um Renascimento literário sempre inêdito."⁵³

Nesses universos literários muito ligados às instâncias e às problemáticas políticas, o formalismo é considerado na maioria das vezes um luxo para uso dos países centrais que não têm mais de se colocar o problema nacional nem o do engajamento: "Pois essa concepção", escreve ainda **Kiš**, "que nós próprios também pontificamos muitas vezes — que a literatura será engajada ou não — mostra a que ponto a **política** se **infiltrou** por todos os poros da pele e do ser: tudo invadiu, como um pântano, a que ponto a poesia bate em retirada e se tomou o privilégio dos ricos e 'decadentes' — que podem permitir-seesse luxo —, enquanto nós, os outros..."⁵⁴ Descreve assim, na Iugoslávia, a evidência de uma estética literária nacional imposta ao mesmo tempo pela tradição literária, pelo regime político e histórico e pelo peso político da União Soviética. Para ele, o realismo socialista reitera o domínio russo sobre os sérvios: "Dois mitos, portanto, se encontram em nossos dias: o **pan-eslavismo** (a ortodoxia) e o mito revolucionário. O Komintern e Dostoievski."⁵⁵ Essa dependência estrutural que submete as práticas literárias a instâncias políticas é **marcada** sobretudo pela repetição e reprodução dos mesmos pressupostos narrativos convocados como exclusivamente nacionais. Em outras palavras, esse realismo praticado em nome do engajamento político é, **na** realidade, um nacionalismo literário oculto como tal: um realismo nacional.

53. **D. Kiš**, *Homo poëticus*, *op. cit.*, p. 13-14. Extrairido de "Nous prêchons dans le désert", in: *Savremeniik*, (Le Contemporain), Belgrado, xvii, 4.

54. *Ibid.*, p. 27.

55. Essa submissão declarada dos sérvios à Rússia **permitted** que os **croatas** se destacuem e escolham Paris como **pólo** intelectual. *Ibid.*, p. 20.

Na Coreia, por exemplo, onde toda a literatura é nacional⁵⁶, grande parte da poesia afirma-se como "realista". Assim, o poeta Sin Kyongnim publica ao mesmo tempo coletâneas de poesia realista nas quais se identifica com todos os que a palavra "povo" ou "massas" poderia designar — "É um deles; e forja para si a convicção de que seu papel", escreve Patrick **Maurus**, "seu dever, é dizer seus cantos e histórias, seja qual for a dor que exprimam" — e estudos e coletâneas de cantos populares que coleta no gravador a fim de difundi-los e neles se inspirar para a sua própria escrita⁵⁷.

Carlos Fuentes descreve em termos bem próximos, pelo menos segundo uma configuração semântica próxima — nacionalismo, realismo, antiformalismo —, a literatura mexicana dos anos 50. No México, escreve em sua *Geografia de la novela*, o romance devia corresponder a "três exigências simplistas, três dicotomias inuteis, mas erigidas como obstáculo dogmático à própria possibilidade do romance: 1 – Realismo contra fantasia, até contra o imaginário. 2 – Nacionalismo contra cosmopolitismo. 3 – Engajamento contra formalismo, contra a arte pela arte e outras formas de irresponsabilidade literária"⁵⁸. A primeira coletânea de contos de Fuentes, *Os dias mascarados*, foi logicamente condenada como não realista, cosmopolita e irresponsável.

É assim que é possível compreender como o próprio conteúdo dos textos literários está ligado ao lugar na estrutura mundial do espaço nacional do qual saíram. A dependência política dos espaços literários em emergência é **marcada** pelo recurso a uma estética funcionalista e formas **narrativas**, romanescas ou até poéticas mais conservadoras com relação aos critérios da modernidade literária. Ao contrário, como tentei mostrar, o grau de autonomia das regiões mais literárias é medido principalmente pela despolitização das questões literárias, isto é, pelo

56. "Na Coreia [...] esse nacionalismo é um termo **genérico**, globalizante, primordial. Todo discurso é nacionalista. As pessoas são nacionalistas — ou mais exatamente nacionalistas-messianistas — antes de serem 'de esquerda', ou de se referirem às 'massas', ou de se afirmarem liberais ou budistas". Sin Kyongnim, *Le Rêve d'un homme abattu. Choix de poèmes*, "Introduction", Paris, Gallimard, 1995, p. 10 (traduzido, apresentado e anotado por Patrick **Maurus**, relido por **Chi'oe Yun**).

57. *Ibid.*, p. 10-11.

58. C. Fuentes, *Géographie du roman*, Paris, Gallimard, 1997, p. 14.

desaparecimento quase geral do tema popular ou nacional, pelo aparecimento de textos ditos "puros", sem "função" social ou política. Liberados da necessidade de participar da elaboração de uma identidade ou de um particularismo nacionais e, simetricamente, pelo desenvolvimento de uma pesquisa formal, de formas desvinculadas de qualquer questão não específica. de debates livres de qualquer visão não literária da literatura. O papel do próprio escritor consegue desdobrar-se fora do campo do profetismo inspirado, da função de mensageiro coletivo, de vate nacional que lhe é conferido nos espaços pouco autônomos.

As preocupações formais, ou seja, especificamente literárias e autônomas, só aparecem nas "pequenas" literaturas em uma segunda fase, quando, tendo sido acumulados os primeiros recursos literários, uma vez a especificidade nacional estabelecida, os primeiros artistas internacionais conseguem questionar os pressupostos estéticos ligados ao realismo e apoiar-se nos modelos e nas grandes revoluções estéticas que se reconhecem no *meridiano* de Greenwiche.

Kafka ou "a conexão com a política"

Graças à extraordinária complexidade da situação linguística, nacional, política, cultural e estética que tem de enfrentar, mas também ao refinamento das controvérsias intelectuais que suscita, Kafka é provavelmente um dos primeiros a compreender que todas as "pequenas" literaturas podem (e devem) ser pensadas de acordo com os mesmos esquemas, que uma mesma teoria de sua posição e de suas dificuldades específicas pode não apenas esclarecer, graças aos traços recorrentes de uma, o que não se percebera na outra, como também as questões resolvidas de uma podem ajudar a encontrar uma solução estética e nacional para a outra. Como intelectual judeu vivendo em Praga no final do século XIX, Kafka estava no centro dos questionamentos e dos conflitos nacionais do império austríaco. Longe de ser esse escritor fora do tempo e da história que em geral se quis descrever, tomou-se, de certa forma, um teórico espontâneo do que chamou precisamente as "pequenas" literaturas⁵⁹, descrevendo o que observava na prática na

59. E não as literaturas "menores": a palavra provém de uma tradução de Marthe Robert que outro tradutor de Kafka, Bernard Lortholary, julga "inexata e tendenciosa"

Checoslováquia nascente e nos movimentos políticos e literários ídiches, ou seja, os mecanismos complexos pelos quais todas as novas literaturas nacionais conseguem emergir. A questão nacional é não apenas a preocupação política principal em todo o império austríaco entre 1850 e 1918, como impregna igualmente todas as problemáticas intelectuais e estéticas. Assim, quando em 25 de dezembro de 1911, na véspera da guerra e da independência da Checoslováquia, Kafka trata de descrever em seu *Diário* as "pequenas" literaturas para revelar os mecanismos gerais da emergência das jovens literaturas nacionais, começa por um paralelo explícito entre as literaturas ídiche e checa. Maravilhado, acabara de descobrir o teatro *Ídiche graças* a um grupo de teatro de Varsóvia dirigido por *Isak Lowy*. É isto, escreve, "o que me aprendi com Lowy da literatura judaica atual em Varsóvia, e o que me revelam alguns esboços em parte pessoais sobre a literatura checa atual"⁶⁰. É até seu conhecimento íntimo e apaixonado da emergência da literatura nacional checa nesses anos — *Max Brod* precisa que Kafka acompanhava a literatura checa "em seus mínimos detalhes"⁶¹ — que *lhe* permite compreender os traços "nacionais" do texto e peças ídiches.

Assim, é conduzido a descrever a posição necessariamente política dos escritores dos países em formação — o que chama, no quadro analítico que resume suas posições, "a conexão com a política"⁶² — e procede a uma longa enumeração de todos os fenômenos políticos que acompanham o nascimento de uma literatura nacional: "o movimento dos espíritos; uma solidariedade [...] dentro da consciência nacional [...] o orgulho e o apoio proporcionado por uma literatura diante de si mesma e diante do mundo hostil que a cerca"⁶³. Insiste no nascimento e no desenvolvimento paralelos de uma imprensa nacional e de um comércio de livros, mas sobretudo na politização e na importância política da literatura, evocando "o desenvolvimento do respeito pelas

(B. Lortholary, "Le testament de l'écrivain", *Un jeuneur et autres nouvelles*, Paris, Flammarion, 1993, p. 35). Kafka emprega mais simplesmente a palavra *tráčeky* (pequeno).

60. Franz Kafka, *Journals*, 25 de dezembro de 1911, *Œuvres complètes*, vol. III, Paris, Gallimard, "Bibl. de la Pléiade", 1976, p. 194. [Ed. bras.: *Diários*. Belo Horizonte, Itatiaia, 2000.]

61. Max Brod, *Franz Kafka. Souvenirs et documents*, Paris, Gallimard, 1945, p. 175.

62. F. Kafka, *op. cit.*, p. 198.

63. *Ibid.*, p. 194.

personas com uma atividade literária [...]; o fato de os acontecimentos literários serem aceitos nas preocupações políticas...⁶⁴. Nesses pequenos países, os próprios textos literários são escritos, explica Kafka, em uma proximidade inevitável com a política: "o caso individual", escreve, toma-se rapidamente coletivo, "atinge-se bem mais a fronteira que o separa da política, chega-se até ao esforço de percebê-lo antes que seja evidente e de encontrar por toda parte essa fronteira estreitando-se". Em outras palavras, todos os textos têm um caráter político (coletivo), pois se tenta politizar (isto é, "nacionalizar"), reduzir a fronteira que separa o subjetivo (campo do literário nas "grandes" literaturas) do coletivo. Porém, acrescenta Kafka, "sua ligação [da literatura] com a política não é perigosa [...] em decorrência da autonomia intema da literatura [...]. Tudo isso conduz", escreve adiante, "à difusão da literatura em todo o país, onde ela se agarra aos *stogans* políticos"⁶⁵. Em suma, para Kafka, que pode observar esses fenômenos em Praga e a quem Lowy conta em detalhes tudo o que ocorre em Varsóvia no campo da literatura ídiche e dos combates políticos ídiches, uma literatura estreante só existe por sua reivindicação nacional. Sua principal característica, sua própria "animação" são o produto desse emaranhado constante e constitutivo de duas ordens que contribuem para se fundamentar mutuamente. O "combate nacional que determina todas as obras" da literatura ídiche de Varsóvia, como ele o compreendeu algum tempo antes, define também todos os empreendimentos literários dos países "pequenos".

É claro que essas "pequenas" literaturas só são denominadas assim a partir da comparação implícita com a literatura central por excelência no universo de Kafka, ou seja, a literatura alemã. Esta não é apenas caracterizada pelo fato de que seria "rica em grandes talentos" — maneira muito clara de dar nome ao patrimônio literário alemão —, mas também pelo fato de abordar temas "nobres", maneira de designar a autonomia literária. De fato, Kafka observa — e sublinha, prova de sua rara clarividência — que as novas literaturas nacionais também são literaturas populares. A ausência de "meio" literário, de tradições específicas e de autonomia das questões próprias à literatura explica

efetivamente que, como diz, "a literatura é menos um problema da história literária que do povo..."⁶⁶. Enunciando assim explicitamente a diferença fundamental entre as "grandes" literaturas, caracterizadas por seu *patrimônio*, ou seja, sua história acumulada, e as "pequenas" literaturas, definidas por sua cultura popular, Kafka confirma a luta travada entre os dois tipos de legitimidade descritos acima. Por isso, "o que, nas grandes literaturas, ocorre embaixo e constitui uma adegã não indispensável do edifício, aqui ocorre em plena luz..."⁶⁷. A inversão do "alto" e do "baixo" na hierarquia dos gêneros, dos níveis da linguagem e das obras é uma marca essencial, segundo ele, das "pequenas" literaturas ("Em toda parte encontra-se a alegria de tratar literariamente temas menores..."⁶⁸).

Kafka aborda finalmente a relação complexa e obrigatória de todo escritor de um pequeno país com sua literatura nacional: "as exigências que a consciência nacional coloca para o indivíduo em um pequeno país acarretam essa consequência de que todos devem sempre estar prontos para conhecer a parcela de literatura que lhes pertence, para sustentá-la e para lutar por ela, para lutar em todo caso, mesmo que não a conheçam, nem sustentem"⁶⁹. Assim, os escritores não podem decretar uma autonomia que não dominam: são forçados a "lutar" para defender "a parcela de literatura que [lhes] pertence".

Esse texto obscuro e difícil não é uma verdadeira teoria articulada. Não passa de uma série de anotações *lançadas* no papel que formam as primeiras reflexões de Kafka sobre esse assunto que sem dúvida se tomará, como demonstraremos adiante, central na elaboração de toda a sua obra. Porém, o verdadeiro interesse desse texto deve-se à posição que Kafka ocupa: nesse caso, é ao mesmo tempo testemunha ator. Tem, em outras palavras, pelo seu interesse apaixonado pelo movimento de nacionalismo cultural idichista que *Isak Löwy* o faz descobrir, uma postura muito rara e preciosa: dá ao mesmo tempo o ponto de vista teórico e o ponto de vista prático. Sua postura de observador

66. *Ibid.*, p. 196.

67. *Ibid.*

68. *Ibid.*

69. *Ibid.*, p. 206.

64. *Ibid.*, p. 195.

65. *Ibid.*, p. 197.

entusiasta faz com que se compreenda de dentro, portanto de um modo sensível, os termos nos quais se sente a experiência literária da dominação, ao mesmo tempo em que fornece uma tentativa de explicitação e generalização. Por isso suas intuições podem servir de exemplo "que prova", de certa forma, na prática, a análise teórica. Vale dizer também que *só* é possível explicar plenamente esse famoso texto do *Diário* de 25 de dezembro de 1911, longamente comentado, como se sabe, por Deleuze e Guattari, munido do modelo geral da estrutura hierárquica do universo literário. Kafka confirma que se deve falar de "pequenas" literaturas, ou seja, de universos literários que só existem em sua relação estrutural e desigual com as "grandes" literaturas: descreve-as como universos *a priori* politizados e insiste no caráter político inevitável e nacional dos textos literários que ali se escrevem e isso, não para deplorá-lo ou desvalorizar as produções literárias saídas desses universos, mas, ao contrário, para tentar compreender sua natureza, o interesse ("a alegria") e os mecanismos que as geram e as tornam necessárias.

Relendo esse texto, Deleuze e Guattari operaram uma redução da especificidade literária, aplicando à literatura — principalmente a partir da noção muito ambígua de "literatura menor" — esquemas políticos brutos e anacrônicos que deformam seu sentido. Em *Kafka. Pour une littérature mineure*, afirmam assim que Kafka "é um autor político" ("Tudo é político", escrevem, "a começar pelas cartas a Felícia"⁷⁰), contentando-se em repetir as anotações de Kafka nesse texto do *Diário*, com data de 25 de dezembro de 1911. Se é verdade que Kafka tinha preocupações políticas, o que foi demonstrado por seu biógrafo Klaus Wagenbach⁷¹, não poderiam ser as que Deleuze e Guattari lhe atribuem. Sua concepção anacrônica da política os conduz a erros históricos. Projetam sobre Kafka sua visão da política como subversão ou "luta subversiva", quando ela se identifica para o autor, na Praga do início do século XX, unicamente à questão nacional: "É a glória de tal literatura ser menor", escrevem eles, "ou seja, ser revolucionária para

qualquer literatura"⁷²; "o 'menor' não qualifica mais algumas literaturas, mas as condições revolucionárias de qualquer literatura dentro daquela que se chama grande (ou estabelecida)"⁷³. Em outras palavras, Kafka seria um autor político sem verdadeiras preocupações políticas, que não se preocuparia com as questões políticas candentes de seu tempo.

Por não definir precisamente o conteúdo que Kafka dá à noção de "política", Deleuze e Guattari são obrigados a voltar a uma concepção muito arcaica do escritor para justificar sua posição: afirmam que Kafka é político, mas de maneira profética; falaria de política, mas para o futuro, como se pressentisse e descrevesse acontecimentos vindouros: "Do começo ao fim é um autor político, adivinho do mundo futuro"⁷⁴; nele, "a linha de fuga criadora carrega consigo toda a política, toda a economia, toda a burocracia e a jurisdição; suga-as, como um vampiro, para lhes fazer emitir sons ainda desconhecidos que pertencem ao futuro próximo — fascismo, stalinismo, americanismo, as potências diabólicas que batem à porta. Pois a expressão precede o conteúdo e o arrasta..."⁷⁵; "A máquina literária substitui assim uma máquina revolucionária que virá"⁷⁶. Desse modo, evocando a figura do poeta, profeta e adivinho, capaz de pressentir e anunciar acontecimentos vindouros, voltam simplesmente à mais arcaica das mitologias poéticas. O anacronismo é uma das formas do etnocentrismo literário dos centros, que aplicam aos textos suas próprias categorias estéticas e políticas. Não podendo nem mesmo imaginar que, para Kafka e em suas categorias, o nacionalismo é uma das grandes convicções políticas, Deleuze e Guattari inventam por inteiro, atribuindo-a a Kafka, uma palavra de ordem política e crítica: as "literaturas menores".

70. Paris, Éditions de Minuit, 1975, p. 75-77.

71. Klaus Wagenbach, *Franz Kafka. Antes de juventude (1883-1912)*, Paris, Mercure de France, 1967.

72. G. Deleuze, E. Guattari, *op. cit.*, p. 35.

73. *Ibid.*, p. 33.

74. *Ibid.*, p. 75.

75. *Ibid.*, p. 74.

76. *Ibid.*, p. 32.

Os assimilados

"Com muito pouca idade — em toda a miséria e penúria de Trinidad, longe de tudo, em uma população de meio milhão de habitantes — foi-me dada a ambição de escrever livros [...]. Mas os livros não se criam apenas na cabeça. Os livros são objetos materiais. Para inscrever seu nome na capa do objeto material criado, você precisa de editoras e editores, desenhistas, tipógrafos, encadernadores [...] e naturalmente de compradores e leitores [...]. Esse gênero de sociedade não existia em Trinidad. Se quisesse ser escritor e viver de meus livros, deveria, conseqüentemente, ir embora [...]. Para **minha**, naquela época, isso queria dizer ir para a Inglaterra. Eu viajava da periferia, da margem, rumo ao que, a meus olhos, representava o centro: e minha esperança era de que no centro haveria lugar para mim. "

V. S. Naipaul, *Nossa civilização universal*

Se tentarmos descrever a **série** de dilemas, opções e invenções dos escritores excêntricos como um conjunto de posições definidas de modo relacional, isto é, inseparavelmente umas das outras, proporcionamos os meios de colocar a questão — recorrente — da definição e dos limites das literaturas nacionais dominadas de outra forma. Uma das conseqüências imediatamente práticas desse método é de fato reintegrar os autores exilados ou assimilados, isto é, "desaparecidos" enquanto nacionais. As histórias da literatura belga (de língua francesa) mencionam primeiro os criadores nacionais e os que reivindicaram uma identidade nacional. Excluem em geral — ou resistem em incluir — Marguerite Yourcenar ou **Henri Michaux**, da mesma maneira que as histórias literárias irlandesas hesitam em incluir G. B. Shaw ou Beckett em seu panorama nacional, como se a pertença original a um espaço literário devesse ser feita necessariamente como **afirmação** positiva. Na realidade, **deve-**

se compreender a formação de todo o espaço literário pela relação, mesmo antagonica, entre as duas opções, por sua rejeição mútua, pelo ódio suscitado pelo país de origem ou pelo apego que provoca.

Na mesma lógica, não se deve confundir o espaço literário nacional com o território nacional. Levar em conta como elementos de uma totalidade coerente cada uma das posições que caracterizam um espaço literário, inclusive os escritores exilados, contribui por um lado para resolver as falsas questões ritualmente colocadas com respeito às "pequenas" literaturas: entre as posições mais nacionais, ligadas às instâncias políticas, e a emergência de posições autônomas, necessariamente internacionais, ocupadas por escritores muitas vezes condenados a uma espécie de exílio interior, como Juan Benet ou Amo Schmidt, ou ao exílio efetivo como Joyce em Trieste e Paris, **Danilo Kiš** em Paris, Salman Rushdie em Londres, esboça-se toda a complexidade de um espaço literário nacional.

Hoje fala-se, por exemplo, da literatura colombiana e dos escritores colombianos, como se essa unidade político-literária fosse em si uma realidade confirmada, uma evidência tangível que permitisse um trabalho descritivo. Ora, entre os escritores celebrados internacionalmente como Gabriel García Márquez (prêmio Nobel de 1982) e Álvaro Mutis, os escritores nacionais, eles próprios fortemente influenciados pelos modelos surgidos do reconhecimento internacional, como Gemån Espinosa, os exílios múltiplos na Europa e na América Latina, a pertença — reivindicada — ao conjunto cultural e linguístico da América Latina, a importância e a mediação reconhecida de Paris, o desvio — atraente para García Márquez, repulsivo para Álvaro Mutis — pelo pólo político cubano, a atração nova-iorquina, o peso dos editores e dos agentes literários de Barcelona, as temporadas na Espanha, as rivalidades (literárias e políticas) e os grandes debates políticos entre os autores mais conhecidos de toda a América Latina saídos do boom, o espaço colombiano toma-se uma espécie de instância rebentada, que transcende as fronteiras territoriais, laboratório invisível de uma literatura nacional **irreduzível** às fronteiras da nação que eles contribuem para moldar. Esse esfacelamento geográfico dos espaços literários mais atastados dos centros e o sistema de suas dependências múltiplas é talvez um dos maiores sinais da não-coincidência do espaço literário e da nação política, isto é, da autonomia relativo do espaço literário mundial.

Todas essas posições, aos poucos elaboradas e empregadas pelos escritores, "fazem" a história de cada literatura emergente. Nesse sentido, constroem e depois unificam progressivamente os espaços que assistem ao seu surgimento: cada uma dessas possibilidades é uma das etapas da gênese desses espaços. Mas nenhuma posição recém-criada faz caducar ou desaparecer a posição precedente; cada uma delas toma mais complexa a regra do jogo e a faz evoluir, rivaliza com os recursos literários e luta por eles, o que contribui para "enriquecer" o espaço. Toda a dificuldade para descrever a forma dessas revoltas e subversões literárias é que cada "opção" pode ser descrita ao mesmo tempo como fase da gênese ou como elemento da estrutura, como movimento progressivo pelo qual a história literária se escreve ou como uma das posições contemporâneas que coexistem (e são rivais) num mesmo espaço literário.

A assimilação, por exemplo, é o "grau zero" da revolta literária, ou seja, o itinerário obrigatório de todos os aprendizes de escritores vindos de uma região desfavorecida política e/ou literariamente quando não têm a sua disposição nenhum recurso literário e nacional — por exemplo, nas regiões colonizadas antes do surgimento de qualquer reivindicação de independência e de "diferença" nacional. Mas é também uma possibilidade para os escritores dominados, embora relativamente dotados de recursos específicos — como o belga **Henri Michaux** ou o irlandês George Bernard Shaw — que podem assim recusar o destino de escritor nacional, o que o polonês Kasimierz Brandyz chama também "o dever patriótico" do escritor, e apropriar-se quase "clandestinamente" do patrimônio literário central. Shaw e Michaux reivindicam o direito de ter acesso direto a uma liberdade da forma e do conteúdo somente permitida pela pertença a um espaço literário central. Por isso, o exílio assimilador é ao mesmo tempo uma das posições **constitutivas** dos espaços literários dominados — enquanto, justamente pelo "desaparecimento" ou pela diluição dos que o adotam no espaço dominante, eles são na maioria das vezes esquecidos ou marginalizados nas histórias literárias nacionais — e uma das etapas (ponto zero) da constituição desses espaços desprovidos.

A assimilação política foi descrita há muito como processo de fusão ou de integração, isto é, de desaparecimento progressivo das **dife-**

tenças ou das particularidades religiosas, culturais, linguísticas, etc. de uma população imigrada, exilada ou dominada, em proveito das práticas dominantes. O escritor judeu inglês Zangwill (1864-1926) proporcionou assim, em uma de suas novelas longas — suas *Comédies du ghetto* — intitulada "A anglicização", uma imagem impressionante, que de certa forma condensa toda a ambiguidade e dificuldade dessa vontade assimiladora pela qual o dominado tenta fazer com que esqueçam suas origens. "Existem muitos meios", afirma o narrador, "de esconder dos ingleses a vergonha de um parentesco que o liga por umpedigree de três mil anos a Arão, o grão-sacerdote de Israel"; assim, Solomon Cohen, escreve Zangwill, "sempre se distinguira por sua maneira defeituosa de pronunciar o hebraico ao modo inglês e por sua insistência de só admitir na comunidade um rabino que falasse inglês e parecesse um clergyman".

Esse rabino com ar de clergyman poderia ser o paradigma da assimilação literária que, como compreendeu Ramuz, também depende muitas vezes de um sotaque corrigido ou não e, para muitos escritores totalmente desprovidos de recursos literários reconhecidos, representa a única via de acesso à literatura e à existência nacional. É assim que deve ser compreendido o itinerário dos dramaturgos irlandeses que vieram fazer carreira em Londres antes do **surgimento** de um movimento de nacionalismo cultural. Sabe-se que Oscar Wilde e Bernard Shaw são os herdeiros de uma longa linhagem de dramaturgos entre os quais, no século XVIII, Congreve e seus sucessores, Farquhar, Goldsmith e Sheridan, todos de origem irlandesa, que se ilustram no gênero da comédia. Para Joyce, trata-se de uma forma de dependência histórica de que se esforçará para livrar-se. Escreve assim em **um** dos seus Ensaios críticos consagrado a Wilde: "O leque de Lady Windemere [peça de Wilde criada em 1892] fez toda Londres correr. Na boa tradição dos autores cômicos irlandeses, de Sheridan e Goldsmith a Bernard Shaw, Wilde tomou-se, como eles, o **bufão** preferido dos ingleses."²

É também como uma rejeição violenta de qualquer forma de assimilação que se deve compreender a célebre e genial expressão de Joyce no início de *Ulysses*, quando propõe como "símbolo da arte irlandesa"

um "espelho rachado de uma criada"³. Essa imagem é uma espécie de definição provocadora das produções artísticas e culturais de todas as regiões colonizadas ou simplesmente dominadas. Antes do nascimento do movimento do Renascimento literário, a arte irlandesa era um simples espelho. Encontra-se a condenação da imitação já presente, como todos se lembram, em Du Bellay: os que o poeta da Pléiade chamava os "lavadores de muralha", que só produziam imitações pálidas da arte **predominante**. Mas Joyce, colérico e realista, vai ainda mais longe em sua rejeição às práticas **miméticas**, acrescentando uma rachadura no espelho. Por sua própria dependência, os artistas irlandeses são incapazes, segundo Joyce, de propor algo além de uma cópia deformada dos originais; melhor: são, bem mais que simples imitadores, empregados domésticos a serviço dos ingleses, "**criado[s]** para serviços gerais" — a expressão é de incrível violência na Irlanda nacionalista **dos** anos 20 —, incapazes de arrancar a si mesmos, inclusive no campo estético, da condição inferior que lhes foi atribuída pelos colonizadores; em outras palavras, aceitam como única identidade a definição inferiorizada deles próprios imposta pelos que os sujeitam. De modo que é possível compreender por que a assimilação é uma aposta fundamental dos espaços nascentes; é ao mesmo tempo a primeira via de acesso à literatura para os que são desprovidos de qualquer recurso nacional; também é a forma específica da "traição" nos universos literários emergentes. Os artistas que se assimilam ao centro desaparecem como "nacionais" e "traem" a causa literária nacional.

Naipaul, a identificação conservadora

A história de V. S. Naipaul, vindo dos confins do império britânico, é a de um escritor inteiramente identificado aos valores literários ingleses que, na ausência de qualquer tradição literária em seu país, **só** tem como escolha "tornar-se" inglês. Apesar de todos os sofrimentos, contradições, aporias aos quais foi exposto por sua trajetória, cultura

1. Israel Zangwill, *Comédies du ghetto*, Paris, Éditions Autrement, 1997, p. 52.

2. J. Joyce, "Oscar Wilde, le poète de Salomé", *op. cit.*, p. 242.

3. James Joyce, *Ulysses*, Paris, Gallimard, 1929, p. 5 (tradução francesa integral de A. Morel, assistido por S. Gilbert, inteiramente revista por V. Lartaud e pelo autor). [Ed. **brs** : *Ulysses*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 3ª ed., 1975, p. 8 (trad. Antônio Houaiss).]

ou até cor da pele, lembrança inextinguível de sua infância, só consegue manter-se entre duas aspas: nem completamente inglês (embora tenha recebido título de nobreza da rainha), nem totalmente indiano.

V. S. Naipaul nasceu em Trinidad, Antilhas inglesas. É descendente de emigrantes indianos, camponeses sob contrato **recrutados** por volta de 1880 para povoar as plantações de diversas partes do império britânico⁴ e enviados às ilhas Fiji, às ilhas Maurício, à África do Sul — comunidade **indiana descoberta** por **Gardhi** por volta do final do século XIX —, à **Guiana** e à Trinidad. Graças a uma bolsa, foi para a Inglaterra a fim de prosseguir seus estudos com o projeto de tomar-se escritor? e não descansou até assimilar-se, integrar-se, encamar enfim a *englishness* mais perfeita.

*O enigma da chegada*⁵, livro publicado na Inglaterra em 1987, ou seja, quase quarenta anos após a chegada de Naipaul à capital do império, é uma espécie de volta para si mesmo, o balanço desencantado de uma vida transcorrida na busca patética de um lugar definido e definitivo. "Faz tempo que não leio um livro tão triste, com um tom de melancolia contínua", escreve **Salman Rushdie** a respeito dessa obra quando ela foi lançada em Londres⁷. A ausência de uma tradição literária e cultural própria de Trinidad que ele poderia reivindicar, apropriar-se ou construir, e a impossibilidade de se identificar totalmente, em decorrência do corte histórico e geográfico demasiado grande, com a Índia, da qual duas gerações emigradas o separaram, fazem de **Naipaul** a encarnação dolorosa de um **exílio duplo**. Nesse livro, ele resgata, com a lucidez impiedosa de quem sofreu terrivelmente por perceber o fato de ser estrangeiro estampado no olhar dos outros e com aquela espécie de crueldade aplicada a si mesmo que o aproxima de Ramuz contando sua chegada a Paris⁸, sua viagem de Port of Spain, capital de Trinidad, até Southampton. Vindo "como um provinciano de [seu] canto afastado do império"⁹, Naipaul compreende

que é um "semi-indiano", incapaz de apropriar-se efetivamente da tradição cultural da Índia, mas também muito distante, por sua educação, sua origem e a cor de sua pele, dos costumes intelectuais literários de Londres: "Esse universo semi-indiano", escreve a respeito de Trinidad, "esse universo afastado da Índia no espaço e no tempo, e carregado de mistério para o homem que nem mesmo compreendia a língua pela metade, não penetrava em sua religião e ritos, esse universo semi-indiano era a forma de sociedade que ele **conhecia**"¹⁰.

Naipaul aborda, após sua formação e sua estreia difícil como escritor, sua instalação no **Wiltshire**, em uma Inglaterra rural onde, como num "segundo nascimento", tenta finalmente "tomar-se" inglês, compreender a paisagem, a passagem das estações, a história e a vida das pessoas daquele país. "Adquiriria lentamente um saber. Não se comparava ao conhecimento quase instintivo das plantas e das flores de Trinidad que me fora dado em minha infância; era como aprender uma outra língua." "Foi nesse momento que aprendi a identificar essa estação precisa [o final da primavera], a associar a ela um certo estado das flores, das árvores, do rio."¹¹ Essa vontade desesperada de aderir a um país, de conhecer sua "intimidade" cotidiana, e essa maneira de apoderar-se de sua história para dela se apropriar — "ficava o tempo todo impregnado do sentimento da antiguidade dessas terras, de sua apropriação pelo homem [...] estava agora em uníssono com a paisagem, com esse lugar solitário, pela primeira vez desde minha chegada à Inglaterra" — são lembradas o tempo todo como paliativo para uma ausência, uma falta ou o que sente como tal. Para fazer cessar seu estado de estrangeiro definido a princípio negativamente, sem história, sem literatura, sem país (Trinidad não tem nem mesmo esse estatuto), sem tradição, sem cultura própria —, tudo o que ele chama de seu "passado incerto" — ele **imerge** na "anglitude".

É provavelmente assim que se pode explicar sua visão do mundo decididamente inglesa, sua vontade quase provocadora de afirmar-se mais inglês que os ingleses, mais nostálgico do que eles do império e

4. Cf. V. S. Naipaul, *Trade. Um milhão de révoltes*, Londres, 1990, Paris, **Plon**, 1992, p. 13. [Ed. bras.: *Índia. Um milhão de motins agora*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.]
5. Cf. V. S. Naipaul, *L'Énigme de l'arrivée*, Londres, 1987, Paris, Bourgois, 1991, p. 127-230. [Ed. bras.: *O enigma da chegada*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.]
6. *Ibid.*
7. S. Rushdie, *Paries imaginaires*, op. cit., p. 164.
8. Cf. C. E. Ramuz, *Raison d'être*, Paris, La Différence, 1991 [1914].
9. V. S. Naipaul, *L'Énigme de l'arrivée*, op. cit., p. 169.

10. *Ibid.*, p. 144.
11. *Ibid.*, p. 43.
12. *Ibid.*, p. 249
13. *Ibid.*, p. 30-32
14. *Ibid.*, p. 121.

de um poder perdido pela Inglaterra, seu orgulho de proclamar-se pro-duto da civilização ocidental. Seu discurso publicado em *The New York Review of Books*, cujo próprio título — "Nossa civilização universal"¹⁵ — supõe uma apropriação reivindicada, é uma magnífica ilustração de sua identificação sem falha aos valores do Império britânico. Fazendo a comparação, aparentemente objetiva, entre dois tipos de colonialismo, o sistema europeu e a colonização muçulmana, condena a **segunda**¹⁶ e afirma sua adesão e seu orgulho de ser produto do primeiro: "E se tenho de descrever a civilização universal, diria que é a civilização que me permitiu empreender essa viagem da periferia ao centro." Naipaul permanece nessa posição ao mesmo tempo conservadora, desencantada e impossível: o estigma da pele lembra-o incessantemente essa espécie de "traição" específica com relação a seus semelhantes, ex-colonizados da Inglaterra.

Mesmo seu ponto de vista sobre a Índia contemporânea, complexo, doloroso, difícil e **ambivalente**¹⁷, é marcado por essa estranha lucidez triste que o faz reconhecer, primeiro e inclusive nas reivindicações de independência nacional, a marca da herança inglesa. Sua proximidade distante permite-lhe enunciar verdades tão paradoxais e insuportáveis quanto estas: "A história da Índia antiga foi escrita por seus **conquistadores**."¹⁸ As próprias noções de pátria, de herança nacional, de cultura e de civilização que mais tarde alimentaram o movimento nacionalista indiano saíram das concepções inglesas do mundo e da história. E ele próprio criança, na longínqua Trinidad, aprendera "o que Goethe dissera de Shankuntala, a peça de teatro em sânscrito que Sir William Jones traduzira em 1789"¹⁹.

15. V. S. Naipaul, "Notre civilisation universelle", discurso pronunciado no Manhattan Institute de Nova Iorque, *The New York Review of Books*, 31 de janeiro de 1991.
16. Ver também V. S. Naipaul, *Crépuscule sur l'Islam*, Paris, Albin Michel, 1981.
17. Olhar que mudou com o tempo e evoluiu entre sua primeira viagem em 1962 (*L'Ilusion des ténèbres*, Paris, Bourgois, 1989), a de 1975, após a qual vai escrever *L'Inde brisée* (Paris, Bourgois, 1989) em 1975, e finalmente a última, narrada em *L'Inde. Un million de révoltes*, em 1990.
18. V. S. Naipaul, *L'Inde. Un million de révoltes*, p. 439.
19. *Ibid.*, p. 446. William Jones, grande erudito britânico do século XVIII, partidário ardoroso das Luzes, nomeado juiz na Corte suprema de Bengala em Calcutá, fora fazer fortuna nas Índias e aprendeu sânscrito para traduzir os grandes textos da tradição sagrada da Índia.

Estes são os estranhos paradoxos, os impasses sucessivos nos quais Naipaul, como ele descobre bem cedo, se encontra preso. E até sua visão pessimista da Inglaterra, sua nostalgia conservadora de um país pastoral, dos solares testemunhas da grandeza antiga e do declínio, sua saudade quase colonial do poder britânico, são tantos sinais de uma estranha inversão de pontos de vista e de sua adesão total à visão inglesa do mundo, com a qual, contudo, jamais consegue coincidir. O "desgosto olímpico de Naipaul" evocado por Rushdie²⁰, que o conduz a encantar os países do Terceiro Mundo com cinismo e desencantamento, tanto nas suas ficções (por exemplo, *Guerrilheiros*²¹) quanto nas suas reportagens, também é o efeito de sua condição de "assimilado", de "traidor" da condição de colonizado, de cético radical.

Sua busca **voluntarista** da *englishness* — recompensada por seu título de nobreza outorgado pela rainha da Inglaterra — o conduz naturalmente a jamais inovar em matéria formal e **estilística**. Seu conservantismo político, uma espécie de hipercorreção, como dizem os linguistas, com relação ao espaço político e literário inglês também se encontra em todos os seus textos. O caráter tradicional de todas as suas narrações e **narrativas** segue a tendência dessa busca patética de identidade. Escrever como um inglês é estar em conformidade com os cânones da Inglaterra. Seu **prêmio** Nobel em 2001 veio de certa forma encerrar o **processo** de sua assimilação, levando a um grau de perfeição extrema sua transmutação literária e nacional: de escritor inglês, virou autor universal. Sobre tudo, esse reconhecimento supremo²² permite-lhe "justificar" as ambigüidades de sua posição de assimilado mediante a qual pretende poder dizer melhor que outros a verdade sobre os grupos mais deserdados (principalmente em seus livros ensaísticos), recorrendo a sua dupla pertença para adotar sobre eles o ponto de vista mais desfavorável.

20. S. Rushdie, *Parries imaginaires*, *op. cit.*, p. 399.
21. **V.S.** Naipaul, *Guerrilleros*, Paris, Albin Michel, 1981. [Ed. bras.: *Guerrilheiros*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.]
22. O Nobel concedido a Naipaul opõe-se a toda a **tradição** tácita de **progressismo** político do prêmio.

Henri Michaux: o que é um estrangeiro?

O *itinerário* de Henri Michaux é, em um sentido, bastante próximo do de Naipaul, exceto pelo fato de que **não** saiu de um espaço dominado politicamente, mas sim **lingüísticamente**: a Bélgica **francófona** continua sob a dependência lingüística da França. Nascido na Bélgica, Michaux recusou o destino dos poetas nacionais e optou por esquecer e fazer com que esquecessem sua origem belga para "tomar-se" um poeta francês. A comunidade de língua e, exceto o sotaque, a ausência de sinais exteriores de pertencer a uma comunidade nacional estrangeira favorecem evidentemente essa **integração** quase clandestina à comunidade dos poetas centrais.

Como valão, Henri Michaux tinha a opção entre o caminho da **dissemiiação**, isto é, a reivindicação da identidade regional ou nacional belga, e o da assimilação ao espaço literário francês. Belga, nascido em **Natur** em 1899, só se instala em Paris em 1925. Além do sotaque que menciona em um poema de 1926 (apagará até a menção nas versões ulteriores²³ do texto) e que lembra "os 'r' da outra ponta da Europa" que Cioran confessara²⁴, está em uma posição de afastamento e alteridade que o toma próximo do provinciano (por definição próximo demais) sem lhe proporcionar a vantagem da estrangeirice reconhecida.

Em algumas coletâneas suas, *Un certain Plume* (1930), *Um bárbaro na Ásia* (1933), *Voyage en Grande Garabagne* (1936), e *Ailleurs* (1948), a insistência de Michaux na distância e na defasagem, a distorção do mundo em países e povos, estrangeiros e indígenas, não marca apenas as premissas de um puro projeto poético. Só um vizinho bem próximo da França, remetido à sua condição de estranho estrangeiro por seu sotaque, suas maneiras e sua simples forma de ser — o que é sem ser completamente e cuja própria proximidade impede de tornar-se "mesmo" sem que nada o assinale "outro" — pode conceber a partilha do mundo entre os indígenas e os outros. Sua paródia do discurso etnográfico, explícita principalmente em *Voyage en Grande Garabagne*, é muito próxima do projeto de Swift, outro "estrangeiro" irlandês assimilado à Inglaterra. E, da mesma maneira que, pelo me-

nos na França, quase se esqueceu o poder subversivo e provocador das *Viagens* de Swift, talvez só se tenha lido essas *Viagens* de Michaux relacionando-as à situação real do poeta, "provinciano" fascinado pelo próprio fato de ser estrangeiro²⁵.

Em companhia do poeta equatoriano Alfredo Gangotena, também falso parisiense, vindo do longínquo Uruguai em 1924, poeta francês por adoção, reconhecido pelos maiores escritores de seu tempo, editado em todas as grandes revistas, Michaux partiu para sua famosa viagem ao Equador. Compreender-se-á melhor sua vontade provocadora de se desfazer sistematicamente de qualquer tentação de exotismo poético nesse primeiro livro que muito chocou, caso se queira admitir que esse périplo era apenas uma oportunidade de verificar que o Equador pouco mais era do que a Bélgica de Gangotena. Sua relação parecida de exterioridade fascinada com a França, e sua vontade comum de recusar qualquer exaltação, qualquer realidade a seu afastamento, geográfico, lingüístico ou cultural, permite que Michaux universalize sua posição descentralizada. O bilinguismo também permite-lhes identificar-se um ao outro: valão, Michaux fez seus estudos em flamengo e interessou-se, ainda rapaz, pelo futuro do esperanto, que poderia permitir-lhe escapar a ambas as línguas. Estabeleceu dessa maneira uma espécie de equivalência entre a Bélgica odiada e o Equador, terra de "exílio literário" de Gangotena, ao mesmo tempo que seu lugar de origem.

É possível encontrar uma verificação da importância dessa pertença belga, vivida pelo jovem Henri Michaux como uma maldição ou uma inferioridade, em "Quelques informations sur cinquante-neuf années d'existence", publicado em 1959 no livro de entrevistas a Robert Bréchon²⁶. Em alguns traços precisos e lapidares, Michaux concede, tendo já se tornado um poeta consagrado, um auto-retrato único, apesar de sua repugnância em mencionar fatos biográficos (outro traço comum com Cioran: os poetas exilados e assimilados a um meio literário onde conseguiram fazer com que esquecessem suas origens

23. Jean-Pierre Martin, Henri Michaux. *Écritures de soi, Expatriations*, Paris, José Corti, 1994, p. 288.

24. E. M. Cioran, *Écris-tèlement*, Paris, Gallimard, 1979, p. 76.

25. Em seus textos, os estrangeiros são muitas vezes suspeitos: "Quando chegam estrangeiros, estacionamo-los em campos nos confins do território. Só são admitidos aos poucos, e após muitos exames, no interior do país." H. Michaux, *Ailleurs, Voyage en Grande Garabagne*, Paris, Gallimard, 1948, p. 50-51.

26. Robert Bréchon, Henri Michaux, NRF, 1959, *loc. cit.*, p. CXXXIX-CXXXV.

logicamente detestam lembrar as etapas de sua metamorfose). Nesse auto-retrato do poeta como jovem belga, recorda a importância de sua formação literária, das revistas belgas cosmopolitas que chamaram sua atenção, mas é sobretudo muito explícito em sua vontade de se desfazer de sua pertença belga: "Bélgica definitivamente abandonada", em 1922, precisa, em seguida, a partir de 1929, "ele viaja contra. Para expulsar de si sua pátria, suas amarras de todos os tipos e o que vinculou a ele e contra a sua vontade de cultura grega ou romana, ou germânica, ou de hábitos belgas. Viagens de *expatriação*".²⁷

Essa recusa explícita de uma pátriamarca todo o itinerário de Henri Michaux nos anos 20 e constitui o próprio material de seus primeiros textos. Seu esforço para se desfazer do que lhe fora proporcionado como herança a fim de se apropriar de uma outra tradição cultural e literária e para se identificar a ela o máximo possível, não transcorre sem uma tentativa de *deregar* essas origens amaldiçoadas. Todos lembram que, no pós-fúcio de *Plume*, afirmara com violência sua recusa da herança familiar e nacional: "Vivi contra meu pai (e contra minha mãe e meu avô, minha avó, meus bisavós); como não os conheci, não segui lutar contra ancestrais mais distantes."²⁸

Assim, bem mais tarde, recusou qualquer tentativa de anexação nacional e de constar em antologias de literatura belga. O ódio de seu nome, que subsume a aversão familiar e a rejeição nacional, é sinal patente do que carrega como maldição. "Continua a assinar com seu nome vulgar que detesta", escreve em "Quelques renseignements", "de que tem vergonha, semelhante a uma etiqueta que mencionasse 'qualidade inferior'. Talvez conserve-o por fidelidade ao descontentamento e à insatisfação. Jamais produzirá portanto no orgulho, mas sempre arrastando esse peso que se colocará no final de cada obra, preservando-o assim do sentimento mesmo reduzido de triunfo e realização."²⁹

27. *Ibid.*, p. 12.

28. H. Michaux, *Plume*, precedido de *Loirains intérieurs*. Paris, Gallimard, 1938, p. 68. Ele apaixonou-se em sua adolescência pelos problemas ligados à hereditarianidade e à genealogia, provavelmente obsedado pela vontade de encontrar o caminho da liberdade e *pele* interrogação *importante* da liberação *possível* das origens.

29. H. Michaux, *loc. cit.*, p. 17.

Cioran, do inconveniente de ter nascido na Romênia

O itinerário dos escritores assimilados aos grandes centros literários dá uma espécie de repertório dos diversos tipos e formas de dominação literária. Sobre V. S. Naipaul se exerce uma dominação política, além de uma dominação literária; Michaux está sob dependência linguística e literária, mas em E. M. Cioran se exerce uma forma de violência exclusivamente literária. Saído de um espaço literário muito desprovido e relativamente recente, mas que não é dominado nem política, nem linguisticamente pela França, Cioran exila-se longe da Romênia, "trai" sua causa nacional a ponto de renegar sua língua pátria para adotar o francês, e "escolhe" integrar-se na capital literária para escapar do destino de todos os escritores dos "pequenos" países.

Quando chega a Paris (em 1937), já é um jovem intelectual conhecido em seu país, publicou quatro livros, e dois outros irão seguir-se, entre eles o emblemático *Breviaire des vaincus*, em 1945. Mas na França *está* no exterior, é desconhecido, não é traduzido e é pobre. Vive numa penúria extrema, prolongando sua vida de estudante. Essa espécie de queda no anonimato e no subproletariado intelectual reativa e repete sua experiência original de escritor às margens da Europa. Porém, a adoção do francês como língua de escrita, dez anos após sua chegada na França, remata a "transfiguração" individual. Para ele, é uma verdadeira provação, como testemunha: "Mudar de língua aos vinte anos, vá lá, mas aos trinta e cinco, trinta e seis [...] foi para mim uma experiência terrível [...]. A passagem para uma outra língua só pode ser feita à custa de uma renúncia à sua própria língua."³⁰ Esse "renascimento" (tardio) de Cioran como escritor francês passa por um despojamento de qualquer vestígio de "romenidade". Para pretender participar de pleno direito do *patrimônio* literário e intelectual francês, ou seja, para gozar de um reconhecimento específico que não fosse maculado pela marca da "infâmia" romena e não se expor a ver seu "gênio" contaminado por uma pertença nacional, Cioran deve fazer com que esqueçam seu passado. Toma-se a encontrar detalhe por detalhe — excetando-se, é claro, a obsessão nacionalista e *fascistóide* — o percurso de Henri Michaux (ao qual Cioran ficará muito

30. Citada por G. Lăiceanu, *op. cit.*, p. 114.

ligado³¹), tentando apagar seu sotaque belga, sua **genealogia**, proclamando seu ódio da família, seu desprezo pela hereditariedade e sua aversão pelas paisagens flamengas, querendo a qualquer preço "tomar-se" frances e apagar o estigma de sua origem.

Porém, a conversão de Cioran à língua francesa só é compreensível por meio de sua escolha de um "estilo": mais que o francês, Cioran escolhe a língua de Racine (ou o "grande estilo"). Esse (hiper) **classicismo** estilístico **irá reconduzi-lo** de fato à fase do suposto poder incontestante da cultura francesa. Cioran tenta reencontrar o estado da língua e do estilo francês correspondente ao seu maior grau de reconhecimento universal, como para tentar atingir o gênio "puro". E nessa concepção hierárquica das culturas do classicismotriunfante é possível ver um vestígio das teorias herderianas (ou alemãs no sentido amplo) **que** tanta importância tiveram em todos os "pequenos" países europeus emancipados no final do século XIX. Pode-se ler o estilo, ou seja, a obra inteira, de Cioran como um dos avatares da crença, herdada do século XVIII, na **superioridade** da França de Luís XIV, **encarnação** do "classicismo", com o qual os alemães em particular se viam no dever de rivalizar.

Sua ambigüidade de "transfiguração", isto é, de transmutação em escritor francês, sua obsessão da decadência e do fracasso históricos e sua concepção "nacional" da história levam-no a operar uma dupla reviravolta literária. Passa, primeiro, da Romênia à França, depois, ignorando soberbamente todos os seus contemporâneos e pouco a par dos debates e das inovações estéticas, volta a um arcaísmo estilístico para servir melhor seu conservantismo ideológico (posturas próximas das de Naipaul). É essa obra improvável que consegue surgir em 1949 (com *Breviário de decomposição*) e ser consagrada na França em parte graças à sua reverência para com os sinais da grandeza literária nacional ("um La Rochefoucauld do século XX", dirá a crítica), e sua homenagem de estrangeiro assim manifesta a um poder intelectual que se sente declinar. Os mal-entendidos críticos foram múltiplos em torno de um pensamento ambíguo por essência. Como se na obra de Cioran e por meio dela, por uma espécie de equívoco, que só a história da República Internacional das Letras pode explicar, se realizasse o **en-**

contro entre o conjunto de imagens mais convencional da "grandeza" da arte literária **ressuscitada** pela imaginação nacionalista de um escritor romeno que se tomou por biperidentificação — ironia da história — mais francês que os franceses, e as fantasias literárias dos franceses, obsecados pelo medo de seu declínio e lisonjados em suas representações da história literária nacional e suas concepções mais arcaicas do estilo e do pensamento.

Ramuz, a assimilação impossível

Antes de se tornar defensor do "sotaque valdense" e o fundador dos *Cahiers vaudois*, Ramuz, jovem escritor suíço, tentara durante longos anos, antes da guerra de 1914, assimilar-se — como Henri Michaux pouco antes dele — ao meio literário parisiense e, de suíço de Vaud que era, "tomar-se" romancista francês, isto é, ser consagrado como tal. No entanto, é sua própria proximidade que o impede de integrar-se em Paris: próximo demais — falando francês com sotaque —, isto é, provinciano demais aos olhos das instâncias consagradoras para ser aceito, e não suficientemente afastado — isto é, estranho, exótico, novo — para suscitar o interesse das instâncias críticas, é excluído e rejeitado de Paris ao final de alguns anos. Ele próprio contou a patética experiência de jovem poeta provinciano **inassimilável** em *Raison d'être*, publicado em 1914, no momento de sua volta a seu país. *Raison d'être* será o primeiro número da revista que funda ao **retornar** à Suíça e o manifesto fundador dos *Cahiers vaudois*, criados com seus amigos Edmond Gilliard e Paul Budry.

Texto capital para a compreensão do itinerário e da trajetória de Ramuz, *Raison d'être* coloca em prática sua vontade de provocar uma reviravolta na lei parisiense e inverter a ordem dos "valores": quer transformar os traços desvalorizados em diferença proclamada. Essa "volta ao país natal" marca portanto sua decisão de transmutar em identidade reivindicada o estigma de seu sotaque e de suas maneiras. Evocando a vida parisiense, escreve: "Esforço-me em vão por participar dela, sou desajeitado dentro dela, percebo isso, e minha falta de habilidade aumenta. O embaraço em que a gente se encontra torna-se ridículo (tem-se vinte anos), **não se sabe** mais falar, nem mesmo andar.

31. *Ibid.*, p. 124: "Éramos Olmos amigos, ele até pediu-me para ser o legatário de sua obra, mas recusei."

As mínimas diferenças de entonação ou no sotaque, ou ainda, nas atitudes, são piores que as mais acentuadas e incomodam-no bem mais. O inglês continua sendo um inglês, o inglês não surpreende, é 'classificado': eu sou quase parecido aos que me cercam e querendo ser totalmente parecido, só fracasso num nada, mas temivelmente *visível*.³² Extremamente lúcido sobre a tragédia e as escolhas impossíveis diante das quais se vêem todos os que não saíram do centro, voltará, mais de vinte anos depois em *Notes d'un Vainqueur*, à hostilidade de Paris. Como se a capital da literatura não pudesse perceber, ou seja, consagrar e reconhecer, todos os que não estão "na distância correta": "O provinciano que se tomou parisiense adota na rua as aparências de Paris e o jeito de Paris [...] [ele] faz questão principalmente de não passar por provinciano [...] uma Paris bastante hostil porque parece excluir de antemão todos os que não lhe pertencem: os que não adaptam seu jeito ao jeito da cidade: seus gestos, suas entonações, suas mínimas, aos da cidade [...]. Ou você é ou não é. Se não for, não tente parecer que é, será notado e tudo o mais [...] e de tal maneira que a aventura acabará para você com a expulsão mais ou menos dissimulada, mas *definitiva*.³³ Essa proximidade distante que faz dele um personagem híbrido, falso estrangeiro e verdadeiro provinciano, eterno camponês de Paris que não consegue ser aceito em alguma especificidade classificada, ele analisa-a tão bem que ele próprio teoriza a distância necessária para ter uma chance de ser percebido. O que se chamou acima o "dilema de Ramuz" é precisamente essa clarividência com relação à distância que convém manter das instâncias consagradoras. A ruptura deliberada é precisamente a estratégia, quase consciente em seu caso, que vai adotar para ser reconhecido em Paris, "exagerando suas próprias diferenças", ou seja, instaurando uma distância "certa" com uma Paris impossível de contornar e que não quis assimilá-lo.

Os revoltados

CAPÍTULO 3

"A indigência dos meios que **lhes** são atribuídos é tão difícil de imaginar que ela parece desafiar qualquer credibilidade. Língua, cultura, valores intelectuais, escalas de valores morais, nenhum desses dons que se recebe no berço pode ou vai servir-[he]...] O que fazer? Ele se apodera sem hesitação de outros instrumentos, esse ladrão, não forçados nem para ele nem para os objetivos que pretende perseguir. O que importa? Estão ao seu alcance, ele os dobrará em função de seus desígnios. A língua não é sua língua, a cultura não é a herança dos ancestrais, esses meandros de pensamento, essas categorias intelectuais, éticas, não têm validade em seu meio natural. Que armas ambíguas ele vai usar!"

Mohammed Dib, *Le Voler de feu*

A segunda grande "família" de estratégias literárias é a da diferenciação ou da dissimilação, sempre ao mesmo tempo, pelo menos nos tempos de fundação, literária e nacional.

Apesar das variações históricas evidentes, pasma constatar que, com as primeiras manifestações da concorrência instaurada pela *Pléiade* francesa para rivalizar com o uso obrigatório do latim e com a poesia italiana, assiste-se ao surgimento da quase totalidade das estratégias dos fundadores literários que se tornará a encontrar sob formas por assim dizer intactas ao longo de todo o processo de unificação do campo, ou seja, durante os quatro séculos seguintes: a tarefa principal dos fundadores da literatura é, de certa forma, "fabricar a diferença".

Nenhum recurso específico é acumulável enquanto as produções literárias são inteiramente assimiláveis ao espaço dominante. A inter-

32. C. F. Ramuz, *Raison d'être*, op. cit., p. 29.

33. C. F. Ramuz, *Paris. Notes d'un Vainqueur*, op. cit., p. 66.

1. Dentro do movimento geral de dissimilação literária, a fase de fundação (e de constituição do patrimônio literário) deve ser distinta das etapas seguintes, durante as quais se inicia o processo de emancipação literária dos espaços nacionais.

rupção reclamada por Du Bellay da prática da tradução dos clássicos latinos e gregos testemunha o fato de que a simples translação dos recursos latinos para o francês, sem nenhuma inovação própria, isto é, sem "mais-valia" ou sem diferença evidente e reivindicada, tinha como consequência perpetuar o domínio sem partilha da língua latina. Mais do que isso, essa prática que retomava, sem mudar uma única palavra, a tradição literária predominante só acrescentava ao próprio patrimônio latino e reforçava a evidência de sua supremacia. Em outras palavras, para lutar contra uma dependência e instaurar uma rivalidade, era preciso criar a diferença e por aí formar um espaço literário.

Todos os intelectuais das "primeiras gerações literárias" — como Du Bellay — compreenderam ao mesmo tempo o fenômeno da anexação literária pelos espaços dominantes de que eram vítimas e a necessidade de criar uma distância e uma diferença. Em 1817, escrevia-se assim na Irlanda, antes dos primeiros textos dos intelectuais do **Renascimento**: "Nem o **governo** nem o público, vítima de um preconceito incômodo contra as produções irlandesas, dão qualquer estímulo à literatura indígena. Se um compatriota **talentoso** atinge a celebridade com suas publicações, conquista-a na Inglaterra e não em sua pátria. De fato, os irlandeses não têm opinião independente em matéria literária"; e no *Bolster's Magazine*, ainda em 1826: "É a expatriação dos talentos nacionais a causa do incontestável empobrecimento do rico legado intelectual de nosso país [...]. Triste constatação, na verdade, de que esses talentos abundantes na Irlanda pareçam definir enquanto não são transplantados, e adquiriram, na própria terra que os produziu, a aparência de plantas exóticas." A ausência total de diferença reivindicada impede qualquer produção específica de surgir e de ser reconhecida como tal. Só produções literárias declaradas e constituídas como específicas e nacionais podem permitir acabar com a dependência dos escritores do espaço literário (e político) dominante.

Por isso, encontra-se em muitos fundadores literários a mesma condenação — pronunciada na maioria das vezes em termos vigorosos — da imitação. Du Bellay já evocava no capítulo intitulado "Pourquoy

la Langue **Françoysse** n'est si riche que la Greque & Latine", os poetas imitadores que "deixaram nossa língua tão pobre e nua que precisa de **ornamentos** e (se podemos nos expressar assim) das penas de outrem". E o tema retoma, reiventado, em contextos e histórias muito afastados uns dos outros. Emerson, verdadeiro fundador dos princípios da cultura e da literatura americanas, em seu *Apelo aos estudantes americanos*, formulou uma espécie de declaração de independência intelectual da América, essencial para os criadores das gerações seguintes. Proclamando que a "imitação é um suicídio", acrescentava: "Cada época deve escrever seus próprios livros; ou melhor, cada geração, a seguinte. Os livros de um período passado não convêm a este [...]. Escutamos por tempo demais as musas polidas da Europa."

O caso dos escritores latino-americanos é um exemplo **comprometido** do mesmo fenômeno: durante todo o século XIX e pelo menos até os anos 40, eles produziram uma literatura mimética. O intelectual venezuelano Arturo Uslar Pietri, um dos "inventores" do que se tomará de certa forma a fórmula geral de toda a literatura latino-americana a partir dos anos 60, o "realismo **fantástico**", insistiu em seus ensaios sobre a influência européia na América Latina. Mostrou em particular a importância das imitações românticas: *Atala* de Chateaubriand (1821) — cujo subtítulo é *Os amores de dois selvagens no deserto* e que representa em uma paisagem falsa personagens artificiais de índios exóticos apaixonando-se e sofrendo em meio às convenções sentimentais mais refinadas do romantismo — tomou-se um modelo incontornável e contribuiu para moldar a tradição do indigenismo tropical. A influência desse texto foi profunda por tanto tempo na América Latina que, ainda em 1879, o escritor equatoriano Juan León Mera que, destaca Uslar Pietri, vivia em uma região de população indígena muito densa, "renuncia a seu próprio olhar sobre os índios equatorianos e projeta no nada a falsa visão de Chateaubriand".

É nesse sentido que se pode compreender por que o escritor cubano **Alejo Carpentier** (1904-1980) publica em Havana nos anos 30 um texto manifesto no qual proclama a necessidade de cessar esse estado de subordinação intelectual e acabar com uma produção literária redu-

2. Samuel Burdy, *Histoire de l'Irlande des origines à 1800*, p. 567. Citado por Patrick

Rafroidi, *L'Irlande et le Romantisme*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1972, p. 9.

3. *Ibid.*, p. 11.

4. I. Du Bellay, *Déffence et Illustration de la Langue françoysse*, *op. cit.*, p. 23.

5. A. Uslar Pietri, *Insurgés et Visionnaires d'Amérique Latine*, *op. cit.*, p. 55-56.

zida à **cópia** idêntica: "Na América Latina, o entusiasmo do povo aue ven da Europa gerou um certo espírito de imitação cuja deplorável **consequência** foi retardar em vários lustros nossos próprio modo de expressão. No decorrer do século **XIX**, com quinze ou vinte anos de atraso, investimos em todas as febres do velho continente: romantismo, **parnasianismo**, simbolismo; Rubén Darío estreou como filho espiritual de Verlaine, da mesma forma que **Reissig**, como o de Théodore de **Banville** [...] Sonhamos com o **Tranon**, marquesas e abades, enquanto os índios contavam lendas maravilhosas indissociáveis de nossas paisagens [...] Muitos domínios artísticos americanos vivem nesse momento sob o signo de Gide, quando não é Cocteau ou simplesmente Lacretelle. É um de nossos males — deveríamos dizer uma de nossas fraquezas — que devemos combater com ardor. Mas, infelizmente, não basta dizer 'cortemos os laços com a Europa' para **começarmos** a produzir expressões originais e representativas da **sensibilidade latino-americana**."⁶

Produzir essa expressão original é fabricar a diferença, **ou** seja, criar recursos específicos. Como as fundações literárias estão ligadas às fundações nacionais, os escritores das primeiras gerações empregam todos os meios à sua disposição — literários **e/ou político-nacionais** — para agrupar e concentrar essas riquezas literárias. Esses meios serão diferentes de acordo com o patrimônio inicial do espaço literário considerado. Nos espaços literários mais dotados de imediato, os caminhos de enriquecimento adquirem a forma de diversos desvios do patrimônio central: intraduzções (ou seja, importações de textos canonicizados), importações de técnicas e de procedimentos literários, designação de novas capitais literárias nacionais, etc.

Nos espaços literários que surgiram mais tarde, e mais desprovidos, a grande inovação que as teorias herderianas difundirão e que modifica o conjunto das estratégias e das **soluções** são afastamento literário é a idéia de "povo". Essa noção, com as de nação e de língua, que, no sistema de pensamento inaugurado por Herder, **lhes** são sinônimas, fornece muitos instrumentos aos fundadores literários: a coleta de narrativas populares transformadas **em** contos e lendas nacionais;

a criação de um teatro nacional e popular, que permite ao mesmo tempo difundir a língua nacional, **usar** os conteúdos populares como **material** desse teatro e constituir um público nacional; a reivindicação da antiguidade de um patrimônio (no caso da Grécia ou do México, por exemplo), ou o questionamento da medida do tempo literário. Ramuz, que melhor do que ninguém compreendera esse mecanismo, empregava ele próprio o termo de "capital" para referir-se aos recursos em "diferença" dos pequenos países: "Alguns países [...] só contam por suas diferenças [...] Não conseguem utilizar essas diferenças que são seu verdadeiro capital de maneira que elas apareçam no banco universal como câmbios e intercâmbios."⁷

Os costumes literários do povo

Desde Herder, a nação, a língua, a literatura e o povo foram definidos como termos equivalentes e intercambiáveis. Essa assimilação acrescenta um terceiro termo à equação histórica definida desde **Du Bellay**: a categoria de "povo" modificará sensivelmente o conjunto das estratégias e das possibilidades, principalmente linguísticas, de todos os escritores desprovidos. Essa noção, que Herder foi o primeiro a promover a fim de elaborar uma nova definição da literatura e portanto do capital literário, permaneceu um critério determinante da legitimidade literária: o "povo" oferece de fato novas maneiras de produzir e afirmar diferenças específicas.

Ora, a revolução herderiana teve efeitos tão fortes e duráveis, que a afirmação "popular" permaneceu uma reivindicação distintiva que permitia o acesso ao espaço literário, apesar das evoluções políticas de seu uso. De fato, no século **XIX**, o modelo alemão impusera uma definição exclusivamente nacional dessa noção: era popular o que era da ordem nacional. Mas essa noção protóformo, confusa e ambígua, própria para ilustrar as teses mais diversas, senão as mais divergentes, teve, como se sabe, enorme sorte política. A definição nacional (ou nacionalista) acrescentou-se, a partir do final do século, a concepção social do povo (definido como "classe" social). Assim, tornando-se

6. **Alejo Carpentier**, "América ante la joven literatura europea", *Carreteras*, 28 de junho de 1931, Havana. A tradução para o francês é minha.

7. **C. F. Ramuz**, *Paris. Notes d'un Vaudois. op. cit.*, p. 65.

uma noção pelo menos **antifolclórica**, o povo não era mais apenas o outro nome da totalidade de uma comunidade nacional — cuja **encarnação** por excelência era o campesinato mítico, espécie de quintessência da nação —, como também designava, e essas noções não eram absolutamente contraditórias, mas antes cumulativas, uma parte desse conjunto nacional, reduzido às classes ditas justamente populares.

Como permanece em conformidade com o critério que fundamenta, desde a revolução herderiana, a legitimidade literária no **pólo** político do espaço literário internacional, como permite, na ausência de qualquer antiguidade literária, acumular recursos literários, e como o número de protagonistas do jogo desprovidos de bens literários não cessa de aumentar pela ampliação progressiva há dois séculos do espaço internacional, a noção incerta e polissêmica de "literatura (ou de língua) popular" vai perpetuar-se enquanto seus usos políticos se transformam imperceptivelmente. Os escritores irão ao mesmo tempo **reinventá-la** e reproduzi-la em contextos políticos, linguísticos e literários sensivelmente diferentes. O povo não é uma entidade constituída da qual os escritores se tomariam porta-vozes: é, antes de tudo, para os escritores, uma construção literária (ou literária e política), uma espécie de instrumento de emancipação literária e política para usos distintos, uma maneira de produzir, quando estão em um estado de grande despojamento literário, a diferença e, portanto, o capital literários. A difusão da ideologia e da crença comunistas a partir do início do século **XX** nos meios literários e intelectuais — e principalmente entre os militantes nacionalistas das regiões em luta por sua emancipação política — favorece o surgimento de novas normas políticas, estéticas e literárias em nome das quais se afirmará o caráter "popular" da literatura.

Justamente a respeito dessa noção nascerão as primeiras rivalidades inseparavelmente estéticas e políticas nos espaços literários emergentes, cada concepção e cada definição do caráter popular da literatura gerando uma estética e formas literárias particulares. As primeiras lutas cristalizam-se a propósito da definição "certa" do povo e do caráter "popular" ou não das produções literárias. Em nome do povo como "classe", alguns intelectuais — realizando então uma espécie de progressão numa discussão cujos próprios termos são e permanecem políticos — recusam a imposição da definição nacionalista do povo e

adotam por aí uma posição de oposição política e de autonomia literária relativa e paradoxal⁸.

A formação do espaço literário irlandês mostra essa ruptura e essa rivalidade estéticas em funcionamento. O movimento do Renascimento irlandês produz-se na fronteira dos dois "momentos" político-literários, a passagem do "romantismo" ao "realismo", sendo também o momento da evolução semântico-política que conduz da idéia de povo como nação à de povo como classe. Pelo menos a antifolcloria do termo permite usos ambíguos. A oposição à estética idealista promovida por Yeats adquire a princípio a forma do realismo camponês encarnado principalmente pelos realistas de Cork. Depois, Sean **O'Casey**, dramaturgo engajado no combate nacional, vai impor o realismo urbano, operário, proletário: O'Casey é um dos primeiros escritores irlandeses que afirmam seu engajamento comunista. Essa nova transformação, aparentemente estética, na realidade política, é até hoje uma das últimas metamorfoses da estética literária popular-nacional.

Contos, lendas, poesia e teatro nacionais

A partir dessa "invenção" das noções de "povo" e de "nação" nas teorias herderianas e de sua reinterpretção pelos fundadores das primeiras literaturas "**nacionais**", os contos, as narrativas, os poemas e as lendas populares coletados, reunidos, publicados em coletâneas, transformados e reescritos pelos escritores nacionais tomam-se o primeiro recurso literário quantificável. Os primeiros empreendimentos dos poetas do Renascimento irlandês resumem-se assim em tomar a coletar, em reavaliar, em difundir folk *tales* que supostamente exprimiriam o gênio específico do povo irlandês e exibiriam a "riqueza" literária nacional irlandesa. Foi como porta-vozes do gênio popular irlandês que Yeats, Lady **Gregory**, Edward Martyn, George **Moore**, A. E., Padraic Colum, John Millington Synge, James Stephens, etc. foram a princípio conhecidos e reconhecidos. Aos poucos essas narrativas tradicionais,

8. Assim, na segunda metade dos anos 20, "a literatura coreana apresenta dois pólos: a literatura proletária por um lado e, por outro, a literatura nacionalista que se constitui para se **opor** à primeira". Kim Yun-Sik, "Histoire de la littérature coréenne moderne", *loc. cit.*, p. 7.

exumadas e enobrecidas, servirão de matrizes para inúmeros poemas, romances, narrativas e peças de teatro que realizarão em todos os registros (comédias, tragédias, dramas simbólicos ou camponeses) a operação de "literarização" das narrativas tradicionais.

Nos países em que, como a Irlanda do final do século XIX, a taxa de analfabetismo é elevada e onde a tradição escrita é pouco abundante ou totalmente ausente, as tentativas para transpor para a escrita as práticas orais constituem meios para "criar" a literatura e transformar assim as práticas populares em "riqueza" literária. Trata-se, no sentido próprio, de uma operação alquímica difícil: transmutar práticas (culturas ou linguísticas) populares, expressões ritualizadas de costumes e de tradições, alheias até então a qualquer avaliação literária, em "ouro" cultural ou literário, em "valor" reconhecido que permite o acesso ao planeta literário. Essa transmutação específica repousa sobretudo em dois tipos de mecanismo: primeiro, como fizeram os "revivalistas" irlandeses, a coleta de contos e narrativas populares. Em seguida — e em geral no mesmo movimento —, o estabelecimento de um teatro nacional-popular.

Após a grande coleta folclorista, populista e nacional europeia ligada à "revolução filológica" do século XIX, os intelectuais e escritores dos países egressos do processo de descolonização no Magreb, na América Latina ou na África negra começaram, dentro da mesma lógica, um trabalho de construção de um patrimônio literário, a partir de uma nova versão do modelo alemão revisitado pela etnologia. Puderam, eles também, dessa maneira, avaliar, exibir, analisar e transpor para a escrita práticas populares que haviam permanecido até então fora de qualquer reconhecimento nacional ou cultural. Assim, muitos romancistas argelinos conduzem paralelamente uma obra etnológica e um projeto romanesco. Mouloud Mammeri (1917-1989), por exemplo, é ao mesmo tempo romancista, antropólogo e dramaturgo. A princípio autor de romances célebres que, como *La Colline oubliée*⁹, reproduzem modelos literários codificados, ele trabalha aos poucos para a reapropriação de uma cultura específica. Na mesma época escreve peças de teatro¹⁰ e empreende uma

Grammaire *berbère*¹¹, a edição de coletâneas de contos *berberes*¹² e de *Poèmes kabyles anciens*¹³. Outros escritores, como Mouloud Feraoun (1913-1962) optam por uma obra romanesca quase etnológica: o naturalismo descritivo de romances como *Le Fils du Pauvre*¹⁴ ou *La Terre et le Sang*¹⁵ (prêmio Populiste de 1953) confere-lhes um interesse quase documental, próximo do ideal etnológico. Ao mesmo tempo, vemos que a reivindicação nacional assume a exibição das "riquezas" literárias da nação sob a forma da enumeração e da encenação dos contos e lendas que constituem sua herança, inclusive nas encenações romanescas. Mas, para que o processo de acumulação literária possa se desenvolver, é necessário um protagonista que cumpra essa tarefa de maneira consciente e explícita, ou seja, um escritor que transforme conscientemente esse fundo popular em material literário. *Macnana*, o grande romance do brasileiro Mário de Andrade (publicado em 1928), é, assim, ao mesmo tempo, de acordo com as afirmações de seu autor, uma "antologia do folclore brasileiro"%, veremos adiante em detalhes, um romance nacional.

Seria necessário estudar nesse sentido os contos iorubas de Daniel Olorunfemi Fagunwa (1903-1963), em parte traduzidos por Wole Soyinka. Fagunwa é provavelmente o primeiro a transcrever para a língua ioruba a tradição oral de seu povo. Sua primeira narrativa, *Forest of a Thousand Daemons*, mostra temas e principalmente técnicas de narrativa dos contos e fábulas tradicionais. Reeditado dezesseis vezes até 1950, tornou-se rapidamente popular nas escolas e entre o público de literatos nigerianos¹⁶. Ora, esse texto "ingênuo", clássico popular e documento de quase-etnologia, só foi elevado à categoria de literatura e patrimônio nacional pela tradução e pelo comentário de Soyinka, ele

9. Paris, Plon, 1952.
10. *La Mon absurde des Artéques* seguido de *Le Banquet* (peças de teatro em três atos), Paris, Perrin, 1973. *Le Poëme ou la Preuve par nous*, Paris, Publisud, 1982. *La Cité du Soleil*, Argel, Laphonia, 1987.

11. Paris, François Maspero, 1976.
12. *Tellern Chahel e Mchahel*, contos berberes da Cabília, Paris, Bordas, 1980.
13. Paris, François Maspero, 1980. *Les Iségra. Poème de Si-Mehand-ou-Mhand*, Paris, Maspero, 1969.
14. Paris, Éditions du Seuil, 1954.
15. Paris, Éditions du Seuil, 1953.
16. Prefácio inédito da edição de 1926, citado por Michel Riaduel. "Toupi or not toupi. Une aponie de l'ère national", *Macnana*, edição crítica, P. Rivas (org.), Paris, Stock, 1966, p. 300. Ver infra, p. 343-356.
17. Cf. Alain Ricard, *Libre et Communication au Nigeria*, Paris, Présence Africaine, 1975, p. 40-46.

próprio oriunda da tradição ioruba, que fala principalmente de uma "fusão de som e de ação"¹⁸. Mais tarde, as narrativas de Amos Tutuola¹⁹ que evocava, em um *pidgin english* ingenuamente transposto para a escrita, histórias fantásticas, cheias de monstros, de fantasmas cruéis e de almas do outro mundo irrompendo na vida dos personagens, serão rejeitadas pelos intelectuais nigerianos da primeira geração que buscavam, por meio de uma hipercorreção linguística e de uma reprodução das normas narrativas ocidentais, serem reconhecidos. Mas serão reivindicados primeiro por Wole Soyinka — para quem a língua popular de Amos Tutuola representava uma espécie de ponto limite para as categorias do *entendimiento literário* ocidental: "Essa espécie de inglês selvagamente espontâneo atinge o ponto fraco dos críticos europeus, o tédio diante da própria língua e a busca habitual de novas palpitantes"²⁰ — e depois por Ben Okri, um dos representantes da última geração de escritores nigerianos, muito notado pela crítica desde a publicação em Londres, em 1991, de seu romance *The Famished Road*²¹. Esse livro rompe fragorosamente com o neo-realismo do romance nigeriano, mesclando um universo de fantasmas e espíritos — muito próximo dos de Fagunwa e de Tutuola — a uma descrição das mais realistas da *Nigéria* contemporânea; faz aparecer desse modo a *particularidade* de uma visão específica do mundo, mas também propõe uma *nova* via romanesca muito original, ligada a uma tradição cultural e religiosa. Próximo disso do projeto de seus ancestrais literários, Ben Okri recusa no entanto situar-se em um passado *mítico*, para fazer, ao contrário, desses mitos instrumentos de descrição e análise do presente.

O teatro, gênero literário intermediário entre oralidade e escrita, é também uma das soluções literárias (quase) universais nas regiões com grande taxa de analfabetismo e pouco capital literário, como a Irlanda dos anos 20 ou certos países africanos de hoje. Arte oral por excelên-

cia, o teatro é ao mesmo tempo arte popular e instrumento de "normalização" das línguas emergentes. Sua prática é diretamente ligada à exumação e à valorização das narrativas populares tradicionais: por exemplo, na Irlanda, o teatro é uma das maneiras de transmutar as práticas culturais populares em recurso literário codificado e legítimo. Trata-se de fixar uma língua oral por sua passagem à escrita, em seguida de transpor a escrita para a oralidade literarizada e declarada. Em outras palavras, o teatro é a arte de transformar um público popular em público nacional diretamente solicitado pela literatura nacional nascente, o escritor podendo pretender a todos os recursos ligados à *escrita* e à maior nobreza da arte literária — como fez Yeats —, ao mesmo tempo em que atua no registro popular da oralidade. É também, portanto, a arte literária mais próxima das preocupações e das reivindicações políticas²² que permite organizar uma subversão ou uma oposição política. Em muitos espaços literários em processo de formação, levantamento do patrimônio popular, reivindicação (e reinvenção) de uma língua nacional distinta da língua da colonização e criação de um teatro nacional são inseparáveis.

Percebe-se a ligação direta e essencial entre a escolha do teatro e a reivindicação de uma nova língua nacional comparando-se a situação de uma "pequena" literatura do início do século, a literatura ídiche vista por Kafka, com o itinerário de dois escritores pós-coloniais nos anos 70 e 80 pertencentes a duas áreas linguísticas diferentes, cuja carreira é como que "cortada em duas" pela decisão (política e literária) de se voltar para o teatro e pela adoção de uma nova língua popular: o argelino Kateb Yacine e o queniano Ngũgĩ wa Thiong'o²³.

Vimos que Kafka descobre a língua e a cultura ídiche, inseparáveis do que ele próprio chamou o "combate nacional" dos judeus da Europa Oriental do início do século XX, por meio do teatro. Um grupo de teatro ídiche proveniente da Polônia e de passagem por Praga permite-

18. D. Fagunwa e W. Soyinka, *The Forest of a Thousand Demons*, Edimburgo, Nelson, 1969.

19. Narrativas publicadas na *Inglaterra*. The *Palm Wine* Drinkard (Londres, Faber, 1952) e traduzidas para o francês por Raymond Queneau em 1953 sob o título *L'ivrogne dans la bruisse* (Gallimard). [Ed. bras.: *O bebedor de vinho de palmeira*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.]

20. Citado por D. Coussy, op. cit., p. 20. A tradução para o francês é minha.

21. *La Route de la faim*, Paris, Julliard, 1991.

22. O cinema pode exercer o mesmo tipo de subversão e questionamento político nos países em que os regimes políticos autoritários exercem fortes censuras sobre as artistas.

23. Pius Ngandu Nkashama destaca assim a importância a partir dos anos 60 de associações ? *gruppu*, como > Makerere Travelling Theatre em Uganda, que permitiu montar grandes peças de teatro em línguas africanas tanto em Uganda quanto no Quênia. Pius Ngandu Nkashama, *Littératures et Écritures en langues africaines*, op. cit., p. 326

lhe conhecer em 1911 o movimento nacionalista ídiche: os autores judeus fazem-no entrever não apenas a obra dos pioneiros da nova literatura popular judaica, mas também a realidade de uma luta nacional e política judaica cuja existência ele até então ignorava. Como no caso de todas as literaturas nacionais militantes, o combate político dos idichistas — que também adquire feições linguísticas e literárias — exprime-se e sobretudo difunde-se pela Europa e pelos Estados Unidos por meio do teatro para um público de língua ídiche muitas vezes analfabeto. Ora, Kafka se entusiasma diante do teatro ídiche, arte popular viva e dotada de todos os atributos reconhecidos pelas diversas teorias nacionais como "verdadeira" cultura nacional (língua, tradição, lendas populares...). Seu assombro é uma medida exata do impacto do teatro em todos os movimentos nacionais: seu testemunho é por si só uma ferramenta extraordinária de compreensão da forma que adquire a difusão das idéias nacionais por meio do teatro.

Já em 6 de outubro de 1911, depois de assistir a uma primeira peça no dia 4 (e provavelmente também algumas encenações em 1910), escreve em seu diário: "Vontade de conhecer um teatro idiche de maior porte, pois a representação da peça ressonante-pequeno número de atores da **trupe** assim como de poucos ensaios. Vontade também de conhecer a literatura idiche, que se acha ao que parece em posição de luta nacional **ininterrupta que provoca cada uma de suas obras**. Posição, por isso mesmo, que nenhuma literatura, nem mesmo a do povo mais oprimido, conhece de um modo tão universal."²⁴ O diretor do grupo, Isak Löwy, irá introduzi-lo, nas poucas semanas de sua estada em Praga, nessa língua e nessa literatura. O teatro tem então para Kafka, embora ele desconheça a língua ídiche, a importância de uma iniciação a uma luta emancipadora simultaneamente política, linguística e literária.

Encontramos, assim, a criação teatral em contextos históricos e políticos muito diferentes: é o mesmo que dizer que, longe de ser uma especificidade histórica e cultural, o recurso ao teatro em situações de emergência nacional impõe-se como solução quase universal para os fundadores literários. Kateb Yacine (1929-1989), escritor argelino,

24. F. Kafka, *Journal, op. cit.*, p. 100. O grifo é meu. [Ed. bras.: *Diários*. Belo Horizonte, Tatiáia, 2000, p. 62]

consagrou-se em Paris como grande escritor da modernidade literária e da pesquisa formal com seu romance *Nedjma* (1956), escrito em francês. Quando da independência da Argélia, a partir de 1962, converteu-se às exigências políticas, estéticas e linguísticas do espaço literário argelino em formação. Após um período de exílio, rompe totalmente com sua atividade literária anterior e, entre 1970 e 1987, dirige um grupo de teatro (Ação Cultural dos Trabalhadores) que percorre a Argélia, participando dessa maneira da criação da nova literatura argelina. Mas para isso precisou fazer uma série de renúncias. Do romance mais formalista, passa para o teatro; do francês, converte-se ao árabe e milita por uma língua nacional liberada da opressão tradicional. Trata-se para ele de "fazer os argelinos ouvirem sua história"²⁵ em suas diversas línguas populares, o árabe dialetal e o *tamazight*: "Dada minha situação na Argélia", afirma, "é evidente que um problema político está por trás tudo, já que o país e a sociedade estão sendo criados. Os problemas políticos figuram em primeiro plano — e quem diz político diz público popular, público o mais vasto possível. Já que há uma mensagem a transmitir, convém dirigir-se a um máximo de pessoas."²⁶ Em outras palavras: a escolha da forma teatral é diretamente vinculada à mudança de espaço literário e de língua: ele tenta alcançar um público nacional por formas e por uma língua ao mesmo tempo orais e literárias que lhe sejam próximas. "Como fazer desaparecer o analfabetismo? Como fazer para que sejamos algo além de escritores que falam um pouco acima da compreensão de seu povo, que são obrigados a empregar ardis para serem entendidos por seu povo, muitas vezes obrigados a passar pela França? [...] É um problema político [...]. [O povo] gosta de se ver e ouvir-se agindo em um palco de teatro. Como não compreenderia a si mesmo se fala por sua própria boca pela primeira vez há séculos? [...] *Mohamedprend ta valise* é uma peça falada três quartos em árabe e um quarto em francês. Não falada que nem mesmo a escrevi ainda. Só tenho uma fita gravada dela. ""

25. Gilles Carpentier, "apresentação" em Kateb Yacine, *La Poëticome boxer. Entretiens, 1958-1989*, textos reunidos e apresentados por G. Carpentier, Paris, Éditions du Seuil, 1994, p. 9.

26. Kateb Yacine, "Le Théâtre n'est pas sorcier", entrevista a Jacques Alessandra, *op. cit.*, p. 77-78.

27. Kateb Yacine, *op. cit.*, p. 58, 67, 74.

O escritor queniano Ngugi wa Thiong'o (nascido em 1938) seguiu um *itinerário* bem próximo. Começou sua carreira de escritor sob o nome de **James Ngugi** e publicou seus primeiros textos em inglês. *Black Hermit* é uma peça de teatro representada em Uganda, principalmente em 1962, na época das comemorações da independência²⁸. Em seguida, após a independência do Quênia em 1963, ele retoma seu nome africano e publica em inglês uma série de romances centrados na questão da identidade da história nacional²⁹, apresentando grandes momentos da história da sociedade *gikuyu* da qual é originário. Leciona na Universidade de Nairóbi em 1967, depois em Makerere, em Uganda, onde contribui para estabelecer um curso de literatura africana. Mas a violência política que aos poucos se instalou na região, as formas mais dramáticas da censura política, impedem que o trabalho literário se tome autônomo. Logo Ngugi denuncia o regime político autoritário de Jomo Kenyatta, fundador histórico do nacionalismo queniano, presidente da República de 1964 a 1978. Seu engajamento adquire então uma forma específica e radical: após *Petals of Blood*³⁰, em 1977, decide consagrar-se ao "povo da aldeia" e fazer uma espécie de "Retorno ao país natal"³¹. À custa de uma conversão — de acordo com o mesmo mecanismo que no caso de Kateb Yacine —, abandona o inglês em proveito de sua língua materna, o *gikuyu*, e decide consagrar-se ao teatro³². Após a representação de uma de suas peças, *Ngahika ndeenda*³³, é detido em 1977, e enquanto está na prisão escreve também um romance em *gikuyu*, texto muito próximo da forma teatral, que será publicado em Londres pela Heinemann em 1980 sob o título *Caitani Mutharabaini*, traduzido depois para o *swahili* e em seguida para o inglês ("Devil on the Cross). Após um ano de prisão, é obrigado a exilar-se em Londres.

28. Jacqueline Bardolph, *Ngugi wa Thiong'o, l'homme et l'œuvre*, Paris, Présence Africaine, 1991, p. 17.

29. Weep not, Child (1964), *The River Between* (1965), *A Grain of Wheat* (1967).

30. Ngugi wa Thiong'o, *Petals of Blood*, Londres, Heinemann, 1977; *Pétales de Sang*, Paris, Présence Africaine, 1985.

31. Homecoming: *Essays on African and Caribbean Literature, Culture and Politics*, que publicou em 1972.

32. Cf. Neil Lazarus, *Resistance in Postcolonial African Fiction*, op. cit., p. 214.

33. *I Will Marry When I Want*, Londres, Heinemann, 1982.

34. Londres, Heinemann, 1982. Cf. Jacqueline Bardolph, *Ngugi wa Thiong'o, l'homme et l'œuvre*, op. cit., p. 26 e 58-59.

Da mesma maneira, no Quebec, no momento da emergência dos primeiros movimentos de independência e quando os teóricos da dependência quebequense se diziam "colonizados" pelas instâncias do Canadá inglês, uma peça de teatro, *Les Belles-Sœurs [Ascendances]* de Michel Tremblay, provocou uma reviravolta total e durável nas regras do jogo literário quebequense. Escrita em *joual* e montada em 1968, a peça, que apresentava um grupo de operárias de Montreal, teve sucesso imediato e retumbante. Tremblay proporcionava ao *joual* — língua popular erigida em estandarte nacional — pela simples escrita teatral, um *status* literário: o fato de ser falado em um palco de teatro acabava de legitimá-lo ao mesmo tempo como língua do povo quebequense e língua literária.

Captações de herança

Ao lado do levantamento de contos e lendas e da difusão (que também é um reconhecimento) da língua comum pelo teatro, outras estratégias estabelecidas em contextos históricos e políticos diferentes oferecem-se aos escritores dominados. Parte dos recursos literários nacionais só pode ser criada e reunida a partir do desvio e da *apropriação* dos bens *disponíveis*. Assim, recusando a imitação pura e simples dos clássicos, Du Bellay aconselhava aos poetas "franceses" apropriar-se em francês dos estilos latinos para "enriquecer" sua língua. A metáfora da "devoração" e da "conversão" que ele utilizava será retomada (isto é, reinventada) durante os quatro séculos da unificação do espaço literário, de maneira quase inalterada, por todos os que, desprovidos de recursos específicos, tentam desviar em seu proveito parte do patrimônio literário existente³⁵.

O aporte de patrimônio literário pode ocorrer por meio da importação de técnicas e *savoir-faire* literários. É nesse sentido que se deve

35. Alguns analistas da cultura japonesa também propuseram o termo "fagocitose" para caracterizar um dos traços constantes da civilização japonesa: "Capturar, ingerir e digerir os corpos estranhos é o meio mais eficaz de conservar sua própria identidade ao mesmo tempo em que se enriquece com essa *contribuição* externa." Haruhisa Kato, *Dialogues et Cultures*, op. cit., p. 36-41.

compreender um dos textos publicados nos anos 30 em Havana por Alejo Carpentier. Jovem cubano exilado em Paris (depois de Robert Desnos, de passagem por Cuba, tê-lo ajudado a fugir do ditador Machado), Carpentier conhece os surrealistas, e em seguida tenta buscar uma especificidade caribenha e latino-americana, em particular adaptando o "maravilhoso" de Breton ao que mais tarde chamaria — após o "realismo mágico" de Uslar Pietri — de "realismo fantástico"³⁶. Em um artigo da revista *Carteles*, publicada em Havana, "América ante la joven literatura europea", no qual comentava o primeiro número de uma revista de língua espanhola editada em Paris — *Insán* (abril de 1931) — do qual era diretor de redação³⁷, Alejo Carpentier propõe uma espécie de manifesto fundador da literaturalatino-americana, equivalente exato de *A defesa e ilustração da língua francesa*: "Toda arte necessita de uma tradição profissional [...]. Por isso é necessário os jovens da América conhecerem a fundo os valores representativos da arte e da literatura modernas da Europa; não para realizar um trabalho laborioso de imitação e para escrever, como muitos fazem, pequenos romances sem calor ou caráter, copiados de algum modelo de além-mar, mas para tentar aprofundar as técnicas pela análise e encontrar métodos de **construção** capazes de traduzir com mais forçanossos pensamentos e sensibilidades de latino-americanos: Quando Diego Rivera³⁸, homem no qual palpita a alma de um continente, diz-nos 'Meu mestre Picasso', essa frase demonstra-nos que seu pensamento não está longe das idéias que acabo de expor. Conhecer técnicas exemplares para tentar adquirir uma habilidade semelhante e mobilizar nossas energias para traduzir a América com a maior intensidade possível: esse deverá ser nosso credo o tempo todo para os anos vindouros, mesmo que não disponhamos na América de uma **tradição de savoir-faire**."³⁹

36. Carpentier **ex** põe sua famosa teoria do "real maravilhos" no prefácio de *El Reino de este mundo em 1949*. [Ed. bras.: *O reino deste mundo*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1985.1

37. A revista terá um único número em virtude da recessão econômica que afeta então tanto o continente americano quanto a Europa. C. Symeart, C. Fell (orgs.), *Historie de la littérature hispano-américaine de 1940 à nos jours, op. cit.*, p. 47.

38. Pintor mexicano (1886-1957), o mais eminentemente dos "muralistas" de seu país.

39. A. Carpentier, "América ante la joven literatura europea". *loc. cit.*, p. 175-176. A tradução para o francês é minha.

Alejo Carpentier foi ao mesmo tempo condutor, promotor e ator da constituição do patrimônio literário e artístico latino-americano, tomando-se ele próprio um dos grandes romancistas desse continente. Com aquela espécie de lucidez própria dos intelectuais divididos entre duas culturas, constata sem rodeios uma sujeição total da América Latina. Fundador de uma autonomia decisória, seu manifesto assinala a abertura de uma nova área literária. Sessenta anos depois, sabe-se que essa revolução cultural se realizou de fato, que o texto de Carpentier era uma *self-fulfilling prophecy* que era o prenúncio, pois sua proclamação fora feita, de uma literatura legítima e reconhecida no mundo inteiro, coroada por quatro prêmios Nobel e que conquistou uma verdadeira autonomia estética na medida em que se constituiu em tomo de uma estilística comum a todo um grupo de escritores. O sucesso dessa reapropriação encontra seu princípio em um "desvio" inicial de recursos que permitiu que os escritores entrassem na competição e se libertassem da submissão estética acumulando aos poucos, ao longo de gerações sucessivas, o capital literário capaz de emancipar essa nova literatura. Por isso, a única maneira, segundo Antonio Candido, de superar a dependência constitutiva da América Latina é a "capacidade de produzir obras de primeira ordem, influenciadas, não por modelos estrangeiros imediatos, mas por exemplos nacionais anteriores [...]. No caso brasileiro, os criadores do nosso Modernismo derivam em grande parte das vanguardas européias. Mas os poetas da geração seguinte, nos anos de 1930 e 1940, derivam imediatamente deles — como se dá com o que é fruto de influências em Carlos Drummond de Andrade ou Murilo Mendes [...]. Sendo assim, é possível dizer que Jorge Luis Borges representa o primeiro caso de incontestável influência original, exercida de maneira ampla e reconhecida sobre os países-fontes através de um modo novo de conceber a escrita"⁴⁰. Em outras palavras, só a partir de uma primeira acumulação literária, ela própria possibilitada por um desvio de herança, pode surgir uma verdadeira literatura específica e autônoma. Concebido e pensado *a posteriori* como ato criador de fundação cultural e independência intelectual, o "realismo mágico" foi uma es-

40. Antonio Candido, "Literature et sous-développement". *L'Endroit et l'Envers. Essais de littérature et de sociologie, op. cit.*, p. 243-249. [Ed. bras.: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo, Ática, 1989, p. 153.1

tratégia de gênio e um ato de violência. O advento de um grupo esteticamente coerente no final dos anos 60 impôs, aos olhos das instâncias críticas internacionais, a ideia de uma verdadeira unidade *Literária* em escala continental, até então desdenhada nos centros de decisão. O prêmio Nobel outorgado a Gabriel García Márquez em 1982 só confirmou esse reconhecimento unânime, já iniciado pela consagração de Miguel Ángel Asturias alguns anos antes (prêmio Nobel de 1967).

A profecia (ativa) de **Alejo Carpentier** adquirira de imediato a forma da reivindicação de uma especificidade *Literária* que dizia respeito ao conjunto do continente latino-americano (e das ilhas de língua espanhola, entre as quais Cuba). E vê-se que tudo ocorreu segundo a trajetória que ele próprio traçara. Ainda hoje, a particularidade do caso latino-americano reside na constituição de um patrimônio literário não dentro de um espaço nacional, mas de um **espaço** continental. Graças a **uma unidade** de linguística e cultural — favorecida pelos exílios políticos que levavam os intelectuais a abandonar seu país e a deslocar-se por todo o continente — a estratégia do grupo dos escritores chamados do *boom* (e de seus editores), no início dos anos 70, consistiu em proclamar uma unidade estilística continental, produto de uma suposta "natureza" latino-americana. Hoje, pode-se falar de um espaço literário em formação na escala de toda a América Latina: intelectuais e escritores continuavam a dialogar ou debater além das fronteiras, e as tomadas de posição políticas ou literárias são sempre ao mesmo tempo nacionais e continentais.

Mas no estado de despojamento literário e linguístico em que se encontram alguns espaços literários — principalmente pós-coloniais —, essa inevitável captação de herança pode adquirir tons patéticos. Assim, o romancista argelino Mohammed Dib (nascido em 1920) descreve, de modo ao mesmo tempo pungente e realista, a necessidade de o escritor desses países, desprovido de qualquer recurso específico, realizar um desvio simbólico: "A indigência dos meios que **lhes** são atribuídos é tão impossível de imaginar que parece desafiar qualquer credibilidade. Língua, cultura, valores intelectuais, escalas de valores morais, nenhum desses dons que se recebe no berço pode ou vai servir-lhe [...]. O que fazer? Ele se apodera sem hesitação de outros instrumentos, esse ladrão, não forjado nem para ele nem para os objetivos que pretende perseguir. O que importa? Estão ao seu alcance, ele os dobrará em função de seus desígnios. A língua não é sua língua, a cultura não é a herança dos ancestrais,

esses meandros de pensamento, essas categorias intelectuais, éticas, não têm validade em seu meio natural. Que armas ambíguas ele vai usar!"⁴¹

A importação de textos

A "intradução", concebida como anexação e reapropriação de um patrimônio estrangeiro, é um outro meio de aumentar um patrimônio. Foi o caminho adotado principalmente pela Alemanha romântica. Durante todo o século XIX, de fato, ao lado da "invenção" e da fabricação da literatura como emanção nacional e popular, os alemães tentaram — empregando assim, três séculos depois, exatamente a mesma estratégia que Du Bellay — desviar em seu proveito os recursos literários grego-latinos para constituir o capital que lhes faltava. O recurso ao patrimônio antigo, grego e romano, permitiu que os alemães tomassem de certa forma um "caminho mais curto" para anexar e "nacionalizar" uma gigantesca jazida de riqueza potencial. Concebida como uma anexação quase explícita do patrimônio literário universal, o grande empreendimento de tradução dos clássicos antigos era compreendido como **importação** de textos no território da **língua alemã**.⁴² Era também uma tentativa para tirar do francês sua pretensão à categoria de "latim dos modernos" e mais geralmente para rivalizar com as nações literárias mais antigas e mais dotadas, únicas detentoras até então dos maiores clássicos nacionais reconhecidos internacionalmente. O próprio fato de essa ambição ser exibida como uma das grandes tarefas da nação alemã indica que a concorrência adquirida também a forma da continuação da luta contra o latim (e por meio dele), inaugurada por Du Bellay no século XVI. Os românticos perseguiram com as mesmas armas a mesma luta pela supremacia literária: empregando um verdadeiro "programa" de tradução⁴³

41. Mohammed Dib, "Le Voleur de feu", *Jean Amrouche. L'éternel Juggurtha*, Marselha, 1985, p. 15.

42. É exatamente dentro da mesma lógica que se pode compreender as traduções de Shakespeare para o suahili por Julius Nyerere, ex-presidente da República da Tanzânia. Suas traduções de Julio César (1963) e do Mercador de Veneza (1969) deram lugar a muitos trabalhos. Cf. Pius Ngandu Nkashama, *Littératures et Écritures en langues africaines*, *op. cit.*, p. 339-350.

43. A. Bernan, *L'Épave de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, *op. cit.*, p. 29.

dos clássicos antigos para o alemão, pretendiam lutar também no campo da Antiguidade. Assim escreveu Goethe: "De maneira completamente independente de nossas próprias produções, já atingimos, graças *à plena apropriação* do que nos é estrangeiro, um grau de cultura muito elevado", e, em outra parte, com tons surpreendentemente próximos de Du Bellay: "A força de uma língua não é rejeitar o estrangeiro, mas *deveria-lo*."⁴⁴ Já Herder, citando Thomas Abt, designa uma tarefa nacional ao tradutor: "O objetivo do verdadeiro tradutor é mais elevado do que tomar compreensíveis aos leitores obras estrangeiras; esse objetivo coloca-o na categoria de um autor, e, de proprietário de uma loja, torna-o um mercador que enriquece de fato o Estado [...]. Esses tradutores poderiam tornar-se nossos escritores clássicos."⁴⁵ O próprio Benjamin, em *Der Begriff der Kunstskritik in der deutschen Romantik*, escreve, como se fosse uma evidência: "... a obra romântica durável dos românticos consiste em ter *anexado* à literatura alemã as formas artísticas romanas. Seu esforço era dirigido em plena consciência para *a apropriação*, para o desenvolvimento e a purificação dessas formas."⁴⁶

Os intelectuais alemães do período romântico haviam-se dessa forma atribuído como tarefa fazer da Língua alemã um meio privilegiado no "mercado de intercâmbio mundial universal", de fazer do alemão uma língua literária. Portanto, era preciso, da mesma forma, importar para o alemão os grandes clássicos universais europeus que falavam à tradição alemã: **Shakespeare, Cervantes, Calderón, Petrarca**. Em seguida, trata-se de enobrecer ou "civilizar" o alemão pela "conquista de métricas estrangeiras, isto é, pela importação de tradições nobres para as formas poéticas alemãs. Sabe-se que Novalis tentou dessa maneira afrancesar seu alemão até no vocabulário⁴⁷, mas pode-se sobretudo falar de uma "grecização" da Língua poética alemã, por meio das traduções dos clássicos antigos e principalmente das de Homero por Voss (a *Odisseia* em 1781 e a *Iliada* em 1793). Essa importação, na própria língua e nas formas literárias do que é então considerado modelo de qualquer cultura,

44. Citado por A. Berman, *ibid.*, p. 26. O grifo é meu.

45. *Ibid.*, p. 68.

46. Walter Benjamin, *Der Begriff der Kunstskritik in der deutschen Romantik, Werke*, I, 1, Suhrkamp, Frankfurt, 1974, p. 76. [Ed. bras.: *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, São Paulo, Iluminuras, 1999.]

47. Cf. A. Berman, *op. cit.*, p. 33.

permitted aue o alemão rivalize com as maiores línguas literárias. Assim, Goethe pode enunciar como fato o que não passa ainda de desejo: "Os alemães contribuem há muito para uma mediação e um reconhecimento mútuo. Aquela que compreende a **língua** alemã encontra-se no mercado em que todas as nações apresentam suas mercadorias."⁴⁸ Em uma das conversas com Eckermann, ele é ainda mais claro: "Não falo aqui do francês, é a língua da conversa, e ela é particularmente indispensável quando se viaja porque todos a compreendem, e é possível empregá-lo em todos os países no lugar de um bom intérprete. Mas, no que diz respeito ao grego, ao latim, ao italiano e ao espanhol, podemos ler as melhores obras dessas nações em traduções alemãs tão boas que não temos nenhum motivo [...] para perder tempo com o penoso aprendizado das línguas."⁴⁹ A língua alemã é, portanto, no momento em que se executa seu imenso programa de tradução, pretendente ao título de nova língua universal, ou seja, literária.

Nesse contexto, é mais fácil compreender o surgimento das teorias da tradução, centrais no pensamento romântico. São um dos únicos recursos para lutar no campo da antiguidade literária e intelectual. Como que para completar um trabalho coletivo de "enriquecimento" nacional era preciso de fato, logicamente, declarar caducas as traduções para o francês desses mesmos textos latinos e gregos, e para isso teorizar, em oposição às práticas francesas, o que deveria ser a "verdadeira" tradução. Os progressos objetivos da filologia histórica eram portanto também instrumentos na luta nacional dos alemães e isso sem nenhuma contradição. As teorias aparentemente mais específicas podem servir de instrumentos de luta no espaço literário **internacional**. Assim, a teoria alemã da tradução e a prática que dela decorre baseiam-se em uma oposição termo a termo à tradução francesa. Na mesma época, na França, traduz-se principalmente os textos antigos sem a menor preocupação de fidelidade; a posição predominante da cultura francesa da época incita os tradutores a anexar os textos adaptando-os à sua própria estética por etnocentrismo e cegueira. "É como se quisessem", escreve Schlegel a propósito dos franceses, por um **questio-**

48. Strich, *Goethe und die Weltliteratur, op. cit.*, p. 47, citado por A. Berman, *op. cit.*, p. 92.

49. Eckermann, *Gespräche mit Goethe*, Berlin, Aufbau Verlag, 1962, p. 153-154, citado por A. Berman, *op. cit.*, p. 93.

namento muito herderiano do universalismo francês, "que cada estrangeiro naquele país se comportasse e vestisse de acordo com seus costumes, o que acarreta que não conheçam jamais estrangeiros propriamente ditos"⁵⁰. Na Alemanha, ao contrário, e para se opor à tradição intelectual francesa, *teorizar-se-á* o princípio da fidelidade. É Herder quem escreve: "E a tradução? Em caso algum pode ser embelezada [...] Os franceses, orgulhosos em demasia de seu gosto nacional, para tudo nele se baseiam, em vez de se adaptarem ao gosto de uma outra época [...] Mas nós, pobres alemães, em compensação, *aindaprivados de público e de pátria*, ainda livres da tirania de um gosto nacional, queremos ver essa época tal como ela é."⁵¹

Ademais, a gramática comparada das línguas indo-européias, introduzida pelos linguistas e **filólogos** alemães, permitia erguer as línguas germânicas à mesma categoria de antiguidade e nobreza do latim e do grego. Colocar as línguas germânicas num bom lugar na família indo-européia e decretar a superioridade das línguas indo-européias sobre as outras é para os linguistas alemães proporcionar **instrumentos** incomparáveis de luta contra o domínio francês. Aceitando tacitamente o fundamento da legitimidade definida pela antiguidade linguístico-literária, os filólogos fornecem portanto armas científicas à competição nacional travada pela totalidade do espaço literário alemão. Isso não significa que um projeto coletivo de rivalidade com a França esteja em andamento na Alemanha — embora a lucidez de todos os protagonistas dominados seja notável —, mas que a própria filologia, que fará progressos objetivos imensos no estudo das línguas e dos textos, inscreve-se em uma rivalidade constitutiva do conjunto do espaço literário e intelectual alemão no momento de sua emergência. A linguística faz portanto a língua alemã ter acesso a uma antiguidade, a uma "literariedade" que a **eleva** — segundo as categorias de pensamento e as representações culturais hierárquicas do mundo — ao nível do latim. A combinação de dois modos de constituição do patrimônio literário permitirá que a Alemanha atinja com rapidez a categoria de nova potência literária europeia.

Além dessas importações literárias, os espaços pouco dotados cujos recursos culturais residem em sua maioria nos restos de uma civilização antiga prestigiosa (Egito, Irã, Grécia...), e que assistiram ao confisco de seu patrimônio pelas grandes potências intelectuais, podem também tentar reapropriar-se de recursos próprios, em particular dos textos nacionais dos quais foram despojados. O trabalho de tradução interna, praticado por muitos intelectuais desses países — passagem de um estado antigo a um estado moderno da **língua** nacional, traduções do grego antigo para o grego moderno, por exemplo — é uma maneira de reconquistar e "nacionalizar", reivindicando a continuidade linguística e cultural da qual procedem, textos que todos os grandes países da Europa anexaram há muito, declarando-os universais. Por suas traduções inglesas de lendas populares gaélicas, **Douglas Hyde** contribuiu muito para o enriquecimento do espaço literário irlandês; suas traduções internas promoveram de certa forma o capital nacional nas duas línguas.

Deve-se compreender no mesmo sentido a edição crítica dos **Canthos** de Omar Khayam — matemático, astrônomo e poeta dos séculos V e VI da Hégira (cerca de 1050-1123 d.C.)⁵² — pelo escritor iraniano Sadeqh Hedayat. Sua história trágica talvez resuma por si só a situação terrível dos escritores desses países que, espoliados culturalmente, são condenados a uma existência literária **difícil** e excêntrica. Sadeqh Hedayat, "único escritor iraniano de renome internacional", segundo seus comentadores⁵³, suicidou-se em Paris em 1951. Estudou na Sorbonne nos anos 20, voltando depois a seu país no início dos anos 40, após ter escrito na Índia, entre 1935 e 1937, a que é hoje considerada sua obra principal, *La Chouette aveugle* [*A coruja cega*] traduzida para o francês dois anos após sua morte⁵⁴. "É o único texto da literatura moderna do Irã que se sustenta diante das obras clássicas da Pérsia, mas também diante dos grandes livros da literatura mundial deste século."⁵⁵ Tradutor de **Kafka** para o persa, mas também apaixonado pela Pérsia antiga,

50. A. W. Schlegel, *Geschichte der klassischen Literatur*, Stuttgart, Kohlhammer, 1964, p. 17, citado por A. Berman, *op. cit.*, p. 62.

51. Citado por A. Berman, *op. cit.*, p. 69. O grifo é meu.

52. Sadeqh Hedayat, *Les Chants d'Omar Khayam*, edição crítica, Paris, José Corti, 1993.

53. M. E. Farzaneh, *Rencontres avec Sadeqh Hedayat, le parcours d'une initiation*, Paris, José Corti, 1993, p. 8.

54. Sadeqh Hedayat, *La Chouette aveugle*, Paris, José Corti, 1953.

55. Yossef Ishaghpour, *Le Tombeau de Sadeqh Hedayat*, Paris, Fourbis, 1991, p. 14.

viu-se entre uma modernidade literária inacessível e uma grandeza nacional desaparecida: teve "a experiência conjunta da tradição em ruína no contemporâneo e do contemporâneo por meio das ruínas da tradição."⁵⁶

Sua análise literária e historicados textos de Khayyam praticada com os instrumentos históricos ocidentais faz-se em nome de uma substituição da obra "autêntica" contra as confusões, aproximações e erros da maioria dos comentaristas que só anexaram à obra preocupações europeias, sem nela ver nem a unidade, nem a coerência, por falta de um ponto de vista especificamente persa. Sadeqh Hedayat analisa os textos nas categorias ocidentais para erguer-se ao mesmo tempo contra a tradição religiosa de seu país e contra as imposições da tradição filológica alemã, entre outras, que se apoderara dos comentários *eruditos* e legítimos da obra de *Khayyam*⁵⁷, despojando assim o espaço literário iraniano de um dos clássicos que poderia valorizar no mercado literário internacional.

O trabalho do escritor sul-africano Mazizi Kunene, que traduziu para o inglês epopéias zulus que ele próprio transcrevera, procede do mesmo mecanismo. Essas traduções internas são, para os escritores das "pequenas" nações, uma das maneiras de reunir os recursos literários disponíveis.

Todas essas estratégias visam constituir um patrimônio literário, ou seja, encontrar meios de "ganhar", "recuperar", "tomar" ou "recobrar" o tempo "perdido". De fato, é do ponto de vista da antiguidade que a relação de força é mais desfavorável. Anobreza literária depende estreitamente da antiguidade na qual se arraigam as genealogias literárias.

Por isso, a "batalha pela antiguidade" (ou, o que dá no mesmo nas sociedades cuja história foi de certa forma interrompida ou suspensa,

56. *Ibid.*, p. 35.

57. Houve uma primeira versão alemã em 1818 pelo filósofo austríaco *Hammer-Purgstall*; em seguida, uma versão francesa assinada por *Jean-Baptiste Nicetas*, intérprete da embaixada da França na Pérsia, tradução em prosa de 1857, comentada por Gautier e Renan. A glória de Khayyam no Ocidente data de 1859, com uma versão inglesa de 75 quadras assinada por Edward *Fitzgerald*. Essa coletânea teve grande sucesso entre os pré-rafaelitas e continua sendo um dos "clássicos" de língua inglesa. Muitas outras traduções irão seguir-se, todas com liberdades com respeito aos manuscritos, aos textos originais e às formas poéticas. Cf. J. Malaparte, "Note sur l'adaptation des Quatrains", Sadeqh Hedayat, *op. cit.*, p. 115-119.

pela "continuidade") é a forma por excelência da luta pelo, e por meio do, capital literário que se exerce no universo literário. Proclamar a antiguidade de sua fundação literária, sob a forma, própria aos conjuntos nacionais, da "continuidade" nacional é, nos espaços literários emergentes, uma das estratégias específicas para se impor como protagonistas legítimos ou para entrar no jogo pretendendo a posse de grandes recursos literários.

Receber o crédito de pertencer à mais velha nobreza literária (ou cultural no sentido amplo) é uma posição tão disputada que mesmo as nações mais dotadas de capital literário devem encontrar os meios de afirmar sua primazia histórica para não assistir à contestação de sua posição. Stefan Collini mostra dessa maneira a insistência dos historiadores da literatura inglesa no decorrer do século XIX na continuidade sem falhas da tradição literária e da permanência linguística: "Sentir a continuidade", explica, "é a principal condição para definir a identidade c, portanto, para legitimar o orgulho dos altos feitos de outrora."⁵⁸ Skeat, especialista inglês no estudo dos textos literários, afirmava assim em 1873 que os olhos dos estudantes "deviam ser abertos para a unidade da língua inglesa, para o fato de que há uma sucessão ininterrupta de autores, desde o reinado de *Alfredo* até o de *Vitória*, e que a língua que hoje falamos é absolutamente *uma* em sua essência desde a linguagem falada nos dias em que os ingleses invadiram a ilha pela primeira vez."⁵⁹

Na mesma lógica, os países relativamente excêntricos que, como o México ou a Grécia, podem evocar, além das discontinuidades ou das rupturas, um enorme passado cultural, buscam dessa forma obter um benefício suscetível de modificar sua posição na estrutura mundial. Mas por terem sido as nações mexicana e grega modernas fundadas apenas no decorrer do século XIX, não podem reivindicar plenamente os recursos culturais dos quais se reapropriaram posteriormente, após profundas fraturas históricas, e elas não conseguem rivalizar de fato com os grandes centros literários.

Em *O labirinto da solidão*, Octavio Paz tentou nos anos 50 enobrecer e fundar a identidade nacional mexicana restabelecendo uma

58. Stefan Collini, *op. cit.*, p. 359.

59. W. Skeat, *Questions for Examination in English Literature: with an Introduction on the Study of English* (Cambridge, 1873), p. XII; em S. Collini, *op. cit.*, p. 359. A tradução para a francês é minha.

continuidade perdida entre todas as heranças históricas — e principalmente reconciliando a herança pré-colombiana com a história da colonização espanhola e as estruturas sociais que ela deixou. Tentou especialmente, nesse livro que se tomou um clássico nacional do México, levar seu país à modernidade política e cultural proclamando ao mesmo tempo sua continuidade histórica e seu dever de crítica com relação a essa herança política. Quarenta anos depois, em seu discurso quando recebeu o prêmio Nobel, ainda afirma, mostrando por aí que se trata de uma aposta essencial da constituição e do futuro do México e de sua cultura: "O México pré-colombiano, com seus templos e deuses, certamente é um amontoado de minas, mas o espírito que o animava não morreu. Fala-nos na linguagem cifrada dos mitos, das lendas, das maneiras de viver, das artes populares e dos costumes. Ser um escritor mexicano é estar a escuta do que esse presente nos diz — essa presença. É ouvi-la, falar com ela, decifrá-la: dizê-la..."⁶⁰

O termo "continuidade" aparece também na escrita do outro grande escritor mexicano, Carlos Fuentes. Embora provavelmente conheçamos poucos exemplos históricos de uma "fratura" tão grande quanto a da "descoberta" da América, Fuentes insiste, em *O espelho entevado*, na "permanência" cultural do continente: "Essa tradição que se estende das pedras de Chichén Itzá e Machu Picchu as modernas influências indígenas na pintura e na arquitetura. Do barroco da era colonial a literatura contemporânea de Jorge Luis Borges e Gabriel García Márquez [...] Poucas culturas do mundo possuem uma riqueza e continuidade comparáveis [...]. Este é um livro dedicado a busca da continuidade cultural que possa instruir e transcender a desunião econômica e a fragmentação política do mundo hispânico."⁶¹

É a mesma lógica, a do enobrecimento pela reapropriação da herança antiga, que conduz a Grécia, no momento de sua emergência como nação no decorrer do século XIX, a tentar reconstituir uma unidade histórica e cultural nacional em reação principalmente a hipóteses (acusadoras) alemãs segundo as quais os gregos modernos não

teriam uma única gota de sangue heleno, seriam de "raça" eslava⁶² e não teriam nenhum direito privilegiado a uma herança que não lhes "pertencera": é a época da *Megalé Idea*. No plano político, a "Grande Idéia" inspira o projeto de anexar à nação os territórios outrora ocupados pelos ilustres ancestrais bizantinos, inclusive, é claro, Constantinopla, para tentar restaurar uma continuidade territorial e histórica. Do lado dos intelectuais, suscita estudos históricos, folclóricos e linguísticos e leva os escritores a voltar ao arcaísmo estético para "provar" serem helenos. Já o historiador Constantin Paparrigopoulos, para apoiar a tese da "Grande Idéia", publica entre 1860 e 1872 uma vasta e famosa *História da nação grega*, na qual "estabelece" uma continuidade entre os diferentes períodos da história grega, a Antiguidade, o período bizantino e o período moderno⁶³.

Mas os gregos estavam de certa forma em desvantagem para entrar na competição pela "captção de herança" da qual haviam sido vítimas. A "passagem" dos textos da Antiguidade grega para a língua alemã, como vimos, a princípio anexara-os ao *Patrimônio* alemão, em seguida europeu, despojando assim a jovem nação grega de sua imensa riqueza potencial. Os grandes especialistas, filólogos e historiadores da Grécia antiga eram então alemães, e a "degregização" dos gregos que realizavam em nome da ciência e da história era provavelmente uma forma, pelo menos em parte, de afastar os que poderiam pretender à herança em nome da especificidade nacional da qual os alemães eram precisamente os teóricos.

A proclamação da antiguidade literária é uma estratégia nacional tão eficaz que mesmo as nações literárias mais "jovens" a ela recorrem. Gertrude Stein, por exemplo, muito preocupada com a fundação de uma literatura americana, decretou assim em *Autobiografia de Alice B. Toklas*: "Gertrude Stein fala sempre dos Estados Unidos como o país mais velho do mundo, porque, graças às transformações resultantes da Guerra de Secessão e da reorganização comercial que a ela se seguiu,

60. O. Paz, *La Quère du présent*, *op. cit.*, p. 15.

61. Carlos Fuentes, *Le Miroir enterré. Réflexions sur l'Espagne et le Nouveau Monde*, Paris, Gallimard, 1994, p. 11-12. [Ed. bras.: Rio de Janeiro, Rocco, 2001, p. 9-10.]

62. Cf. Jacques Bouchard, "Une Renaissance: La formation de la conscience nationale chez les Grecs modernes", *Études françaises*, Presses de l'Université de Montréal, 1974, n° 10, 4, p. 397-410; ver também Mario Vitti, *Histoire de la littérature grecque moderne*, Paris, Hatier, 1989, p. 185 e ss.

63. Cf. principalmente: Mario Vitti, *op. cit.*, p. 239-240.

eles criaram o século XX; ora, todos os outros países mal começam a viver a vida do século XX ou a se preparar para vivê-la; os Estados Unidos, que começaram por volta de 1860 a criação do século XX, são portanto o país mais antigo do mundo.⁶⁴ O silogismo pseudo-histórico é aqui posto a serviço de uma simples autopromoção de nobreza: diante da necessidade de provar sua antiguidade nacional para ter direito de cidadania no universo literário, Stein não encontra outro recurso além do simples ato de violência.

O próprio Joyce, apesar de todas as suas reticências, e sob a forma aparente e retórica de uma denegação, lembra, durante uma de suas conferências proferidas em Trieste, a anterioridade, a grande antiguidade e consequentemente a brecha incommensurável entre a nobreza cultural irlandesa e o plebeísmo inglês: "Não vejo o que é possível esperar dessa presunção estéril que consiste em lembrar o tempo todo que a arte da miniatura dos antigos livros irlandeses como *The Book of Kells*, *The Yellow Book of Lecan*, *The Book of the Dun Cow* remonta a uma época em que a Inglaterra era um país ainda inculto e é quase tão antiga quanto a arte chinesa, ou que a Irlanda fabricava e exportava para a Europa seus próprios tecidos muitas gerações antes de os primeiros flamengos chegarem a Londres para ensinar os ingleses a fazer pão."⁶⁵

Diante, porém, de sua dificuldade de "produzir" a antiguidade, alguns pretendentes à legitimidade literária podem adotar outras estratégias: tentam entrar na concorrência recusando a medida literária do tempo. Assim, antes de Gertrude Stein e segundo o mesmo modelo, Walt Whitman tentara impor sua idéia paradoxal da "história" nacional americana: "a história do futuro". Não dispondo de nenhum patrimônio histórico que pudesse lhe dar uma oportunidade de acumular recursos específicos, ele tentou opor ao presente o além da modernidade, subir as apostas no futuro, aviltar o contemporâneo por meio do por-vir. Declarar que o presente — como produto e privilégio exclusivo da história — não bastava mais como medida de qualquer iniciativa literária, e instituir-se em futuro, portanto em vanguarda, foi há muito a

solução adotada pelos americanos que, em sua vontade de se desfazer da tutela de Londres, sempre tentaram desacreditar a Europa declarando-a passada e ultrapassada. Para terem alguma chance de ser percebidos e aceitos como escritores, tentaram contestar a lei temporal instituída pela Europa, pretendendo-se não "atrasados" mas "adiantados". Dessa forma, o "velho mundo" era rejeitado, remetido ao passado. A *literatura nacional* americana, ou, em todo caso, a parcela "americanista" — em oposição à sua tendência "europeísta", para repetir a terminologia de Octavio Paz — dessa tradição literária, irá se constituir opondo a idéia ou a imagem da novidade, da virgindade, da aventura inédita em um mundo novo onde tudo pode acontecer à do velho mundo assentado e estreito no qual tudo já foi escrito. Em um fragmento de *Specimen Days*, intitulado "Literatura do vale do Mississippi", Walt Whitman já declarava (em 1882), inaugurando uma longa genealogia literária: "Ao espírito basta um instante de deliberação em qualquer lugar nos Estados Unidos para ver claramente que os poetas que se encontram nos livros e nas bibliotecas, importados da Grã-Bretanha e imitados ou copiados aqui, são estranhos a nossos Estados, mesmo que os leiamos todos com avidez. Para compreender plenamente sua incompatibilidade radical *com nosso tempo e nossa terra*, a pequenez *intrincada* e os anacronismos ou absurdos de muitas de suas páginas, de um ponto de vista americano, deve-se viver ou viajar por um momento pelo Missouri, pelo Kansas e pelo Colorado [...]. Chegará o dia — pouco importa se está longe — em que esses modelos e manequins das ilhas britânicas — inclusive a preciosa tradição dos clássicos — serão apenas lembranças, temas de estudo? A pura respiração, o aspecto primitivo, a prodigalidade e a amplitude sem limites [...], tudo isso aparecerá em nossa poesia e nossa arte, para constituir um tipo de padrão?"⁶⁶ E em suas *Folhas das folhas da relva* que cantarão justamente o "Novo Mundo", ele afirma desde suas primeiras "Dedicatórias": "Canto o Homem moderno [...]. Projeto a história do futuro."⁶⁸

A estratégia de Whitman consiste em virar de certa forma a *ampulheta* e a decretar-se criador da novidade e do inédito. Ele tenta

64. G. Stein, *Autobiographie d'Alice Toklas*, Paris, Gallimard, 1933, p. 104. [Ed. bras.:

Autobiografia de Alice B. Toklas, Porto Alegre: L&PM, 1984.]

65. J. Joyce, "L'Irlande, île des saints et des sages", *Essais critiques, op. cit.*, p. 209.

66. Walt Whitman, *Comme des boites de genouvier. Feuilles de carnets*, Paris, 1993.

67. *Ibid.*, p. 340-341.

68. W. Whitman, *Feuilles d'herbe*, Paris, Aubier-Flammarion, 1972, p. 37.

definir sua condição de escritor americano e a especificidade da literatura americana a partir da própria idéia de novidade absoluta: "essas **inimitáveis** regiões americanas" devem poder "fundir-se", escreve, "no alambique de um poema perfeito [...] inteiramente nosso, sem vestígio ou tom da Europa, de seu solo, de suas lembranças, de suas técnicas e de seu **espírito**".⁶⁹ Vê-se também que de maneira muito explícita sua recusa da medida central do tempo é, a princípio, recusa da dependência com relação a Londres, afirmação de autonomia política e estética.

Em uma situação mais ou menos comparável em 1915, Ramuz, de volta ao **cantão** de Vaud, emprega outra estratégia. Na ausência de qualquer **patrimônio** histórico ou cultural em Vaud que lhe permita recuperar sua "desvantagem" temporal, opõe a **eternidade** à história, o tempo imóvel dos camponeses, o presente eterno dos ritos e das práticas agrárias, das montanhas e paisagens, ao presente da modernidade literária. Mais do que a defesa de uma particularidade nacional ou regional, a volta decidida e ofensiva às origens é com muita frequência uma contestação do fundamento dos mecanismos e dos critérios centrais de reconhecimento. A fim de dar uma oportunidade de serem **reconhecidos** aqueles que o centro não percebeu, é preciso "depreciar" esses critérios como relativos e mutáveis e opor-lhes um presente absoluto e imutável. Os valores eternos do presente original seriam mais "presentes" que os valores, por definição efêmeros, da modernidade parisiense. Ramuz evoca nesse sentido a viagem de trem que o levava de Paris à Suíça: "Tive assim a oportunidade de poder comparar, em uma aproximação brusca, os dois pólos essenciais da vida, [...] e que são **bem mais separados no tempo do que no espaço, bem mais pelos séculos do que pelas léguas**, pois aqui [no cantão de Vaud], tudo não era como no tempo de Roma ou mesmo de antes de Roma? Aqui nada jamais mudava e lá [em Paris] tudo mudava, mudava o tempo todo. Aqui há uma espécie de absoluto, lá tudo era relativo."⁷⁰ Em outras palavras, Ramuz **recondiz** a distância espacial a um afastamento temporal e **transforma** o atraso objetivo do espaço valdense em uma **inmutabilidade** próxima da eternidade mais

ciobrecedora ("Roma"). Adota assim a estratégia (suíça) do classicismo: para não ser condenado ao **anacronismo** constitutivo (formal, estético, romanesco...) — ao qual o romance dito "camponês" está, é verdade, submetido na maiorias das vezes —, Ramuz tenta sair do tempo: quer se **impor** como candidato fora do tempo, **sempre** já presente, eterno, não **sujeito** nem à história, nem aos acasos da **modernidade** (com a qual não pode pretender rivalizar).

A criação de capitais

Uma das etapas essenciais da acumulação dos recursos **literários** nacionais passa pela edificação de uma capital **literária**, banco central simbólico, lugar onde se concentra o crédito literário. Barcelona, que se constituiu em verdadeira capital ao mesmo tempo literária e "nacional" da Catalunha, reúne, como Paris, como Londres, as duas características que são provavelmente constitutivas das capitais literárias: uma reputação de liberalismo político e a concentração de um grande capital literário. A constituição dos recursos intelectuais, artísticos e literários de Barcelona data do século XIX e do período em que a cidade se tornou grande centro industrial. **Rubén Darío**, que encontrará na Catalunha o apoio necessário para impor o modernismo na Espanha, afirma assim em 1901, em suas crônicas enviadas da Europa: "Essa evolução que se exprime no mundo dos últimos anos, que constitui exatamente o que se chama o pensamento '**moderno**' ou novo, nasceu e triunfou aqui [na Catalunha] mais do que em nenhum outro ponto da Península [...]. [Os catalães], pode-se chamá-los **industrialistas**, catalanistas, egoístas, o fato é que são, permanecendo catalães, universais. "" No início do século XX, Barcelona conheceu o grupo Elis **Quatre Gats**, a arquitetura de Gaudí, o teatro de Adriano Gual, a criação de **Films** Barcelona, o pensamento de Eugenio **D'Ors**, constituindo-se assim em capital cultural.

Do ponto de vista político, Barcelona também tomou-se um grande foco republicano no momento da guerra civil, local de resistência con-

69. W. Whitman, "Les prairies et les grandes plaines de la poésie", *Comme des bates de genouvier. Feuilles de carnets*, op. cit., p. 334.

70. C. F. Ramuz, *Paris. Notes d'un Vaudois*, op. cit., p. 91. O grifo é meu.

71. R. Darío, *Espana contemporanea*, 1901, citado por Hilda Torres-Varela, "1910-1914 en Espagne", *L'Année 1913. Les formes esthétiques de l'œuvre d'art à la veille de la Première Guerre mondiale*, L. Brian-Guerry (org.), 1910-1914 en Espagne, Paris, Klincksieck, 1971, p. 1054.

tra a ditadura: a **Catalunha** sofreu particularmente a repressão franquista. E foi lá, a partir dos anos 60 e depois 70, que se reconstruiu, apesar da ditadura, uma vida intelectual relativamente autônoma. Grande número de editoras instalou-se em Barcelona, os escritores, os arquitetos, os pintores e os poetas, catalães ou não, vieram então viver na capital catalã, que conseguiu dessa maneira acumular um papel intelectual nacional e um papel político: tornou-se uma espécie de eixo de demonstração liberal tolerado pelo poder franquista. "Nos anos 70", diz Manuel Vázquez Montalbán⁷², "Barcelona significava até certo ponto, dado o contexto político da Espanha, a inventividade democrática, ali reinava uma atmosfera mais livre que em Madri. Além disso, era, contínua sendo, o centro de produção editorial mais importante de toda a Espanha e da América Latina." Barcelona torna-se assim a capital literária do mundo hispânico: os escritores latino-americanos também puderam afirmar seus laços culturais e introduzir seus textos na Europa, sem se submeter politicamente, apoiando-se no pólo barcelonês. A agente literária mais célebre da Espanha, Carmen Balcells, começou sua carreira em Barcelona vendendo para o mundo inteiro os direitos de Gabriel García Márquez; foi por seu intermédio, e em seguida pelo de certos editores catalães, como **Carlos Barral**, que os romancistas latino-americanos foram publicados na Espanha nos anos 60 e 70.

Hoje os escritores tentam proporcionar um prestígio literário, uma existência artística à cidade, integrando-a à própria literatura. **literarizando-a**, proclamando seu caráter romanesco. Manuel Vázquez Montalbán foi o primeiro, **seguido** por Eduardo Mendoza e por uma coorte de jovens escritores castelhanos e catalães (entre os quais **Quim Monzó**), a se empenhar por tornar Barcelona um dos personagens centrais de seus romances, multiplicando as descrições, as evocações de lugares, de bairros, construindo dessa forma, quase deliberadamente, uma nova mitologia literária a partir de Barcelona.

Joyce procedeu **exatamente da mesma forma para Dublin**, primeiro em *Os Dublinenses*, depois sobretudo em *Ulisses*: tratava-se para ele de enobrecer pela descrição literária — e mostramos a importância das descrições de Paris na constituição da mitologia literária — a capital irlandesa e proporcionar-lhe justamente por esse caminho o prestígio que lhe

falava. Ademais, para o escritor irlandês, dar uma existência literária a uma capital nacional também fazia parte de uma luta interna ao campo nacional: queria afirmar em ato, na própria escrita, um posicionamento estético e romper com as normas "camponesas" e folclóricas que dominavam o espaço literário irlandês. O mesmo processo é hoje empregado pelos autores escoceses. Com uma preocupação inseparavelmente política e literária, eles reabilitam "Glasgow, a Vermelha", capital **operária** da Escócia, à qual tentam proporcionar nova existência literária, contra Edimburgo, a "cidade policiada", capital histórica tradicional associada a todos os clichês do **conservadorismo** nacional.

Em certos espaços literários nacionais, a autonomia relativamente insuficiente das literaturas pode ser percebida pela presença (e pela luta) de duas capitais, uma — em geral a mais antiga — concentrando os poderes, a função e os recursos políticos, onde se escreve uma literatura conservadora, tradicional, ligada ao modelo e à dependência política e nacional, a outra, às vezes bem mais recente, em geral cidade portuária, aberta para o exterior, ou cidade universitária — reivindicando uma modernidade literária, a contribuição de modelos estrangeiros e pontificando, pelo abandono dos modelos literários caducos no meridiano de Greenwich, a entrada na concorrência literária mundial. É a **estrutura** geral que pode tomar compreensíveis as relações entre Varsóvia e Cracóvia, Atenas e Tessalônica, Pequim e Xangai, Madri e Barcelona, Rio de Janeiro e São Paulo...

A Internacional das pequenas nações

A lucidez particular dos protagonistas ecentrados leva-os a perceber e sentir as afinidades entre os espaços literários (e políticos) emergentes. O **despojamento** literário comum a eles leva-os a se considerarem mutuamente referências ou modelos históricos, a comparar sua situação literária, a aplicar estratégias comuns reivindicando a lógica do precedente. Nessa lógica, uma aliança das "pequenas" nações — ou melhor, das internacionais das pequenas literaturas — pode constituir-

72. Entrevista inédita à autora, março de 1991.

73. H. Gustav Klaus, "1984 Glasgow: Alasdair Gray, Tom Leonard, James Kelman", *Liberal Review internationale des livres*, n° 24, outubro de 1995, p. 12.

se, permitindo-lhes lutar contra o domínio unívoco dos centros. Assim, no início do século, a Bélgica tomou-se para os pequenos países da Europa uma espécie de modelo. Sobretudo os irlandeses, que tentavam escapar da autoridade inglesa e reivindicavam sua própria tradição cultural, viram no exemplo belga a prova do sucesso possíveis pequenos países em matéria cultural. Também dividida linguística, política e religiosamente e colocada sob o domínio cultural da França, a Bélgica oferecia um modelo às duas facções em luta: os anglo-irlandeses podiam identificar-se a Maeterlinck ou Verhaeren, poetas que, embora escritos em francês, "jamais se confundiram com os homens de letras franceses"⁷⁴; os "irlandeses irlandizantes" tinham como modelo Hendrik **Conscience**, porque ele empreendera reviver o flamengo. Yeats conheceu Maeterlinck em Paris e nele viu um modelo transponível: líder e teórico do simbolismo, inovador em matéria de teatro e poesia, impo-ndose em Paris, ao mesmo tempo em que reivindicava sua pertença à nação belga, esse belga de língua francesa de Flandres, que lia o alemão, o inglês e o holandês, era um escritor nacional não nacionalista.

Uma relação do mesmo tipo instaura-se entre a Irlanda e a Noruega, que, como a Bélgica pouco depois, é evocada pelas diversas facções em luta. O modelo de uma pequena nação europeia recentemente liberada do jugo colonial imposto há séculos pelos dinamarqueses e que cria uma nova língua a partir da iniciativa de alguns escritores é imediatamente retomado pelos nacionalistas católicos irlandeses, adeptos do renascimento do gaélico e de uma concentração exclusiva sobre produções literárias de caráter "nacional"⁷⁵. Os intelectuais irlandeses, por sua vez, em primeiro lugar Joyce — mas também Yeats em outro registo — adeptos da abertura de seu país para a cultura europeia, utilizarão a obra de Ibsen como modelo para a introdução da idéia de autonomia literária na Irlanda: o reconhecimento do dramaturgo norueguês na Europa é para eles a demonstração de que uma literatura nacional digna desse nome deve, para ter uma chance de ser reconhecida no plano internacional, cessar de se dobrar aos cânones impostos

pela moral religiosa e pelas exigências populares. Joyce apaixonou-se desde cedo (provavelmente a partir de 1898) por Ibsen⁷⁶, identificou-se a esse artista exilado voluntariamente (seu fascínio por Dante adquirirá a mesma forma e irá confortá-lo em uma mitologia literária que associa o artista ao exílio) e deu-lhe na arte o lugar — central — que Parnell assumira para si na vida nacional⁷⁷. Aprendeu até o dinamarquês-norueguês para poder ler o texto das peças de Ibsen. Seu primeiro ensaio, *Drama and life*, muito inspirado na análise de Shaw em *The Quintessence of Ibsenism*, escrito após uma discussão com um de seus discípulos que sustentava a tese da decadência do teatro moderno e da má influência de Ibsen, empenhava-se em demonstrar a superioridade de Ibsen sobre Shakespeare — verdadeiro atentado contra o panteão nacional britânico — e professava a necessidade de promover o realismo na arte dramática. A admiração de Joyce era assim uma identificação com esse dramaturgo que, vindo de um pequeno país recém-libertado de uma dominação política e escrevendo em uma língua quase desconhecida na Europa, inventava a forma de uma literatura nacional inédita e ao mesmo tempo tomava-se o porta-voz da vanguarda europeia revolucionando todo o teatro europeu. Por isso, pode-se ler *Ulysses* como a versão dublinense de *Peer Gynt*⁷⁸.

Um dos primeiros textos de Joyce é uma crítica violenta da política teatral de Yeats no The Abbey Theatre. Escrito em 1901, *The Day of the Rabblement* protesta contra a orientação irlandizante do Irish Literary Theatre e contra recorrer-se ao povo como conservatório de lendas e tradições que seria necessário reviver e literarizar⁷⁹. Desde as primeiras linhas, o jovem Joyce traça um paralelo entre a Irlanda e a Noruega: o Irish Literary Theatre é, escreve, "o último movimento de protesto contra a esterilidade e a mentira do teatro moderno. Há meio século, ergueu-se na Noruega o primeiro protesto [...] Ora, o demônio do povo é mais perigoso que o demônio da vulgaridade"⁸⁰. A afirmação do gê-

74. Citado por John Kelly, "The Irish Review", in *L'Année 1913. Les formes esthétiques de l'exercice d'art à la veille de la Première Guerre mondiale*, op. cit., p. 1028.

75. *Ibid.*

76. E por motivos bem próximos dos de Shaw.

77. Cf. Richard Ellmann, Joyce, Paris, Gallimard, 1987, vol. 1, p. 74.

78. Cf. Jean-Michel Rabaté, James Joyce, Paris, Hachette, 1993, p. 71-72

79. Em outubro de 1901, as peças anunciadas eram *Casadh-an-Ídgháin*, drama de Douglas Hyde escrito em gaélico, e uma peça inspirada em uma lenda irlandesa, assinada por Yeats e Moore, *Diarmuid e Grania*. Cf. R. Ellmann, op. cit., p. 113.

80. James Joyce, *Essais critiques*, op. cit., p. 81-82.

lização e o movimento serão reivindicados como modernidade e liberdade. É dessa forma que Joseph Noiret evoca a "prática geográfica da liberdade"⁸⁴.

A aliança de três pequenos países que reconhecem um ao outro não apenas um parentesco cultural, mas sobretudo uma posição semelhante de marginais e **eternos** recusados (ou tolerados) nos centros, dará a esses artistas a força de voltaras costas às injunções da vanguarda parisiense **obrigatória**. Dizer que Cobra é contra, que Cobra está com raiva, é pouco. Contra Paris, contra os surrealistas, contra **André Breton**, contra o intelectualismo parisiense, as ditaduras estéticas, o estruturalismo, o monopólio da contestação política dada ao Partido Comunista... A liberdade conquistada por Cobra vai afirmar-se em um debate constante com a ortodoxia parisiense. A ausência reivindicada de dogmatismo, em oposição deliberada aos imperativos estéticos de Breton, é ela própria erigida em princípio unificador; assim como a noção da obra como experiência sempre aberta, sempre a ser feita, a multiplicação das inovações técnicas e o recurso a materiais às vezes irrisórios (migalhas de pão, lama, areia, cascas de ovos, graxa...), a recusa de optar entre abstração e figuração ("uma arte abstrata que não acredita na abstração", escreve **Jorn**⁸⁵); a escolha da obra coletiva contra o culto da singularidade. Em suma, Cobra é construído em uma oposição quase termo a termo à doutrina surrealista e às outras opções estéticas então reconhecidas em Paris: Kandinsky, o **realismo-socialista** (em 1949, Dotremont e Noiret polemizam com Les Lettres *françaises*⁸⁶) ou a abstração geométrica de Mondrian. "A unidade de Cobra faz-se sem palavra de ordem", dirá Dotremont e sobretudo na evidência alegre de cores primárias que eclodem como provocação.

A "linhada Norte" foi a orientação determinante de Cobra e tomou-se a trajetória de Christian Dotremont, apaixonado pela Escandinávia e pela **Lapônia**, onde criou seus *logoselos* e *logoneves*. Esse caráter nórdico muitas vezes reafirmado deve-se em parte ao avanço teórico dos pintores dinamarqueses. As revistas, criadas antes e durante a guerra em sinal de resistência ao ocupante nazista, mas sobretudo a presença

inarcante de teóricos da arte abstrata inspirados pela Bauhaus, como **Bjerte Petersen** — que em 1933 publicou Symboler i abstrakt kunst [Símbolos na arte abstrata] —, tiveram uma influência considerável sobre o desenvolvimento da pintura e da reflexão pictural nos anos 30 e 40 na Dinamarca. Jorn, que foi um dos principais teóricos de Cobra, baseia-se nessa herança germânico-dinamarquesa para dar forma e coerência a sua oposição grave e alegre. Atenção à arte popular **dedicada** desde os primeiros números da revista Cobra é a reivindicação de uma especificidade cultural **inalienável** do **Norte**, assim como a afirmação de uma inventividade, de uma vitalidade e de uma universalidade reais ("A arte popular é a única que é internacional", diz **Jorn**⁸⁷). Essa liberdade popular, afirmada em oposição ao elitismo artístico que consagrava alguns seres excepcionais, é a mesma que preside à arte bruta (Dubuffet está presente na revista Cobra) com desenhos de loucos e crianças.

A vida oficial de Cobra foi breve: em 1951, apenas três anos após sua criação, decidiu-se terminar as atividades do grupo. Cada artista desenvolveu sua obra independentemente, e, longe das cóleras originais, inventou seu caminho. Foi no entanto sua recusa comum das impositões de Paris, mais do que seus laços reais, que lhes permitiu construir aos poucos uma coerência estética. A invenção progressiva de propostas comuns que conferavam e racionalizavam sua contestação do centro proporcionou aos poucos ao movimento Cobra uma verdadeira existência estética. Todos esses pintores serão pouco depois acolhidos e expostos em Paris. Porque haviam ousado aliar-se transnacional e culturalmente contra a onipotência de Paris em matéria de arte, receberam finalmente a consagração das instâncias críticas parisienses.

84. Citado por Richard Miller, *Cobra*, Paris, Nouvelles Éditions Françaises, 1994, p. 28.

85. *Ibid.*, p. 49.

86. Revista *Cobra*, n.º 6, citado por Richard Miller, *op. cit.*, p. 21.

87. *Ibid.*, p. 190.

A tragédia dos "homens traduzidos"

"Viviam entre três impossibilidades (que chamo por acaso impossibilidades de linguagem, é mais simples, mas seria possível chamá-las de forma completamente diferente): a impossibilidade de não escrever, a impossibilidade de escrever em alemão, a impossibilidade de escrever de outra maneira, ao que seria quase possível acrescentar uma quarta impossibilidade: a impossibilidade de escrever [...] era portanto uma literatura impossível sob todos os aspectos. "

Franz Kafka, carta a Max Brod, junho de 1921

"A escrita é um campo minado de traições. Trai minha mãe torcendo-me não poeta oral, mas escritor, e escritor em inglês, ou seja, em uma língua incompreensível para ela; e não apenas isso, mas escrevendo textos políticos, o que me impediu de viver na Somália, próximo dela. Pensava portanto que deveria escrever livros que se pudesse considerar como um monumento à memória de minha mãe [...]. Lastimo ter escrito em inglês, não ter vivido na Somália, que você, mãe, tenha **morrido** antes de eu poder revê-la. Espero que minha obra seja boa o suficiente para servir de elogio fúnebre à minha mãe. "

Nuruddin Farah, entrevista inédita, julho de 1998

É em seu confronto com a questão da língua que os escritores dos espaços excêntricos têm a oportunidade de desdobrar o universo completo das estratégias pelas quais as diferenças literárias se afirmam. A língua é o principal embate das lutas e das rivalidades distintivas: é o recurso específico com ou contra o qual se inventarão as soluções à dominação literária, o único material verdadeiro de criação dos escritores que permite as inovações mais específicas: as revoltas e revoluções literárias encarnam-se nas formas criadas pelo trabalho sobre a

Língua. Em outras palavras, é ligando-se às soluções linguísticas imaginadas pelos escritores desprovidos que se pode chegar a analisar suas criações literárias mais refinadas, suas escolhas estilísticas e suas invenções formais, ou seja, a recuperar a análise interna dos textos. Também se compreende por esse viés que os maiores revolucionários da literatura se encontrem entre os dominados **linguísticos**, "condenados" a encontrar soluções para seu despojamento e sua dependência.

Pelo fato de a língua ser o componente principal do capital literário, é evidente que encontraremos certo número de soluções e mecanismos já evocados, o que imporá provavelmente voltas e repetições — necessárias por sua semelhança com os mecanismos já descritos —, mas esforçamo-nos por sublinhar o que esses mecanismos têm de específico quando se aplicam à língua.

Ao rejeitar a imitação "servil" dos textos antigos, Du Bellay propunha acabar com a anexação quase mecânica das produções poéticas francesas ao capital latino. A primeira e principal diferença que destacava — e será uma constante ao longo de todo o processo de formação do espaço literário mundial, já que todos os escritores situados estruturalmente na posição de Du Bellay irão agir da mesma maneira — é a da língua: ele propõe, a partir do modelo da língua dominante e das formas e temáticas literárias que nela estão inculcadas, uma alternativa capaz de pretender ao título de nova língua literária. Após o movimento de emancipação da Pléiade francesa, o modelo herdariano apenas explicitou esse mecanismo, legitimando o direito à existência das "pequenas" nações a partir da especificidade das línguas populares. Esse movimento perpetuou-se, já dissemos, bem além das reivindicações **nacionalistas** na Europa do século XIX. Ainda hoje, na maioria das vezes, é o critério **linguístico** que permite aos espaços políticos emergentes reivindicarem e legitimarem seu ingresso no universo político e no universo literário.

A questão da "diferença" linguística apresenta-se a todos os dominados literários em qualquer situação objetiva, isto é, seja qual for sua distância linguística e literária ao centro. Os "assimilados", sempre em uma relação de estranheza e insegurança com relação à língua dominante, buscam, por uma espécie de hipercorreção, apagar e comergir, como se faz com um sotaque, os vestígios linguísticos de sua origem. Os "dissimilados", ao contrário, tendo ou não uma outra

língua à sua disposição, buscarão, por todos os meios, marcar o afastamento, seja criando uma distância distintiva do uso dominante (e legítimo) da língua dominante, seja criando ou recriando uma nova língua nacional (potencialmente literária). Em outras palavras, as "escolhas" dos escritores em matéria linguística (que não são conscientes ou calculadas), embora amplamente dependentes das políticas linguísticas nacionais, não se reduzem, como nas grandes nações literárias, à submissão dócil a uma norma nacional'. O dilema da língua é para eles bem mais complexo, e as soluções que trazem adquirem formas mais singulares².

O leque das possibilidades que se abre para eles depende, em primeiro lugar, de sua posição no espaço literário e da **literariedade** de sua língua materna (ou nacional). Em outras palavras, de acordo com a forma de sua dependência no universo **literário**, isto é, segundo que seja política (portanto **linguística** e literária), linguística (portanto literária) ou apenas literária, adotarão soluções e encontrarão saídas que, ainda que aparentemente muito próximas umas das outras, são no entanto muito diferentes em seu conteúdo e em suas chances objetivas de êxito (ou seja, de visibilidade, de acesso à existência literária). No espaço literário mundial, as "pequenas" línguas podem ser classificadas em quatro categorias principais (e não exaustivas) definidas por sua literariedade. Em primeiro lugar, as línguas orais ou cuja escrita, não fixada, está em via de constituição. Desprovidas por definição de capital literário, porque sem escrita, são desconhecidas no espaço internacional e não podem se beneficiar de qualquer tradução. Trata-se sobretudo de certas línguas africanas que ainda não têm escrita estabelecida, ou de certos crioulos que começam, graças à ação dos escritores, a conquistar um estatuto literário e uma escrita codificada. Em seguida, as línguas de "criação" ou de "recriação" recente que se tomaram, no momento de uma independência, língua nacional (o catalão, o **coreano**, o gaélico, o hebraico, o neonorueguês...): têm poucos locutores, poucas produções

1. Cf. Louis-Jean Calvet, *La Guerre des langues et Les Politiques linguistiques*, Paris, Payot, 1987.

2. Sobre a complexidade da situação linguística na África francófona e suas consequências literárias, cf. Bernard Mouralis, principalmente capítulo IV, II, "Le problème linguistique", *Littérature et Développement. Essai sur le statut, la fonction et la représentation de la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, Honoré Champion, 1981, p. 131-147.

a oferecer, são faladas por poucos políglotas e não têm tradição de intercâmbio com outros países; devem adquirir aos poucos uma existência **internacional** favorecendo as traduções. Em seguida vêm as línguas de cultura e de tradição antiga que, ligadas a "pequenos" países, como o holandês ou o dinamarquês, o grego ou o persa, têm poucos locutores, são pouco faladas pelos políglotas e têm uma história e um crédito relativamente importantes, mas são pouco reconhecidas fora das fronteiras nacionais, ou seja, pouco valorizadas no mercado literário mundial. Restam, enfim, as línguas de grande difusão, que podem ter grandes tradições literárias internas, mas são pouco conhecidas e reconhecidas no mercado internacional e consequentemente são diminuídas no centro, como o árabe, o chinês ou o hindí...

As coerções da estrutura e a literariedade da língua nacional (ou materna) não são os únicos motores das "escolhas" linguísticas dos escritores. Deve-se acrescentar a isso o grau de dependência da nação. Como dissemos, quanto menos o espaço literário de origem for dotado literariamente, mais o escritor é politicamente dependente: está sujeito ao "dever" **nacional** de "defesa e ilustração", que também é para ele uma das únicas vias de emancipação possíveis. Na medida em que suas escolhas comprometem seu empreendimento literário por inteiro, bem como o sentido que eles pretendem *lhes* dar, a relação de todos os escritores dominados com sua língua nacional é singularmente difícil, dilacerante, passional.

Todos os "escritores literários" de línguas "pequenas" confrontam-se portanto, de uma maneira ou de outra, com a questão, de certa forma inevitável, da tradução. Escritores "traduzidos" estão presos em uma contradição estrutural dramática que os obriga a escolher entre a tradução para uma língua literária que os separa de seu público nacional, mas proporciona-lhes existência literária, e a retirada para uma língua "pequena", que os condena à invisibilidade ou a uma existência literária inteiramente reduzida à vida literária nacional. Essa tensão muito real, que vale a muitos poetas convertidos a uma grande língua literária serem acusados em seu país de verdadeira "traição", obriga muitos deles a buscar soluções inseparavelmente estéticas e linguísticas. A dupla tradução ou a autotranscrição é assim **um** modo de conciliar os imperativos literários e os "deveres" nacionais. O poeta marroquino de

língua francesa Abdellâtil Laâbi explica dessa maneira: "Traduzindo eu mesmo para o árabe minhas obras ou pedindo a alguém para **traduzi-las**, mas sempre participando de sua tradução, estabeleci para mim como tarefa devolvê-las ao público ao qual a princípio eram destinadas e à área cultural que é sua verdadeira geradora [...]. Agora sinto-me **melhor**. A difusão de meus escritos no Marrocos e no resto do mundo árabe fez-me reintegrar plenamente minha 'legitimidade' como escritor árabe [...] integrei-me na problemática literária árabe na medida em que minhas obras são julgadas, criticadas ou apreciadas como textos árabes, independentemente de sua versão original. "

As soluções dos escritores excêntricos para fugir ao **descantamento** e ao afastamento que serão descritas aqui como uma gama universal que subsuniremos sob o termo **genérico** de tradução — adoção da língua dominante, autotradução, obra dupla e dupla tradução simétrica, criação e promoção de uma língua nacional **e/ou** popular, criação de uma nova escrita, simbiose de duas línguas (como a famosa "abrasileirização" do português realizada por Mário de Andrade, a invenção de um francês malgaxe por Rabearivelo, a africanização do inglês por Chinua Achebe, o "galicismo mental" de Rubén Dado) — não devem ser compreendidas como um conjunto de soluções decisivas e separadas umas das outras, e sim como uma espécie de *continuum* de soluções incertas, difíceis, trágicas. Em outras palavras, os diversos modos de surgimento e de acesso ao reconhecimento literário são indissociáveis uns dos outros. Nenhuma fronteira os separa de verdade, e deve-se pensar na continuidade e no movimento de conjunto dessas soluções à dominância literária, um mesmo escritor podendo no decorrer de sua existência empregar sucessiva ou simultaneamente muitas dessas possibilidades.

Mas a situação linguística dos escritores (ex-)colonizados, que sofrem uma tripla dominação, política, linguística e literária, e que estão na maioria das vezes em uma situação de bilinguismo objetivo — como Rachid Boudjedra, Jean-Joseph Rabearivelo, Ngugi wa Thiong'o, Wole Soyinka — não é comparável, nem mesmo em seus efeitos literários, à dominação específica exercida, por exemplo, pela língua francesa sobre escritores europeus ou americanos, que decidem — como Cioran, Kundera, Gangotena, Beckett, Strindberg — adotá-la, às vezes **mo-**

3. Abdellâtil Laâbi, *La Quinzaine littéraire*, 16-31 de março de 1985, nº 436, p. 51

mentaneamente, como língua de escrita. Para todos os escritores oriundos de países que estiveram por muito tempo sob domínio colonial, e apenas para eles, o bilinguismo (como tradução incorporada) é a marca indelével e principal da dominação política. Albert Memmi mostrou, em sua descrição das contradições e das aporias com as quais se confronta o "colonizado", a diferença de valor simbólico entre as duas línguas nas situações de bilinguismo, que proporciona toda a sua força ao dilema linguístico e literário de todos os escritores das línguas dominadas: "A língua materna do colonizado [...] não tem nenhuma dignidade no país ou no concerto dos povos. Se quer obter um ofício, construir seu lugar, existir na cidade ou no mundo, deve primeiro dobrar-se à língua dos outros, a dos colonizadores, seus senhores. No conflito linguístico que habita o colonizado, sua língua materna é a humilhada, a esmagada. Esse desprezo, fundamentado objetivamente, ele acaba tomando-o seu."⁴ Ao contrário, para Cioran ou Strindberg, escritores de línguas europeias "pequenas" (o romeno e o sueco), relativamente pouco reconhecidas literariamente, mas com tradições e recursos próprios, a escrita em francês, ou a *auto*tradução, são maneiras de "tomar-se" literários e sair da invisibilidade que atinge estruturalmente os escritores das periferias da Europa, ou de escapar às normas nacionais que regem seu espaço literário.

As estratégias desses escritores — que jamais são estabelecidas de maneira completamente consciente — podem portanto ser descritas como espécies de equações muito complexas, com duas, três ou quatro incógnitas, que levam em conta ao mesmo tempo e de maneira *concomitante* a *literariedade* de sua língua nacional, sua situação política, seu grau de *engajamento* em um combate nacional, sua vontade de serem reconhecidos nos centros literários, o etnocentrismo e a cegueira desses mesmos centros, a necessidade de serem percebidos como "diferentes", etc. Essa estranha dialética que só diz respeito aos criadores excêntricos é a única que pode permitir compreender a questão da língua nas regiões dominadas do universo literário em todas as suas dimensões: afetiva, subjetiva, singular, coletiva, política e específica.

05 "Ladões de fogo"

Vimos que a centralidade e o crédito literários de uma língua eram avaliados pelo número de políglotas literários que a têm sem recorrer à tradução: quando os textos literários, fora da esfera nacional, não são lidos pelas instâncias centrais a não ser traduzidos, ou seja, quando os próprios intermediários literários não conseguem apreciá-los em sua versão original, estamos então diante de uma verdadeira "língua (já sempre) traduzida": estamos pensando no *ioruba*, no *gikuyu*, no *amáríco*, no gaélico, no ítiche... Nas regiões muito desprovidas literariamente, como a Somália de Nuruddin Farah, o Congo de Emmanuel Dongala, a República de Djibuti de Abdourahman Waheri, os romancistas, escritores em línguas quase inexistentes no planeta literário, só conseguem existir paradoxalmente tomando-se "escritores traduzidos". São então obrigados a adotar a língua literária importada pela colonização (a "língua estrangeira culta", para repetir a expressão do escritor do Daomé Félix Couchoro⁵). Porém, nessa língua obrigatória e imposta, elaboram uma obra inteiramente voltada para a defesa e ilustração de seu país e de seu povo. Para eles, o uso literário da língua colonial não é um gesto assimilador. Provavelmente poderiam assumir para si as palavras de Kateb Yacine que afirmava em 1988: "Escrevo em francês para dizer aos franceses que não sou francês."⁶

Entreve-se o patético de sua situação no romance de Nuruddin Farah, primeiro escritor somaliano de língua inglesa, *Maps*, quando escreve por exemplo: "Meu coração sangrava com a idéia dos milhões de nós que havíamos sido conquistados e deveríamos permanecer conquistados para sempre, dos milhões que deveriam permanecer povos tradicionais e, além disso, povos do oral."⁷ A situação linguística de Farah é particularmente complexa. Em um ensaio chamado *Childhood of my Schizophrenia*, evoca seu multilinguismo, produto do fato de pertencer a um povo colonizado por colonizadores: "Em casa falávamos somali, língua materna desse povo colonizado por excelência. Mas Itamos e

4. Albert Memmi, *Portrait du colonisé, précédé de Portrait du colonisateur*, Paris, Corréa, 1957, reeditado Gallimard, 1985, p. 126 (prefácio de J.-P. Sartre).

5. 1900-1968; tornou-se cidadão do Togo em 1940. Citado por Alain Ricard, *Littératures d'Afrique Noire. Des langues aux livres*, Paris, CNRS Éditions-Kartala, 1995, p. 156.

6. Cf. K. Yacine, "Toujours la nuit vers l'or", *op. cit.*, p. 132.

7. N. Farah, *Territoires*, Paris, Le Serpent à plumes, 1994, p. 312-313.

escrevíamos em outras línguas: o árabe (a língua sagrada do Corão), o amárico (a de nosso senhor colonial para saber melhor o que pensa) e o inglês (língua que um dia poderia permitir-nos penetrar em um mundo de significação mais vasta, e leiga). Por esse motivo, suspeito, coube-me, tendo recebido esse tipo de educação em minha infância, tendo nascido no meio de um século de contradições, dizer o sentido do que acontecia, tentar registrar nossa história em um gênero não mais oral, mas escrito. Disse como os meus estavam ausentes da lista de chamada da história do mundo como no-la ensinavam [...]. Com tudo isso em mente, comecei a escrever — com a esperança de permitir pelo menos à criança somali definir sua qualidade de *outro*, isto é, sua identidade feita de *inadequações contraditórias*.⁸ Nuruddin Farah, descendente de uma cultura de tradição oral, tornou-se a princípio escritor árabe: o *somali só* foi estabelecido na sua forma escrita muito recentemente, e é em árabe que descobre, adolescente, Victor Hugo e Dostoiévski e redige seus primeiros ensaios autobiográficos. Nos anos 60, porém, no momento de adquirir uma máquina de escrever, opta pelo inglês, tornando-se assim o "primeiro" escritor somaliano.

Pela mesma lógica, mas em um contexto histórico e político completamente diferente, deve-se compreender a situação ambígua do gaélico na Irlanda do século XIX. A reivindicação linguística e cultural da Liga Gaélica foi um momento essencial da constituição do espaço literário irlandês na década de 1890. O gaélico, porém, acumulou tão pouco crédito desde sua exumação por intelectuais católicos que não conseguiu conquistar, apesar de sua imposição como segunda língua nacional após a independência, uma verdadeira existência literária internacional. No final dos anos 30, a situação dos escritores irlandeses que haviam optado pelo gaélico era descrita dessa maneira: "O escritor gaélico contemporâneo encontra-se portanto, mais do que qualquer outro, diante desse dilema: ou jamais ser publicado; ou agradar [...]. Não tanto ao público, mas ao organismo que se interpõe entre esse público e ele [...]. Segue-se que o talento original, independente, livre, encontra-se diante de tamanhos obstáculos, que muitas vezes renuncia à vida das letras, ou joga-se, para viver, na tradução; a não ser que

decida escrever em inglês."⁹ É nesse sentido que se pode compreender por que muitos escritores, dramaturgos e poetas gaélicos foram obrigados a "converter-se" ao inglês (ou, ao contrário, por que hoje restam tão poucos criadores gaélicos na Irlanda).

Da mesma maneira, o romancista teórico da literaturasul-africana Njabulo Ndebele tentou inicialmente aplicar, após ler Joyce, a técnica narrativa do "fluxo de consciência" na língua zulu para proporcionar modernidade literária a essa língua em emergência literária e sair das simples denúncias da literatura militante *antiapartheid*. Tentou portanto levar uma língua quase totalmente sem crédito literário ao que considerava ser o ponto máximo da modernidade literária, isto é, às normas reconhecidas no *meridiano* de Greenwiche. Mas logo compreendeu a dificuldade de tal empreendimento que, paradoxalmente, só sustentaria sua existência literária com a tradução inglesa. Na ausência de qualquer "tradição de modernidade", de qualquer público capaz de compreender seu projeto, de qualquer meio literário apto a *consagrá-lo*, seu empreendimento revelou-se vão ou mesmo anaacrônico. Por isso, em seguida, abandonando essa tentativa extrema, trabalhou para entrar em inglês, sem mediação, um caminho específico da narração sul-africana negra¹⁰. Hoje um dos escritores negros de língua inglesa mais famosos da África do Sul, está portanto "traduzido" sem ter passado pela etapa da tradução no sentido estrito¹¹.

Pode também acontecer que, pelo fato da colonização ou da dominação cultural e linguística, o escritor dominado não tenha escolha e, por não dominar a língua de seus ancestrais, não consiga escrever em outra língua a não ser no idioma colonial. Pode-se então dizer que traduz a si mesmo, definitivamente, para entrar no universo literário. Grande número de escritores irlandeses de língua inglesa do início do século XX ignorava o gaélico; da mesma forma que inúmeros intelectuais argelinos ignoravam ou não dominavam o suficiente a língua árabe para tomá-la uma língua de escrita quando da independência.

9. A. Rivoallan, *Littérature irlandaise contemporaine*. Paris, Librairie Hachette, 1939, p. VII-VIII.

10. Njabulo Ndebele, "Quelques réflexions sur la fiction littéraire", *Les Temps modernes*, n° 479-481, junho-agosto 1986, p. 374-389. "La nouvelle littérature sud-africaine Ou la redécouverte de l'ordinaire", *Europe*, n° 708, abril de 1988, p. 52-71.

11. Njabulo Ndebele, *Fools*. Paris, Complexe, 1992.

8. N. Farah, "L'enfance de ma schizophrénie", *op. cit.*, p. 6. O grifo é meu.

Para muitos criadores, a adoção da língua da colonização como língua de escrita acarreta alguns problemas devido ao seu vínculo com o país de origem e sua vontade de fazê-lo existir política e literariamente. Essa língua onipotente é para eles uma espécie de "prezente envenenado" ou roubo instituído. O tema do "roubo", que ilustra bastante essa espécie de ilegitimidade, é quase constitutivo dessa posição difícil e surge em contextos políticos e históricos muito diversos. A força das noções herdadas das teorias herderianas (mas hoje tão integradas à reflexão política e cultural nacional que não são sentidas como tal) conduz a operar uma correlação necessária entre língua, nação e identidade, e incita a considerar ilegítima uma língua não específica. "Quando você está na situação do colonizado, é insano usar essa língua que lhe atribuíram, mas da qual é apenas usufrutuário e não proprietário legítimo, apenas um usuário", afirma o escritor argelino Jean Amrouche¹². "Sabe-se", escreve, "que os colonizados que puderam beber das grandes obras não são, todos eles, herdeiros mimados, e sim *ladroões de fogos*".¹³ intelectual proveniente de um país colonizado apropriou-se de maneira "ilegítima" do "benefício da língua da civilização da qual não é o herdeiro legítimo. E, conseqüentemente", prossegue Amrouche, "é uma espécie de *bastardo*".¹⁴ Tomamos a encontrar essa noção de roubo de língua entre todos os dominados literários despossuídos de uma língua própria e principalmente, como veremos, em *Kafka* que, como judeu checo de língua alemã, está na mesma relação de despossessão, de ilegitimidade e de insegurança com o alemão quanto, por exemplo, os escritores argelinos com o francês¹⁵. Embora seja hoje um escritor integrado e consagrado pelas instâncias literárias londrinas, encontramos nos textos de Salman Rushdie o mesmo tema da culpa, isto é, da traição: "O escritor indiano", escreve, "quando olha de novo para a Índia, sente-se um pouco culpado [...]. Aqueles dentre nós [os es-

critores indianos] que empregam a língua inglesa, fazem isso apesar de nossa atitude ambígua com relação a ela ou talvez por causa dela, talvez porque não conseguimos encontrar nessa luta linguística um reflexo das outras lutas que se desenvolvem no mundo real, lutas entre as culturas dentro de nós mesmos e as influências que operam em nossas sociedades. Conquistar a língua inglesa talvez seja rematar o processo de nossa *liberação*."¹⁶

A tempestade de Shakespeare foi muito comentada, principalmente nos países de língua inglesa, como peça profética que descreve, com todos os seus refinamentos, os mecanismos de colonização e sujeição (excelente exemplo prático de desvio e reviravolta do capital literário mais nobre do colonizador). A teoria do "presente envenenado" foi amplamente debatida a partir da fala de Caliban que, respondendo a Prospero, o senhor, que afirmava: "[...] Cuidei pra que falasses e ensinei-te isto e aquilo. Quando nem sabias, selvagem, o que eras, resmungando como uma fera, eu te dei objetivos e meios de expressá-los. Mas tua raça, mesmo aprendendo, tinha o que almas boas não podem suportar", responde: "Agora eu sei falar, e o meu proveito é poder praguejar. Que a peste o pegue, por me ensinar sua *língua*!"¹⁷. A ambivalência fundamental presente nessa estrutura de dominação explícita a importância e a violência passional dos debates em torno da questão linguística que dilaceram todas as nações pequenas.

É verdade que o uso da língua dominante é paradoxal e contraditório: é tão *alienante* quanto *liberador*. Na falta de qualquer capital

12. Jean Amrouche, "Colonisation et langage". *Un Algérien s'adresse aux Français ou l'histoire de l'Algérie par les textes*, Tassadit Yacine (org.), Paris, Awal-El-Hamattan, 1994, p. 332.

13. Citado por M. Dib, "Le Voler de feu", *op. cit.*, p. 15.

14. J. Amrouche, *op. cit.*, p. 329.

15. S. Rushdie, *op. cit.*, p. 28.

16. *Ibid.* Os analistas das literaturas africanas observam contudo que de maneirageral, nos países submetidas ao regime colonial *britânico*, a relação dos escritores com a língua colonial parece menos tensa que nos países colonizados pela *França*, e que a questão da escolha da língua foi vivida de maneira menos *dramática*. Deixando mais espaço a educação indígena, insistindo para que as próprias comunidades assumissem sua educação, ela permitiu que uma produção *islâmica* em *housa*, por exemplo, se desenvolvesse, ou estimulou uma nova *produção* em *quiswaili*. Dito isso, a situação é muito matizada, e encontram-se muitos escritores das antigas colônias britânicas que (se) questionam a respeito da escolha da língua. Cf. A. Ricard, *Littératures d'Afrique noire*, *op. cit.*, p. 152-162.

17. Mas também por exemplo por Janheinz Jahn, *Manuel de littérature négro-africaine*, Paris, Resma, 1969, p. 229-230.

18. Shakespeare, *La Tempête*, ato I, cena II, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1959, vol. II, p. 1485. [Ed. bras.: *A tempestade*, Rio de Janeiro, Lacerda Editores, 1999, p. 36.1

nacional específico, os criadores das primeiras gerações, como R. K. Narayan na Índia, ou Mouloud Mammeri na Argélia, usam com frequência uma língua "hipercorreta"¹⁹ e recorrem a formas ou estéticas literárias muito tradicionais. Submetidos, pela sua dupla ilegitimidade (com respeito às normas nacionais e com respeito às normas centrais) aos usos mais tradicionais da língua e da literatura, isto é, às práticas menos inovadoras, portanto menos literárias, tentam conciliar uma posição de "combate nacional", para repetir os termos de Kafka, com o uso literário da língua dominante na qual escrevem e contra a qual se organizam. Tentam, na língua da dominação, produzir uma literatura simétrica àquela que emerge como língua nacional e, **consequentemente**, assimilável ao **patrimônio** literário nacional.

Quando, porém, o espaço literário conquista um pouco de autonomia, o uso literário de uma das grandes línguas centrais torna-se, para os escritores dominados, garantia de pertencer imediatamente ao universo literário e permite a apropriação de todo um capital técnico, de conhecimentos e habilidades próprios à história literária. Os que "optam" por escrever em uma língua dominante tomam uma espécie de "atalho" específico. E, como de imediato são mais "visíveis", isto é, pelo fato de empregarem uma língua "rica" e categorias estéticas a ela associadas, mais conformes às normas literárias legítimas, também são os primeiros a obter um reconhecimento internacional. Assim, na Irlanda, Yeats logo obteve das instâncias críticas londrinas o reconhecimento que lhe permitiu impor-se na própria Dublin como líder, diferentemente dos poetas que haviam optado pelo gaélico. Da mesma maneira, os escritores **catalães** mais célebres hoje no plano internacional são os que escrevem em castelhano: M. V. Montalbán, Eduardo Mendoza, Felix de Azúa... O próprio Rushdie, famoso e celebrado antes mesmo da *fatwa* da qual foi vítima, é um dos escritores indianos mais reconhecidos na Inglaterra. Admite explicitamente que "a maior parte das obras escritas na Índia são escritas em muitas outras línguas além do inglês; contudo, fora da Índia, ninguém absolutamente se interessa por elas. Os anglo-indianos", deplora, "ocupam

o primeiro plano... A literatura do Commonwealth' não se interessa por esse tipo de gente."²⁰

Assim, apesar de seus múltiplos usos ambíguos, a língua central pode ser reivindicada como uma nova "propriedade", contanto que a **maldição** da herança impossível possa ser invertida. Como Joyce em seu tempo, e em uma situação (pós-)colonial bastante próxima, também reivindicara a língua inglesa, não como sinal patente de uma dominação, mas como propriedade legítima, Rushdie afirma: "Há algum tempo a língua inglesa cessou de ser propriedade apenas dos ingleses"²¹, para ele, "o escritor indiano da Inglaterra simplesmente não tem a possibilidade de rejeitar a língua inglesa: [...] na criação de uma identidade indo-britânica, a língua inglesa é de importância central. Deve-se **adotá-la** a despeito de tudo"²²; "os filhos da Índia independente não parecem considerar o inglês como língua irremediavelmente corrompida por sua origem colonial. Empregam-na como uma língua indiana..."²³

"Traduzidos da noite"

A partir do momento que uma língua periférica detém (alguns) recursos específicos, assiste-se ao surgimento — e é um caminho bem próximo do precedente — de criadores que tentam produzir uma obra "dupla" e conseguir manter uma posição de meio-termo, sempre complexa e dilacerante. Essas obras "dígráficas", para repetir o termo proposto por Alain Ricard²⁴, **são escritas ao mesmo tempo** nas duas línguas do escritor, a língua materna e a língua da colonização, e seguem trajetórias complexas de traduções, transcrições, autotraduções. Essa

20. S. Rushdie, *Patrias imaginárias*, *op. cit.*, p. 86. Rushdie também sublinha que a hegemonia do inglês, que se tornou "a língua internacional", não é mais apenas — e talvez nem seja a princípio — consequência da herança britânica. E também a língua dos Estados Unidos, doravante o país mais poderoso do mundo. Essa ambigüidade permite escapar do domínio unicamente britânico e mantêm a ambivalência entre a língua inglesa e a língua mundial, entre uma nova literatura **egressa** das "homens traduzidos" e uma cultura internacional desnacionalizada.

21. *Ibid.*, p. 87.

22. *Ibid.*, p. 28.

23. *Ibid.*, p. 81.

24. A. Ricard, *op. cit.*, principalmente p. 151-172.

19. Rachid Boufjedra qualifica a literatura argelina em seu conjunto, apesar de algumas grandes exceções como Kateb Yacine, de "literatura de professores de primeiro grau". Entrevista com o autor, novembro de 1991. *Liber*, março de 1994, n° 17, p. 11-14. Cf. *ibid.*, p. 323-325.

digrafia permanente e constitutiva **forma** o substrato, o motor, a dialética e muitas vezes até o tema da obra.

Sabe-se que Ahmadou Kourouma (nascido em 1927 na Costa do Marfim) escreveu seu grande romance *Les Soleils des indépendances* (1969) a partir de uma espécie de tradução francesa da língua *malinké*²⁵; a novidade e o caráter subversivo de seu empreendimento romanesco deviam-se em grande parte a sua recusa da feitiçização do francês, do respeito ao "uso correto" e à sua **criação** literária de um francês *malinké*, ou o que se poderia chamar sua "malinkização" do francês.

Entre os francófonos, um dos primeiros a empregar esse modo de expressão "dublado" é provavelmente o poeta malgaxe **Jean-Joseph Rabearivelo** (1903-1937). Autodidata a venerar todos os grandes poetas franceses que descobre sozinho — os parnasianos, em seguida Baudelaire e os simbolistas — Rabearivelo constrói sua obra em uma espécie de ida e vinda permanente entre o francês e o malgaxe, como uma espécie de tradução dupla. Desde o século XIX, existia em **Madagascar** uma língua escrita padronizada que permitiu a emergência de uma verdadeira poesia malgaxe pela qual Rabearivelo se apaixonou: publica inicialmente um grande número de artigos e ensaios sobre a necessidade de promover essa cultura; em seguida, traduz para o francês autores malgaxes antigos ou modernos (*Les Vieilles Chansons des pays d'Inerina*, 1939, pós-tumo). Aqui tomamos a encontrar a estratégia universal de constituição do **patrimônio** literário nacional. Inversamente, e na mesma lógica, tenta apresentar a seu país Baudelaire, Rimbaud, Laforgue, Verlaine, mas também Rilke, **Whitman**, **Tagore**, e traduz Valéry para o malgaxe. Publica depois, em francês, em Antananarivo e **Túnis**²⁶, suas coletâneas que se tomam as mais célebres: *Presque songes* (1934) e *Traduit de la nuit* (1935) com a menção "poemas transcritos do *hova* pelo autor" (o *hova* é a língua escrita dos antigos soberanos **merinas** vindos dos altiplanos, de distante origem indonésia). A crítica interrogou-se insistentemente, na lógica autônoma da singularidade e da originalidade necessárias à consagração de um poeta, se

se tratava de uma verdadeira tradução e qual seria a versão original desses textos. A importância da literatura tradicional, e em particular dos famosos *hain-tenys* outrora revelados por Jean Paulhan, é **evidente** em sua escrita que, ao mesmo tempo, tenta ultrapassar a posição entre criação coletiva e singular. Mas parece também que Rabearivelo criou uma espécie de nova língua, uma maneira de escrever o malgaxe em francês — exatamente na mesma lógica que o "galicismo mental" de Rubén **Dario** —, e que colaborou assim para a invenção de uma língua realmente tra-duzida, conduzida uma através da outra. **Rabearivelo** não escreve nem em francês nem em malgaxe, mas passando continuamente de uma língua a outra. O título de sua coletânea *Traduit de la nuit* é uma magnífica metáfora dessa tradução impossível, arrancada de uma língua obscura, que atesta ao mesmo tempo sua existência e fraqueza **literárias**. Enquanto poderia ter prosseguido pelo caminho enobrecedor da simples assimilação, Rabearivelo tem a audácia de empreender uma tarefa inédita, contra os nacionalistas, para quem tal empreendimento era uma traição à língua e à poesia malgaxes, e contra as normas do "uso correto" e da poesia acadêmica francesa: inventar uma poesia (e uma língua) malgaxe em francês, conseguindo assim não renegar nem sua língua original, nem a língua literária, que também é para ele a língua colonial. Seu empreendimento deu certo. Sua obra foi reconhecida com bastante rapidez, pois, já em 1948 figurava na *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française* de Léopold **Sédar Senghor**, prefaciada por Jean-Paul **Sartre**²⁷. Suicidou-se, porém, bem antes, em 1937, sem jamais ter obtido **autorização** da administração colonial para ir à França.

Vai vêm

As fronteiras entre as diversas opções são às vezes tão tênues que é impossível **dissociá-las**. Por isso, deve-se analisá-las como elementos de uma mesma série contínua de estratégias. O "desequilíbrio" linguístico — como se diz de um **funâmbulo** — é constitutivo dessas posições ao mesmo tempo difíceis, marginais e prodigiosamente

25. Cf. Bernard Magnier. Entrevista com Ahmadou Kourouma, *Noire librairie*, abril-junho de 1987.

26. Em *Les Cahiers de Barbarie* apresentados por Jean Amrouhine e Armand Gilbert.

27. Paris, PUE 1948.

fecundas. A escolha desta ou daquela opção, passagem sucessiva de uma língua a outra, pode ser objeto de oscilações, hesitações, remorsos ou arrependimentos. Não são opções definitivas, mas uma série de possíveis, que dependem de exigências políticas e literárias e da evolução da carreira do escritor (o grau de reconhecimento nacional ou internacional).

Quando a língua dominada tem uma existência literária autônoma, um mesmo escritor pode experimentar sucessivamente diversas vias de acesso à literatura. O argelino Rachid Boudjedra é assim autor de livros em parte escritos em francês e autotraduzidos para o árabe; depois, de textos escritos em árabe e traduzidos para o francês. Sua obra é portanto digráfica, já que trabalha continuamente entre duas línguas e na tensão de uma tradução, provavelmente ela também consitutiva. Seus primeiros romances redigidos em francês, *La Réputation* e *L'Insolation*²⁸ valeram-lhe amplo reconhecimento. Em seguida, ele próprio traduziu o segundo romance do francês para o árabe, transformando assim sua relação com o público argelino: como fora reconhecido pela França, pôde ser lido em seu país. Porém, as normas literárias e sociais **não** são as mesmas na Argélia: "Em francês", explica, "provoça apenas ondas. Na Argélia, as pessoas leram-no e, quando o traduzi para o árabe, os escudos ergueram-se contra mim, porque, justamente, eu questionara o texto sagrado, fizera jogos de palavras com o texto corânico, etc., [...] toda a carga subversiva passa melhor em árabe [...]. Escrevia em francês quando estava na França, porque **não** teria editor se não o fizesse. Eu **lhe** digo com franqueza, sem rodeios, amo muito essa língua, essa língua francesa prestou-me imensos serviços, afinal escrevi seis romances com ela e conquistei uma reputação internacional, e fui traduzido em cerca de quinze países graças a esta língua. Em seguida, passei para o árabe, e isto também coincidiu com a ascensão de uma geração de língua árabe, que esteve na escola e não é mais francófona [...]. Mas participo da tradução para o francês. Há um tradutor e participo com ele da tradução, insisto nisso, porque é necessário que seja uma obra de Boudjedra como na época em que escrevia em francês." "Aporosidade entre as duas línguas, que permite o bilinguismo, autoriza **vai-véns permanentes** e reapropriações linguísticas (ou nacionais)

28. Paris, Denoël, 1969 e 1972.

29. Entrevista à autora, *op. cit.*, p.14.

sucessivas. O projeto romanesco inscreve-se e se constitui sem ruptura nessa dupla pertença **linguística**.

O caso do poeta zulu da África do Sul Mazizi Kunene (nascido em 1930) é muito próximo do de Boudjedra. Escritor engajado na luta contra o *apartheid*, delegado do ANC para a Europa e os Estados Unidos nos anos 60, começou coletando e analisando a poesia tradicional zulu, antes de compor ele mesmo em zulu suas obras nas formas tradicionais e depois traduzi-las para o inglês. Recuperando os poemas da tradição oral, compõe epopéias que retracam a memória de seu povo, autotraduz-se publica seus textos na Inglaterra (Zulu *Poems*, Londres, 1970; *The Ancestors and the Sacred Mountains*, Londres, 1982). Seu poema épico em dezessete **livros**, *Emperor Shaka the Great, a Zulu Epic* (Londres, 1981), é sem dúvida sua obra mais importante. A escrita em zulu e sua fidelidade às formas da cultura oral **permitem-lhe** conciliar o engajamento nacional e a necessidade de reconhecimento internacional. Seu compatriota André Brink, herdeiro de outra língua marginal no mesmo universo literário nacional, o africâner, também optou pela autotradução. Escritor branco africâner, a princípio redigiu seus romances em africâner; após a proibição em 1974 de seu livro *Looking on Darkness*³⁰ pelo regime sul-africano, ele próprio começa a traduzir seus romances para o inglês: será para ele o início de seu reconhecimento internacional, a passagem para o inglês, além de constituir uma autorização para circular, o que já é por si só uma conversão à literatura.

Kafka, traduzido do ídiche

Contra todas as aparências e ao inverso das evidências críticas mais difundidas em torno de sua obra, Kafka pertence provavelmente a essa mesma "comunidade" literária. De fato é possível descrever todo o empreendimento literário de Kafka como um monumento erguido à glória do ídiche, língua perdida e esquecida dos judeus ocidentais, e como uma obra fundamentada em uma prática desesperada da língua alemã, língua da assimilação dos judeus, língua daqueles que, assimilando-os, conseguiram fazer com que os judeus de Praga (e mais

30. André Brink, *Au plus noir de la nuit*, Paris, Stock, 1976.

amplamente de toda a Europa Ocidental) esquecessem sua própria cultura. Do ponto de vista de Kafka, o alemão é uma língua "roubada", como dirá com muita precisão, e cujo uso será portanto para ele sempre ilegítimo. Nesse sentido, seria possível considerar sua obra inteira como "traduzida" de uma língua que não sabia escrever, o ídiche.

Como cidadão de Praga, como judeu e como intelectual, Franz Kafka ocupa uma posição política e literária muito complexa. Como cidadão de Praga, está no centro dos debates do nacionalismo checo; como judeu, confronta-se com a questão do sionismo, mas também com o surgimento do Bund na Europa Oriental; e como intelectual, vê-se diante da problemática do engajamento nacional em oposição à do estetismo tal como o praticam seus amigos do Círculo de Praga. A partir dessas três posições simultâneas, em geral contraditórias e contudo indissociáveis, pode-se imaginar a posição de Kafka. Ele está na interseção precisa de todos esses espaços intelectuais, políticos e literários: Praga, decerto capital ao mesmo tempo nacional e cultural do nacionalismo checo, mas também cidade onde ainda se afirmam os intelectuais judeus germanizados que então formam o Círculo de Praga; Berlim, capital literária e intelectual de toda a Europa Central; além disso, o espaço político e intelectual da Europa Oriental, universo onde surgem movimentos e partidos nacionalistas e operários judaicos e onde se confrontam as teses do Bund (idichistas) e dos sionistas; sem esquecer Nova Iorque, nova cidade da imigração judaica, foco político, literário, teatral e poético das populações judaicas imigradas da Rússia e da Polônia.

Os judeus da Europa Central e Oriental no final do século XIX estão em uma posição quase comparável à de todos os outros povos da região que buscam uma via de emancipação nacional. Mas, com uma enorme diferença: dominados entre os dominados, vítimas do ostracismo e do anti-semitismo, estigmatizados e sem território, **dispersos** por toda a Europa, devem, mais do que qualquer outro povo dominado, realizar um esforço teórico e político gigantesco para elaborar, fazer admitir e legitimar suas teorias nacionais (nacionalistas). O conflito teórico e político que esquematicamente opõe os sionistas aos partidários do Bund nasce provavelmente desse estado de dominação extrema e dessa situação única: os primeiros, herdeiros de Herder, partidários da fundação de uma nação verdadeira, identificada a um território nacional (a Palestina), os segundos, favoráveis a uma solução autonomista e diaspórica.

A partir dessa posição de dominação inseparavelmente literária, linguística e política, pode-se tentar descrever a posição e o projeto literário, mas decerto também político (nacional) de Kafka. Ele descobre o universo cultural e as reivindicações políticas e linguísticas dos idichistas (na maioria das vezes partidários do Bund, mas também seimistas...) por meio das peças de teatro ídiches apresentadas em Praga durante alguns meses, no final de 1911 e no início de 1912, por um grupo da Polônia. A partir de sua descoberta da *Yiddishkeit*, muitos elementos permitem pensar que busca se engajar do lado do idichismo, ou seja, da elaboração de uma cultura popular judaica e leiga³¹. Ao mesmo tempo, é possível levantar a hipótese de que, conforme o modelo que se tentou descrever, **Kafka** é colocado (ou coloca a si mesmo) na posição de um escritor fundador, que luta pelo pleno reconhecimento de seu povo e de sua nação, engajado na elaboração de uma literatura nacional judaica. Assim, tomar-se-ia membro paradoxal, tragicamente distante, do espaço judaico ídiche e no entanto escritor ativo a serviço dessa "nação" judaica em via de emergência (ou de um movimento nacional que luta pelo reconhecimento dessa nova nação), como tal engajado na criação de uma literatura popular e nacional, a serviço do povo e da cultura judaicos.

O que toma a situação de Kafka de **difícil** compreensão é que ela é o inverso exato (e portanto o simétrico oposto) de seus contemporâneos. Intelectual de primeira geração em um universo intelectual no conjunto mais burguês que ele, Kafka é muito diferente de seus congêneres, entre os quais seu amigo Max Brod: é socialista, idichista, anti-sionista, quando todos os seus companheiros são sionistas, nacionalistas, **germanófilos**, bebraizantes, antiidichistas. Pertencente a uma comunidade judaica da Europa Ocidental amplamente assimilada e germanizada, está, no entanto, em uma posição trágica e contraditória: não conhece o ídiche e portanto não pode se colocar diretamente a serviço da obra coletiva da qual descreve a grandeza e a beleza principalmente em *A Muralla da China*. Por isso, adotará uma solução paradoxal e contudo insuperável: escrever em alemão para o povo judaico assimilado e contar a tragédia da assimilação. Desse modo, dever-se-ia

31. Baseio-me aqui em um estudo histórico e literário de textos de Franz Kafka (a ser lançado) que conduzi alhures e que fornece os elementos de "provas" históricas e analíticas necessárias a discussão crítica.

reler *As pesquisas de um cão* ou *América* como testemunhos da vontade quase etnológica de Kafka de proporcionar aos judeus germanizados uma narrativa de sua própria história esquecida (sabe-se que o verdadeiro título, imaginado pelo próprio Kafka, do texto que Max Brod publicou sob o nome de *América*, era justamente *O esquecido*³²), e de denunciar o horror da assimilação (da qual ele próprio é produto) que nada mais é, para ele mesmo e em seus próprios termos, que a negação de si, em proveito da necessária afirmação de uma existência nacional judaica popular e laicizada.

Em outras palavras, Kafka, escritor que quer estar a serviço de um movimento nacional e socialista judaico em luta pela existência de uma futura "nação" judaica, toma-se, como todos os escritores a serviço de uma causa nacional, um artista político. Mas é obrigado a abandonar a língua do povo — ou a enlutar-se por ela — em proveito da língua dominante. Está portanto, muito exatamente, na posição de todos os colonizados que, nos períodos de emergência de movimentos de independência nacional, descobrem sua identidade e sua especificidade justamente no momento em que compreendem o estado de dependência e de despojamento cultural ao qual a assimilação os conduziu. Como Joyce decidiu escrever em inglês, mas subverter essa língua por dentro, Kafka decide portanto pelo alemão, mas para colocar literariamente questões literárias, políticas e sociais desconhecidas antes dele, e tentar recuperar em alemão as categorias próprias da literatura ídiche emergente (que são as de todas as literaturas em formação): as formas e os gêneros literários ditos "coletivos", ou seja, os que têm em comum o fato de pertencer a uma coletividade, como os contos, as lendas, os mitos, as crônicas... É precisamente nesse sentido que se pode ler a obra de Kafka como uma espécie de "tradução" denegada do ídiche.

A situação dos escritores judeus alemães de Praga, descrita por Kafka em sua famosa carta a Max Brod de junho de 1921, é um resumo extraordinário para abordar a situação de todos os escritores dominados, acudados, justamente por sua dominação cultural e linguística, a escrever e falar a língua dos que os submeteram a ponto de fazê-los

esquecer sua língua e sua cultura. Esses escritores "viviam", explica Kafka a Max Brod, "entre três impossibilidades (que chamo por acaso impossibilidades de linguagem, é mais simples, mas seria possível chamá-las de forma completamente diferente): a impossibilidade de não escrever, a impossibilidade de escrever em alemão, a impossibilidade de escrever de outra maneira, ao que seria quase possível acrescentar uma quarta impossibilidade, a impossibilidade de escrever [...] era portanto uma literatura impossível sob todos os aspectos"³³. Da mesma maneira, Kateb Yacine poderia ter escrito: os escritores árabes estão dilacerados entre três impossibilidades (que denomino impossibilidades de linguagem, mas que são também impossibilidades políticas): impossível não escrever, impossibilidade de escrever em francês, impossibilidade de escrever em árabe, impossibilidade de escrever de outra forma... Os companheiros de Kafka, membros do Circulo de Praga, são portanto, segundo ele, obrigados a escrever em alemão, mas são tão assimilados que até esqueceram que haviam esquecido sua própria cultura e que a escrita em alemão era o sinal patente de sua dominação. É o mesmo que dizer que estão na posição de todos os intelectuais dominados ou colonizados que procuram por meio da língua uma saída à aporia constitutiva na qual se encontram presos. Por isso Kafka empregará na mesma carta — e quase nos mesmos termos que Jean Amrouche a propósito dos escritores argelinos da primeira geração — o tema explícito do roubo da língua e da ilegitimidade. A língua alemã é para os intelectuais judeus "a apropriação"³⁴ [...] de um bem estrangeiro que não foi adquirido, mas do qual se apoderaram com uma mão apressada (relativamente) e que permanece um bem estrangeiro, mesmo que não se consiga encontrar o menor erro de linguagem"; sua literatura é uma "literatura impossível sob todos os aspectos, uma literatura de ciganos que roubaram a criança alemã no beryo e que com muita rapidez prepararam-na de uma maneira ou de outra, porque alguém deve sempre dançar sobre a corda (mas nem era a criança alemã, não era nada, dizia-se simplesmente que alguém deveria dançar)".

33. F. Kafka, Carta a Max Brod, junho de 1921. *Essays completos*, op. cit., p. 1087.

34. No texto alemão, Kafka distingue três maneiras de apropriar-se da língua alemã, uma é *lani* (confessa), outra, *siltschweigen* (tácita); a última só se adquire com um combate interior, verdadeira tortura para o escritor (*selbstquälerei*).

35. F. Kafka, op. cit., p. 1986-1987. O grifo é meu.

32. Cf. Claude David, "notice" de *L'Amérique* [L'Okhbiel, Franz Kafka, *Essays completos*, vol. I, Paris, Callmand, "Bibli de la Pléiade", 1976, p. 811. Claude David precisa que *L'Okhbiel* significa: "aquele de quem se perdeu a pista".

O célebre trecho de seu *Diário* em que Kafka explica o amor incompleto por sua mãe pela contradição lingüística — revelador prodigioso do lugar central dessa língua materna faltante e sempre analisado em termos exclusivamente psicológicos — saiu de fato diretamente de suas reflexões sobre a língua ídiche. Aparece no meio das anotações consagradas a Lowy e às lembranças do ator: "Ontem, veio-me à mente que, se nem sempre amei minha mãe como ela merecia e como eu era capaz de amá-la, foi unicamente porque a língua alemã me impediu de fazê-lo. A mãe judia não é uma 'Mutter', essa maneira de chamá-la toma-a um pouco ridícula (a palavra *Mutter* não é ridícula em si já que **estamos** na Alemanha); damos a uma mulher judia o nome de mãe alemã, mas esquecemos que há aí uma contradição e que a contradição penetra tanto mais profundamente no sentimento. Para os judeus, a palavra *Mutter* é particularmente alemã, contém contra sua vontade tanta frieza quanto esplendor cristãos, daí a mulher judia chamada *Mutter* ser não apenas ridícula, mas também estrangeira para nós..."³⁶

O alemão como língua estrangeira ao mesmo tempo que materna (dilema para o qual Rilke, que também o sentia, encontrará outras soluções) é uma língua emprestada, da qual se tomou posse pela assimilação, isto é, na lógica da reflexão de Kafka e nos termos precisos da discussão política que se desenvolve então nos círculos judeus de toda a Europa, roubada vergonhosamente à custa do esquecimento de si e da traição da cultura judaica.

Essa leitura, que me proponho argumentar em outra parte, que engloba mais do que exclui as inúmeras interpretações anteriores (psicológica, filosófica, religiosa, metafísica, etc.) pode ter algo de chocante e de desencantador ou até de "blasfematório" para os leitores acostumados à leitura "pura" de Kafka. Impôs-se a mim aos poucos e como que contra a minha vontade por meio da "pesquisa histórica" a qual procedi e que me conduziu a inserir Kafka em seu universo nacional (portanto internacional).

Criadores de Línguas

O surgimento de uma língua nacional distinta da língua dominante depende, em primeiro lugar, de decisões políticas. Quando uma língua específica é declarada língua nacional, os escritores podem, em caso de necessidade, optar por ela como material de escrita. Mesmo que represente uma das posições extremas no leque dos possíveis lingüísticos, isto é, um dos grandes caminhos de diferenciação política e literária, essa opção é também uma das mais difíceis e perigosas. De fato, como nos espaços hoje em formação, principalmente na África, quase todas as línguas europeias reivindicadas durante o século XIX foram impostas a partir de um dialeto regional: "O búlgaro literário baseia-se no idioma da **Bulgária** ocidental, o ucraniano literário nos idiomas do sudeste, o húngaro literário nasce no século XVI da combinação de diversos dialetos..."³⁷ A **Noruega** reúne, em estado quase experimental, como dissemos acima, duas línguas nacionais: uma, o *bokmål* (língua dos Iivros), fortemente influenciada pelo dinamarquês após mais de quatrocentos anos de dominação dinamarquesa, é a marca histórica de uma colonização, a outra, o *landsmaal* (língua do país), depois chamada *nyorsk* (**neonorueguês**), é o produto de uma reivindicação dos intelectuais do início do século que pontificaram no momento da independência nacional a "criação" de uma língua "realmente" norueguesa. A ausência de **literariedade** dessas línguas pouco valorizadas no mercado literário (mesmo as que dispõem de um capital de antiguidade, como o **atalão**, o checo ou o polonês...) tem como consequência uma **marginalização** quase automática dos escritores que as praticam e reivindicam, e uma dificuldade imensa para estes serem reconhecidos nos centros literários. Quanto mais sua língua for excêntrica e desprovida de recursos, mais eles serão obrigados a se tornar escritores nacionais. Tudo acontece como se os escritores que optam por essa via tivessem de sofrer os efeitos de uma dupla dependência, produto da dupla **invisibilidade** e da dupla **inexistência** de sua língua, ao mesmo tempo no mercado político e lingüístico internacional e no mercado literário.

36. E Kafka, *Journal*, *op. cit.*, p. 122-123.

37. E. Hobsbawm, *Nations or Nationalisme depuis 1780*. Paris, Gallimard, 1992. [Ed. bras.: *Nações e nacionalismos desde 1780*: programa, mito e realidade. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1991. 1

Nos universos literários nos quais a língua nacional é dotada apenas, no momento de sua "nacionalização", de uma tradição oral, ou, como no caso do gaélico, de uma tradição escrita interrompida há muito, o capital literário, ou seja, a tradição escrita, as formas literárias tradicionais, é quase inexistente. Por isso, todo o trabalho de "padronização"³⁸, de estabelecimento de normas ortográficas e sintáticas, que precede a elaboração literária propriamente dita, coloca os intelectuais e os escritores a serviço exclusivo da nova língua, isto é, da nova nação. Na Irlanda do início do século XX, os poetas e os intelectuais que optaram pelo gaélico dedicaram-se mais à codificação de sua língua do que a uma obra singular, aliás bem menos consagrada que a de seus contemporâneos que escreviam em inglês. Os escritores engajados no combate nacional devem, assim, reunir recursos literários específicos de certa forma a partir do nada: devem portanto construir por inteiro uma especificidade literária, temáticas próprias, gêneros literários, em suma, conquistar os títulos de nobreza de uma língua que, desconhecida ou mal cotada no mercado literário, deverá ser traduzida de imediato para encontrar uma legitimidade internacional.

O escritor **quêniano** Nguigi wa Thiong'o que, como dissemos, abandonou hoje em dia o uso literário do inglês em proveito de sua língua materna, o gikuyu, é um caso limite — e cativante pelo que revela dos empreendimentos literários desse tipo. Antes de 1970, existiam poucos textos nessa língua, afora algumas brochuras procedentes da "literatura de cordel"³⁹. Nguigi escreveu o primeiro romance em gikuyu⁴⁰, e o *corpus* literário nessa língua parece aumentar unicamente com as produções deste autor. Sua vontade de promover literariamente a língua materna⁴¹ inscreve-se claramente em uma lógica de acumulação inicial: "Uma língua é simultaneamente o produto dessa sucessão

de gerações distintas, ao mesmo que é um banqueiro que detém esse modo de vida, essa cultura, refletindo essas modificações produzidas pela experiência coletiva", escreve. "A literatura como procedimento para pensar em imagens utiliza a língua e extrai sua substância [...] dessa história encarnada na língua. Afinal, nós, escritores quênianos, não podemos mais evitar essa questão: de que língua e de que história nossa literatura vai tirar sua substância? [...] Se um escritor quiser falar aos camponeses e aos operários, deveria então escrever nas línguas que eles falam [...]. Fazendo essa opção, os escritores do Quênia deveriam se lembrar de que a luta das línguas nacionais do Quênia contra a dominação das línguas estrangeiras faz parte da luta mais geral da cultura nacional do Quênia contra a dominação imperialista."⁴² Salman Rushdie apresentava Nguigi em 1983, em um colóquio em tomo da questão de uma "Literatura do Commonwealth", como um "escritor abertamente político", um "marxista engajado". Acrescentava, para completar o retrato de um artista radical: Nguigi "expressiu sua rejeição pela língua inglesa lendo sua obra em suaíle, com uma versão em sueco lida por seu tradutor, o que nos deixou completamente pasmos"⁴³.

As contradições nas quais estão encerrados esses criadores são de certa forma ampliadas pelas formas literárias que adotam. Quanto mais falta crédito literário, mais os escritores dependem da ordem nacional e política, mais usam formas literárias com cotações muito baixas no meridiano de Greenwiche. A ausência de tradições literárias próprias e a dependência das instâncias políticas acarretam uma recondução aos modelos mais tradicionais em matéria literária. Nguigi testemunhou assim problemas práticos que encontrava na elaboração de ficções literárias em gikuyu. Não dispunha, explica, de nenhum modelo além da Bíblia e encontrou grandes dificuldades na construção da narrativa ou na "marcação temporal dos intervenientes"⁴⁴.

Essas múltiplas contradições explicam serem muitos os espaços literários dominados que, apesar da imposição de uma língua nacional específica, permanecem literariamente bilíngües. Da mesma ma-

38. Ver a distinção que Daniel Baggioni introduz entre a "normalização" como "estabelecimento da norma [...] que diz respeito à capitalização simbólica necessária ao consenso que permitirá sua difusão e adoção"; e a "padronização", que diz respeito à "obra dos profissionais da língua, gramáticas, filólogos, escritores...". D. Baggioni, *Langues et Nations en Europe*, *op. cit.*, p. 91.

39. A. Ricard, *op. cit.*, p. 118.

40. *Githani* *Murkarabini* (1980), traduzido para o suaíle, depois para o inglês pelo autor em 1982; *Devil on the Cross*, Londres, Heinemann, 1982. Cf. supra, p. 282-283.

41. Que não é a língua nacional do Quênia: desde 1971, o Quênia declarou o suaíle única língua nacional, função até então compartilhada com o inglês.

42. Nguigi wa Thiong'o, *Writers in Politics*, Londres, Heinemann, 1981, citado por J. Bar-dolph, *op. cit.*, p. 153-164.

43. Salman Rushdie, "La littérature du Commonwealth n'existe pas", *Papiers imaginaires*, *op. cit.*, p. 79.

44. A. Ricard, *op. cit.*, p. 148.

neira que havia, nos séculos XVI e XVII, entre os letrados, um **bilinguismo⁴⁵ latino/francês**, instituído e reproduzido pelo sistema escolar devido à dominação iudiscutida do latim, é pelo bilinguismo literário (digrafia) de muitos espaços literários que se reconhece sua própria dependência. Melhor, pode-se detectar o grau de emancipação **lingüístico-literária** e os progressos da apropriação de novas riquezas literárias nacionais pelo desaparecimento progressivo do **bilinguismo** (e da digrafia), sinal indiscutível da derrubada da sujeição literária. Assim, o crédito literário dado à língua francesa, que se acumula no decorrer dos séculos XVI e XVII, permitiu o que chamei "a vitória" do **francês⁴⁶**, ou seja, sua reavaliação simbólica e o **sturgimento** progressivo na prática de um recuo do latim ou, pelo menos, de seu **rebaixamento** a um lugar secundário. Hoje os sinais objetivos da situação política e literária do árabe com respeito ao francês na Argélia, do *gikryu* com relação ao inglês no Quênia, do gaélico com relação ao inglês na Irlanda, do catalão (ou do galiciano) com relação ao castelhano na Espanha, ou seja, ao mesmo tempo, o estatuto oficial, o número de locutores, a importância no sistema de ensino, o número de livros publicados, o número de escritores que optaram por escrever nessa **língua**, etc., permitem avaliar e analisar o estado exato das relações de dominação **lingüística** e literária em cada um desses países.

Nos espaços literários medianos — nem centrais nem completamente excêntricos — como os das pequenas nações européias, a situação, com poucas diferenças, é estruturalmente muito próxima das zonas muito desprovidas. Como nas literaturas mais pobres, a desigualdade **lingüístico-literária** ainda tem efeitos tão fortes que pode impedir objetivamente (ou pelo menos tomar **difícil**) o reconhecimento ou a consagração de escritores que praticam línguas "pequenas". **Henrik Stangerup** fala assim de sua língua **materna**, o dinamarquês, como uma "língua minúscula". A figura do poeta dinamarquês Oehlenschläger é o símbolo dessa marginalidade lingüística; para ele: "Esse Napoleão dos poetas, tão titânico em sua produtividade quanto um Hugo ou um Balzac,

[seria] digno, se tivesse escrito em uma língua internacional, de conspírar ao lado deles contra a estupidéz que ignora as fronteiras nacionais. "" Contrariamente à ideologia ecumênica que preside às celebrações literárias, os escritores de línguas "pequenas" podem efetivamente se ver marginalizados. Antonio Candido, grande crítico literário brasileiro, observa assim que no final do século XIX a originalidade estilística e literária do romancista brasileiro Machado de Assis poderia ter-lhe permitido exercer influência internacional: "Entre as línguas do Ocidente, a nossa é a menos conhecida e; se os países em que é falada pouco representam hoje, em 1900 representavam ainda menos no cenário político. Por isso permaneceram 'marginais' dois romancistas que escreveram nessa língua, iguais dos maiores que escreveram então: Eça de Queirós, bem adaptado ao espírito do naturalismo; Machado de Assis: [...] escritor de estatura internacional, permaneceu quase totalmente desconhecido fora do Brasil [...]. A glória nacional quase hipetrofiada correspondeu uma desencorajadora obscuridade internacional. "" Esse importante crítico, empenhado em reavaliar a literatura de seu país, será ele próprio vítima desse ostracismo de certa forma **estrutural**: como observa Howard Becker, Candido "permaneceu no Brasil; escreveu em sua língua e consagrou o essencial de sua energia à literatura do país que (com exceção de algumas obras) os leitores que não falam português não conhecem. Assim, seu trabalho é praticamente desconhecido no exterior"⁴⁹. Exatamente no mesmo sentido, Cioran evoca em sua correspondência um de seus amigos romenos, Petre Tutea, que, segundo ele, alcançaria a glória **internacional** se não tivesse vivido em Bucarest e escrito em romeno: "Que homem extraordinário! Com sua verve sem par, se tivesse vivido em Paris, hoje teria reputação mundial..."⁵⁰

Nesses espaços medianos, também é possível se encontrar situações de bilinguismo. A Catalunha, por exemplo, que reivindica sua especificidade cultural "nacional", é uma região onde coabitam e rivalizam o catalão e o castelhano. Desde que conseguiu fazer com que

47. **Henrik Stangerup**, *Le Séducteur*, op. cit.

48. Antonio Candido, op. cit.

49. Ibid., Howard S. Becker, "Introduction", p. 29.

45. Ounumadi glossias e un doos casos e as definições dos sociolinguistas. Cf. D. Beggioni, *op. cit.*, p. 55.

46. Cf. *supra*, primeira parte

50. E. M. Cioran, "Lettre à Bucur Tricu, 20 décembre 1973", citado por Gabriel Liiceanu, *op. cit.*, p. 30.

fosse reconhecida sua autonomia linguística e cultural, puderam se estabelecer instâncias de difusão, de distribuição e de produção literária independentes⁵¹. A partir de então há em Barcelona editores **catalães** que editam obras para um público "nacional" cada vez mais numeroso graças à "catalanização" do sistema escolar. Alguns escritores **puderam** portanto optar por escrever e publicar em língua **catalã** e podem esperar serem traduzidos diretamente para as grandes línguas literárias sem passar pela etapa do castelhano. E hoje o caso de Sergi **Pàmies**, Pere Ginfrer, Jesus **Moncada**, Quim Monzó, etc. O surgimento de um corpo de tradutores especializados abre a produção literária à circulação internacional e faz com que a língua **catalã** aos poucos exista no espaço internacional tanto político quanto literário. Mas mesmo que a via **catalã** se tome cada vez mais legítima, a via castelhana permanece uma alternativa real. Mais do que isso, como já sublinhamos, os romancistas de língua castelhana, por definição mais difundidos e que fazem circular uma versão eufemizada, para o grande público, do nacionalismo cultural **catalão** — sob a forma de romances policiais, como M. V. **Mortalbàn**, ou de romances realistas que destacam a história de Barcelona, como Eduardo Mendoza ou Juan **Marsé** — são bem mais reconhecidos e consagrados nos grandes centros literários. Em outras palavras, nesses universos, o **bilinguismo** tende a desaparecer dentro de uma mesma obra e não se encama mais nos dilaceramentos de criadores singulares, mas persiste sob a forma de uma luta pela legitimidade linguística no próprio espaço literário nacional.

Porém, nesses espaços "médios", os pólos nacional e internacional tendem a se diferenciar, e as posições "nacionais" mudam de significado. Enquanto na fase de formação os criadores nacionais lutavam política e literariamente pela autonomia — sua politização, dissemos, constituindo uma forma paradoxal mas real de autonomia —, inversamente, nas literaturas em via de conquistar sua autonomia, os escritores nacionais recusam a abertura **internacional** e dedicam-se ao **conserva-**

dorismo literário, ao fechamento estético e político. Simultaneamente aparecem escritores que, recusando a submissão total às normas e aos "deveres" nacionais, reivindicam a internacionalidade e as inovações estéticas consagradas no meridiano de Greenwich. Ao mesmo tempo, pode-se descrever esquematicamente esses universos medianos como estruturados a partir da oposição entre os escritores nacionais, que se tomaram nacionalistas, e os internacionais, modernistas.

Pela sua descentração constitutiva, e como produzem em uma língua dotada de pouca **literariedade** ou em um espaço muito marginalizado, os nacionais-conservadores são criadores "não-traduzidos": como não têm existência, visibilidade, reconhecimento fora do espaço literário nacional, não existem literariamente. O escritor nacional tem uma carreira nacional e um mercado nacional: reproduz, em sua língua nacional, os modelos mais convencionais que também são os mais conformes aos critérios comerciais (que acredita serem nacionais e que são apenas universalmente ultrapassados). Como não é exportado, tampouco importa: ignora as inovações estéticas, os debates específicos que se desenvolvem fora das fronteiras políticas, as revoluções que marcam época no universo. Por ser "não-traduzido", jamais tem acesso ao universo literário, isto é, à própria idéia de autonomia. O retrato de **Pío Baroja** por Juan Benet dá uma espécie de definição **quintessenciada** do escritor nacional: "Em oitenta anos de vida e sessenta de carreira literária, não se afastara um único passo das premissas da qual partira [...] sua obra detém-se no mesmo ponto em que começara [...]. Entre sua juventude e a maturidade, assistiu à passagem do **modernismo**, do simbolismo, do dadaísmo, do surrealismo, e sua pena mal fremiu; assistiu à passagem de Proust, de Gide, de Joyce, de Mann, de **Kafka**, para não falar de Breton, **Céline**, Foster, de todos os americanos do entre-guerras, da geração perdida, da literatura da revolução, sem erguer a cabeça à sua passagem [...] já era formado quando as idéias de Mann e Freud começaram a circular e dedicou-lhes apenas desdém. Transmudado em corpo imunizado, não se sentiu profundamente afetado pela guerra de 14, nem pela revolução bolchevique, nem pelo caos do pós-guerra, nem pela ascensão das ditaduras e dos fascismos. Tomara-se, de certa forma, **intemporal**."⁵²

51. Já se observou que um espaço literário "nacional" relativamente **autônomo** pode constituir-se e **unificar-se** na ausência de um Estado no sentido **político** estrito. Em certas regiões dependentes politicamente, mas com forte autonomia cultural, **dentro** das **quais** se desenvolvem movimentos de nacionalismo (ou **independentismo**) cultural e **político**, como a Irlanda do século XIX, a Catalunha de hoje, a Martinica... é possível de fato descrever a emergência de um espaço literário relativamente **autônomo**.

52. J. Benet, *L'Autonomie à Madrid vers 1950*, op. cit., p. 33-34.

Por escritores "não-traduzidos", não quero dizer que nenhum deles jamais consegue ser transcrito em outra língua. Quero dizer que, estando por definição "atrasados" com relação ao presente da literatura, jamais têm acesso de fato a consagração internacional. De modo muito estranho e contudo comprobatório, pode-se aproximar ao mesmo tempo do ponto de vista do estilo (sempre "realista") e do ponto de vista do conteúdo (sempre nacional) a grande saga do escritor **coreano**, candidato oficial ao prêmio Nobel, Pak Kyong-ni, *A terra*; a obra de Dobrica Cosic (nascido em 1921), ex-presidente da Sérvia e autor de romances nacionais concebidos a partir do modelo tosliano que são imensos sucessos nacionais; a de Dragan **Jeremić** dissecada por Danilo **Kiš** em sua *Lição de anatomia* e que ele qualifica de "bonita"; e a de Miguel Delibes na **Espanha**... O escritor nacional só consegue prosperar em todas as regiões do mundo mediante a reprodução (e pela consolidação sob múltiplas formas, principalmente comerciais) de pólos nacionais, nacionalistas, conservadores, tradicionalistas, "ignaros", para repetir o termo de **Kiš**. Todos esses "não-traduzidos" se opõem às forças centripetas do espaço literário mundial e freiam poderosamente o processo de unificação. São protagonistas do espaço literário, inteiramente voltados para o fracionamento, a divisão da literatura mundial, para sua dependência político-nacional.

Nesses mesmos espaços, em luta com os nacionais, também aparecem criadores que recusam o fechamento nacional e recorrem aos critérios da inovação e da modernidade internacionais. Tomam-se, como vimos, ao mesmo tempo "intradutores", ou seja, importadores das inovações centrais, e traduzidos (exportados pela tradução): sua obra, alimentada pelos grandes revolucionários e inovadores que marcaram época nas capitais literárias, harmoniza-se com as categorias dos que se consagram nos centros. Como Danilo **Kiš**, Arno Schmidt, Jorge Luis Borges, etc., eles são também autores traduzidos e reconhecidos em Paris, apesar de pertencerem a espaços literários muito afastados do meridiano de Greenwich e muito desprovidos especificamente (e nos quais continuam sendo exceções).

Nesses universos encontram-se, como já mostrei na primeira parte, criadores "bilíngües" ou "naturalizados" em uma outra língua que, como sofrem com a marginalidade mecânica e o afastamento ao qual

sua língua nacional (e **materna**) os condena, convertem-se a um dos grandes idiomas literários. Assim Cioran ou Kundera, Panait Istrati ou Beckett, Nabokov, Conrad ou **Strindberg**, em algum momento de sua trajetória, de maneira provisória ou definitiva, em **altertância** ou tradução simétrica e sistemática, adotaram como língua de escrita, sem terem sido obrigados por qualquer força política ou econômica, uma das grandes línguas literárias mundiais. Esses vai-yéns entre duas línguas, duas culturas, dois universos são resultado de um bilingüismo (ou de uma digrafia) que absolutamente não é a consequência de uma dominação colonial ou política, mas que só pode ser explicado pelo peso da **estrutura** desigual do mundo literário: apenas o poder invisível da crença que se vincula a certas línguas e o efeito de "desvalorização" que caracteriza outras podem "obrigar", sem qualquer coerção aparente, alguns criadores a mudar a língua de sua obra.

Viu-se que Cioran, após publicar alguns livros em romeno em Bucareste, quis ir de encontro à língua da literatura por excelência, ou seja, segundo as representações mais antigas das relações de força no universo literário, a língua do "século de Luís XIV", a essência do classicismo e transmutou-se portanto em escritor francês. Da mesma maneira, mas em uma lógica estética e política totalmente diferente, alguns exegetas de Paul Celan, ele também de origem romena, puderam sustentar que sua poesia, composta em alemão e "contra" o alemão, cujas estruturas ela eclode, era escrita "para ser traduzida para o francês", chamando a transposição francesa como uma liberação da língua do holocausto. Nesse caso, tratar-se-ia de uma tradução interna ao próprio processo de escrita. Celan em pessoa colaborou estreitamente com Jean Daive e André du Bouchet para a versão francesa de seus poemas publicados sob o título de *Strette*⁵³ (1971). Esse livro, uma tradução assistida, deve ser considerado como um texto original de Celan (o que absolutamente não impede que outras traduções circulem).

Milan Kundera, escritor checo exilado na França desde 1975, há alguns anos redige seus livros em francês; porém, mais ainda, desde 1985 decidiu, após ter ele próprio controlado e corrigido a totalidade das traduções francesas de seus livros **checos**, fazer da versão francesa de sua obra, a Única inteiramente autorizada. Por um procedimento que

53. Paris, *Mercurie de France*.

inverte o processo comum da tradução (e que mais uma vez prova que se trata menos de uma mudança de língua do que de "natureza"), o texto francês de seus romances torna-se portanto a versão original: "Desde então", escreve Kundera, "considerei texto francês como meu e deixo que traduzam meus romances tanto do checo quanto do francês. Tenho até mesmo uma ligeira preferência pela segunda solução."⁵⁴

A oralidade literária

Nas regiões dependentes **lingüísticamente**, inclusive a América do Norte e a América Latina, descritas acima como exceções no conjunto dos territórios sob domínio colonial⁵⁵, onde os escritores só dispõem de uma única grande língua literária em virtude das tradições culturais e políticas, encontram-se as mesmas estratégias distintas sob outras formas.

Na ausência de idioma de substituição, os escritores **são** obrigados a elaborar uma "nova" língua dentro da sua própria língua; destorcem usos literários, regras literárias e de correção gramatical e afirmam a especificidade de uma língua "popular". Na articulação das duas grandes representações do "povo" — como nação e como classe social — irão nascer a categoria e a noção de "língua popular", ou seja, um meio de expressão intrinsecamente ligado à nação e ao povo que ela define e justifica em sua existência. Trata-se portanto de recrear uma espécie de **bilingüismo** paradoxal que permite estabelecer diferenças **lingüísticas literárias** dentro de uma mesma língua. É criada assim uma "nova" língua, pela literarização de práticas orais. Aqui tomamos a encontrar sob a forma lingüística os mecanismos de transmutação literária das narrativas populares tradicionais.

Aparentemente menos radical do que a que consiste em adotar uma nova língua, essa solução é, de fato, na ausência de qualquer outra solução, uma maneira de criar a distância maior possível do pólo político quando a língua é a mesma. Permanecendo na língua central,

54. Milan Kundera, "La parole de Kundera", *Le Monde*, 24 de setembro de 1993, p. 44.

55. Pelo fato de serem zonas **cujá** independência política foi reivindicada **não** pelos colonizados, mas pelos colonos e ser sua **relação** com a língua não de sujeição ou de imposição, mas de herança "legítima".

é possível reconstituir por diferenças ínfimas a mesma posição de ruptura explícita que a que permite a mudança de língua. Trata-se de "exagerar suas próprias diferenças", como preconiza Ramuz que optou precisamente no cantão de Vaud por essa solução. Muitos **são** os que tentaram criar dessa maneira diferenças mais ou menos **marcadas** (no uso, na pronúncia, nos idiotismos, nas incorreções reivindicadas, na subversão das convenções lingüísticas que são também sociais...) capazes de fundamentar uma identidade **nova** e **inalienável** a partir do critério popular.

É o caminho magnificamente inaugurado pelo dramaturgo J. M. Synge, que levou ao palco a língua ao mesmo tempo real e "literarizada" dos camponeses irlandeses: o anglo-irlandês. É uma **solução** ao mesmo tempo fiel à representação popular da língua nacional e em ruptura com os cânones das convenções lingüísticas inglesas. Em toda parte, a introdução da língua oral na literatura provoca uma reviravolta dos termos do debate literário e subverte por meios específicos a noção de **realismo** literário. No Brasil dos anos 20 e 30, no Egito dos anos 20⁵⁶, no **Quebec** dos anos 60, na Escócia dos anos 80, nas Antilhas de hoje, a oralidade permite, sob formas diferentes e para usos diversos, a proclamação em ato de uma emancipação política **e/ou** literária.

Essa **solução** específica para uma posição contraditória permite também manter posições de dupla recusa. Da mesma maneira que Synge recusa operar entre o inglês e o irlandês, fazendo os camponeses falarem em uma língua "mista" na Irlanda do início do século XX, o manifesto do "crioulismo" de Chamoiseau, Confiant e Bernabé, publicado em Paris em 1989, exprime a recusa de ter de escolher entre os dois termos de uma alternativa, "o europeísmo e o **africanismo**"⁵⁷, "tenaz" que por muito tempo entrou todos os escritores excentrados.

Nos anos 60, os quebequenses, por meio de sua reivindicação do **joual**, rejeitam tanto o domínio da língua inglesa, que chamaram de

56. A luta, em parte nacional, dos escritores egípcios nos anos 1920 e 1930 para impor na literatura o **realismo** literário e **lingüístico**, portanto o árabe dito dialetal e **popular** — até então limitado à produção de uma literatura de **segunda classe** —, contra os refinamentos **estetas** da língua clássica, pode ser descrita exatamente nos mesmos termos e segundo a **mesma lógica**.

57. Patrick Chamoiseau, Jean Bernabé, Raphael Confiant, *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard-Presses universitaires créoles, 1989, p. 18.

speak white, quanto as normas do francês "correto". Revertendo a condenação do *joual* (transcrição fonética da pronúncia popular **quebequense** de "cheval", cavalo em francês, empregada para assinalar, a princípio pejorativamente, o afastamento da norma do francês acadêmico) para torná-lo o símbolo linguístico de uma independência política e literária a vir, afirmam sua autonomia perante as instâncias **linguísticas** que os dominam, o inglês de Ottawa e o francês de Paris; reivindicam o uso e a especificidade do francês contra a dominação do inglês, ao mesmo tempo em que proclamam o uso específico de uma língua liberada das normas francesas, portanto oral, popular e com gríria. Reivindicada como um "crioulo" norte-americano, essa língua oral popular de Montreal, de origem camponesa, que integra inúmeros anglicismos e americanismos, conquista rapidamente nos anos 60 o estatuto (mesmo provisório) de língua literária específica e permite impor politicamente o francês como língua da "nação" quebequense em luta contra a hegemonia do inglês, ao mesmo tempo em que impede a dominação do francês da **França**. Sabe-se que a revista *Partipris*, criada em 1963, descreve a situação quebequense como opressão colonial e torna-se porta-voz de um dos grandes movimentos de contestação literária e política do Quebec. Em seguida, as edições Parti pris publicam em 1964, *Le Cabochon* de **André** Major e *Le Cassé* de Jacques Renaud, que inauguram a querrela do *joual*, mas permitem sobretudo renovar totalmente a problemática literária. Afastando-se da norma acadêmica, os quebequenses inventaram um caminho de expressão próprio (destinado a ser questionado rapidamente) que lhes permitia, paradoxalmente, reapropriar-se do francês.

Segundo o grau de emancipação do espaço literário, ou seja, do grau de "desnacionalização" dos embates literários, a língua "popular" será usada mais ou menos autonomamente, ou seja, mais ou menos literariamente. Porém, de qualquer forma, o uso único (ou quase) de uma grande língua literária permite aos criadores "progredirem" na constituição de um patrimônio. Ao contrário dos que criam novas línguas nacionais desprovidas de qualquer crédito, os escritores que herdaram uma língua dominante, mesmo subvertendo-a e mudando os códigos e usos, operam uma espécie de "desvio de capital" e beneficiam-se de todos seus recursos literários: é ela que transporta valor e crédito literários, mitologias e panteões nacionais; é ela que se liga em pri-

meiro lugar a crença literária. Podem assim "queimar etapas". A estética literária dos escritores que adotam uma grande língua literária para transformá-la é de imediato mais inovadora pelo capital intrínseco à língua que a dos escritores que promovem uma "nova" língua sem literariedade. Por isso esses escritores dominados, que são locutores (e escritores) de línguas centrais, pertencem de imediato aos espaços literários relativamente dotados.

Macunáima, o anti-Camões

Provavelmente deve-se compreender dentro da mesma lógica da criação literária de uma língua popular e nacional o empreendimento romanesco de Mário de Andrade, muitas vezes designado como o "papa" do modernismo brasileiro. No Brasil dos anos 20, ele concebe de fato seu famoso *Macunáima* como o manifesto fundador de uma literatura nacional que reivindicava, enquanto a criava, uma língua escrita brasileira, distinta de "língua de Camões", isto é, do uso correto português. No mesmo impulso que Joyce recusando as convenções literárias e gramaticais do inglês, ele declara: "Estamos diante do problema atual, nacional, moral, humano, de **abrasiletrar o Brasil**." Essa afirmação programática de uma cultura própria ao Brasil, transmitida e criada por meio de uma língua também brasileira, procede portanto de uma vontade de liberdade de romper com a dependência linguística de Portugal, mas também, mais amplamente, com a dependência literária (e cultural) de toda a Europa: "Paciência, manos!", exclama Macunáima, "não! não vou na Europa não. Sou americano e meu lugar é na América. A civilização européia decerto esculhamba a inteireza do nosso caráter!"⁵⁸ Mário de Andrade decerto não é o "primeiro" escritor brasileiro, nem o modernismo o primeiro movimento literário brasileiro⁵⁹; uma longa história literária os

58. M. de Andrade, *Macunáima*, edição crítica de **Telé** Porto Ancona Lopez, São Paulo Biblioteca Universitária de Literatura Brasileira, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978, p. 104. *Macunáima*, edição crítica, **Pierre** Rivas (org.), Paris, Stock, Unesco, CNRS, 1996 (especifica-se a edição francesa quando apropriado).

59. Antes dele, principalmente **José** de **Alencar**, a quem Mário de Andrade quis dedicar seu livro, tentara promover uma língua brasileira. Cf. M. **Carrelli**, W. Noqueira Galvão, *Le Roman brésilien. Une littérature anthropophage au XIX^e siècle*, Paris, PUF, 1995, p. 10-11.

precede. Mas, como no caso da América de língua espanhola, essa história constituiu-se até então em grande parte de obras que reproduziam, com afastamentos mais ou menos reivindicados, os modelos importados da Europa. Ora, o **modernismo** do qual Mário de Andrade é um dos principais "teóricos" ou porta-vozes, é o primeiro movimento que reivindica explicitamente uma emancipação literária nacional. Pode-se dizer que Mário de Andrade se encontra na posição exata de Du Bellay, quando este reclamava que se acabasse com a dependência do latim⁶⁰. É o poeta fundador do espaço literário brasileiro, na medida em que é o primeiro, **com** o conjunto da geração modernista, que, reivindicando e criando uma "diferença" nacional, faz ao mesmo tempo **com** que o espaço literário brasileiro entre no grande jogo internacional, no universo mundial da literatura. Seu amigo Oswald de Andrade, autor do *Manifesto Antropófago* (*Tupior not tupi, that is the question*) e do manifesto *Poesia Pau Brasil* era mais explícito a esse respeito. Por essa metáfora silvestre, afirmava sua vontade de criar **uma** poesia que pudesse ser enfiada exportada: "Uma única luta", escreve em seu manifesto: "a luta pelo caminho. Dividamos: Poesia de importação. E a Poesia Pau Brasil, de exportação."⁶¹

O projeto modernista é ao mesmo tempo político e literário. Quando da famosa **Semana de Arte Moderna** de São Paulo em 1922 — manifestação durante a qual se comemorou centenário da independência do Brasil e momento fundador e original do modernismo brasileiro —, um grupo de poetas, músicos e pintores rasga solenemente um exemplar de *Os Lusíadas*, declarando **assim** uma guerra simbólica contra Portugal. Mas eles querem **também** acabar com a dominação unívoca de Paris, onde a maioria dos intelectuais brasileiros vai "aprender". O modelo francês é para eles tão esmagador que querem, **como** insiste Mário de Andrade: "Cortar o cordão umbilical que os liga a França. Em vez de irem se pavonear tolaamente em Paris, os escritores devem pegar sua trouxa e desenterrar seu próprio país. Ouro Preto ou Manaus, em vez de Montmartre ou Florença!"⁶² O poder da rejeição de Paris é do mes-

mo porte que a admiração e o fascínio extraordinários (e quase feichistas) que a capital da literatura provocava nos brasileiros⁶³. Encontramos aqui a postura **evocada** acima dos escritores fundadores, que lutam pela autonomia ao mesmo tempo política e literária de seu espaço literário nacional: a fundação como afirmação de diferenças exige um corte com todos os circuitos anexionistas, estritamente políticos — como a dependência de Portugal — ou específicos, como a submissão a Paris: "**Estamos** acabando com a dominação do espírito francês", escreve Mário de Andrade a Alberto de Oliveira. "**Estamos** acabando com o domínio gramatical de Portugal."⁶⁴

Publicado pela primeira vez em 1928, *Macriniana* irá tomar-se um dos grandes clássicos literários nacionais. Nessa obra alegre, impertinente e provocadora, encontram-se todas as características dos manifestos literários de fundação. Andrade propõe um "abrasileiramento" da língua portuguesa, isto é, muito exatamente uma apropriação brasileira da língua portuguesa por meio do uso da língua falada no Brasil, a integração ao **patrimônio** e à arte nacionais das sonoridades e aportes da língua oral que divergiam das normas portuguesas. "Fugia do sistema português", escreve ao poeta Manuel Bandeira, "queria escrever em brasileiro sem cair no provincianismo. Queria sistematizar os erros cotidianos das conversas, os idiotismos brasileiros, seus galicismos, seus **italianismos**, sua gíria, seus regionalismos, arcaísmos, pleonasmos." Reivindica sobretudo que é o caso de se deter no que chama ironicamente de "bilinguismo" dos brasileiros: as duas línguas do país seriam de fato "o brasileiro falado e o português escrito"⁶⁵. Encontra-se aqui um outro traço comum com a história da acumulação inicial de capital francês nos séculos XVI e XVII: a vontade de se emancipar de uma norma escrita petrificada demais e que impede precisamente o enriquecimento, a transformação dos usos pelo recurso às formas novas da língua oral. O famoso apelo de Malherbe aos "carregadores de **Port-au-Foin**", ou seja, a um uso oral, livre, popular da língua, era concebido como arma para lutar contra a artificialidade e sobretudo a imobilidade

60. O eufemismo Roger Bastide já tentara, nos anos 40, um paralelo entre *Macriniana* e o empreendimento da Pleiade: Cf. Roger Bastide, "Macriniana vista por um francês", *Revista do Arquivo Municipal*, nº 106, São Paulo, janeiro de 1946.

61. Oswald de Andrade, *A utopia antropofágica*, São Paulo, Editora Globo, 1990, p. 42.

62. Gilles Lapouge, "Préface", in Mário de Andrade, *L'apprenti touriste*, Paris, La Quinzaine littéraire-Louis Vuitton, 1996, p. 13.

63. Cf. Mario Carelli, "Les Brésiliens à Paris, de la naissance du romantisme aux avant-gardes", *Le Paris des étrangers, op. cit.*, p. 287-298.

64. M. de Andrade, *Carta a Alberto de Oliveira*, nº 3, citada por M. Carelli e W. N. Galvão, *Le Roman brésilien. Une littérature anthropophage au XIX^e siècle, op. cit.*, p. 53.

65. M. de Andrade, *Macriniana, op. cit.*, p. 81.

(portanto, o caráter repetitivo) dos modelos escritos que, por serem sempre cuidadosamente reproduzidos, não podem renovar (desenvolver, enriquecer) a própria textura da língua. Em *Macunaima*, o português, língua escrita, portanto petrificada e até morta, é precisamente assimilado ao latim. Os habitantes de São Paulo têm assim, escreve Mário de Andrade, uma "riqueza de expressão intelectual [...] tão prodigiosa [que eles] falam numa língua e escrevem noutra [...]". Nas conversas, utilizam-se os paulistanos dum *linguajar* bárbaro e *multifário*, crasso de feição e impuro na vernaculidade, mas que não deixa de ter o seu sabor e força nas apóstrofes, e também nas vozes do brincar [...] logo que tomam da pena, se despojam de tanta asperidade, e surge o Homem Latino de Lineu, exprimindo-se numa outra linguagem, muito próxima da *virgiliana* [...] meigo idioma que, com impercível galhardia se intitula: língua de Camões!"⁶⁶ Vê-se que a estratégia é a mesma da de Beckett, que em "Dante...Bruno. Vico...Joyce"⁶⁷ afirmava que o inglês era uma língua envelhecida, senão morta, como o latim na Europa na época de Dante.

Da mesma forma, e em uma lógica próxima da de Joyce em *Ulysses*, essa reivindicação de uma literatura nacional escrita em uma língua nacional coaduna-se com a vontade de quebrar tabus culturais, gramaticais, sexuais, léxicos, literários do moralismo colonial e das convenções sociais, em suma, com a recusa do respeito pela hierarquia dominante dos valores literários. A civilização tropical, ou o "tropicalismo" reivindicado por Mário de Andrade, exige a afirmação de uma "harbárie" que inverte a ordem cultural oficial. Ele escreve assim, no início de seu diário de viagem de 1928 a respeito da mulher carioca em oposição a paulista, mais européia: "E toda essa maravilha semostradeira que é a mulher carioca reflete um país novo da América, uma civilização que andam chamando de bárbara porque contrasta com a civilização européia. Mas isso que chamam de barbárie os deserdados de nossa terra não passa dum a reeducação. Sintoma capitoso de Brasil."⁶⁸ *Macunaima* é portanto um texto

deliberadamente provocador, repleto de *gíria*, *diverido*, *antiliterário*, que assume todas as contradições aparentes da luta contra a seriedade européia *sob* todas as formas.

Mas não se *trata* apenas de "nacionalizar" a língua; Mário de Andrade também quer, como todos os escritores fundadores de literaturas nacionais emergentes, reunir os recursos existentes para *transmutá-los* em recursos culturais e literários. Ora, os únicos precedentes aos quais poderia recorrer para encontrar, coletar, reunir e literarizar contos, lendas, ritos e mitos populares são os da etnologia. Em outras palavras, enquanto tenta emancipar-se política (e linguisticamente) de Portugal, mas também cultural e literariamente da *Europa*, Mário de Andrade vê-se obrigado a recorrer às pesquisas etnológicas européias que foram as primeiras a descrever o que poderia fazer as vezes de especificidade cultural. Sabe-se que a idéia desse texto proveio-lhe do livro do etnólogo alemão Koch-Girlnberg, *Vom Koroma zum Orinoco – Mythen und Legenden der Taulipang und Atekuná Indianern*,⁶⁹ coletânea de lendas e narrativas míticas dos índios na qual aparece o personagem *Macunaima*⁷⁰. A partir de dados etnológicos, linguísticos, geográficos, de leituras e de referências eruditas, pela acumulação de um material ainda disperso, destinado a fornecer os fundamentos de uma cultura propriamente brasileira, Mário de Andrade tenta portanto exibir e expor uma "simulá" do saber sobre o Brasil. Esse projeto é acompanhado de uma vontade explícita de unificar culturalmente a nação brasileira: Mário de Andrade tenta reunir num único e mesmo texto ("Um Brasil só, e um herói só", escreve a respeito de seu livro em 1935") todas as regiões, as diversidades geográficas e culturais, as particularidades do país.⁷¹ "Um de meus interesses", precisou, "foi não respeitar, de maneira lendária, a geografia e a fauna e a flora geográficas. Desregionalizava assim o máximo possível a criação ao mesmo tempo em que alcançava o mérito de conceber literariamente o Brasil

66. *Ibid.*, p. 78.

67. S. Beckett, "Dante...Bruno. Vico...Joyce", *loc. cit.*, p. 29.

68. M. de Andrade, *O turista aprendiz*, São Paulo, Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976, p. 207.

69. Vol. 2, Stuttgart, Stroeker & Schroeder, 1924.

70. Cf. Telé Porto Ancona Lopez, "Macunaima et Mário de Andrade", *Macunaima*, *op. cit.*, p. 242-243 (ed. francesa).

71. Carta a Sousada Silveira de 26 de abril de 1935, citada por M. Riandel, in *Macunaima*, *op. cit.*, p. 300 (ed. francesa).

72. Lutava assim contra a literatura regionalista, muito importante no Brasil desde o final do século XIX.

como entidade homogênea — um conceito étnico nacional e *geográfico*.⁷³ Para evitar o realismo (e portanto as divisões) regionalistas, situa no sul as lendas do norte, *mistura* expressões de gaúchos a estilos nordestinos, transplanta animais e vegetais. Mas, simultaneamente, inventa uma postura dupla muito refinada: enquanto reúne e enobrece explicitamente um *patrimônio cultural* até então monopolizado pela *etnologia*, adota um tom irônico e *paródico* que, em um modo literário, *denegra* e sabota os fundamentos do empreendimento.

Além da exposição de mitos e lendas, a *narração*, cujo subtítulo é "rapsódia", também é a oportunidade de uma espécie de inventário do vocabulário *especificamente* brasileiro⁷⁴. Por *meio das enumerações* (muitas vezes qualificadas de *tabelaisianas*), de efeito em geral cômico, o escritor constitui um repertório de termos que *naturalmente* se tomam especificamente brasileiros. Por serem empregados literariamente pela primeira vez, adquirem, graças ao procedimento de Mário de Andrade, uma existência dupla — nacional (entram no léxico "autorizado" ou pelo menos reconhecido) e literário (poético): "Perguntaram pra todos os seres, *aperenas saguís* tatus-mulhas *tejus mussuês* da terra e das árvores, [...] pra lagartixa que anda de pique com o ratão, pros *tambaquis tucumarés pirarucus curimatás* do no, os pecais *tapicuris* e ieretés da praia, todos esses entes vivos mas ninguém vira nada, ninguém sabia de nada."⁷⁵ Também aí é possível mostrar que se trata de uma estratégia quase universal: já Du Bellay exortava os "poetas franceses" a enriquecer o vocabulário da poesia "francesa" recorrendo aos termos técnicos empregados pelas diversas corporações de ofício — palavras "modernas" que não poderiam existir ou mesmo ter equivalentes em latim e assim constituíram uma real especificidade (originalidade) francesa: "Ainda quero avisá-los pari *fréquentar* as vezes não apenas os sábios, mas todas as espécies de operários & gente de mecânica, como marinheiros, *fundidores*, pintores, gravadores & outros, para serem instruídos em suas invenções, os nomes dos materiais, das ferramentas &

os termos usados em suas artes e *ofícios* a fim de extrair daí essas belas comparações e descrições vivas de todas as coisas."⁷⁶

A melhor prova de que *Macunaima* é de fato um texto nacional, de ambição nacional, é que obterá imenso sucesso em todo o país, mas sua "tradução" circulará com dificuldade. É hoje um clássico brasileiro, inscrito no programa dos vestibulares, objeto de dezenas de obras críticas, comentários, interpretações e glosas, adaptações cinematográficas e teatrais; chegou a ser tema de desfile de escola de samba⁷⁷. Porém, atravessará as fronteiras com muita dificuldade e só terá acesso bem tarde ao reconhecimento internacional. No próprio ano do lançamento do livro no Brasil, Valéry Larbaud pedira a *Jean Duriaud*, um dos principais tradutores da literatura brasileira na França, para se informar sobre uma possível tradução do texto. Este respondeu a Larbaud em outubro de 1928: "Não, nada conheço de Mário de Andrade; a seu conselho, escrevi-lhe, mas, ilustração do que dizia acima, jamais ele me deu sinal de vida."⁷⁸ Recusando-se a se submeter ao veredicto central e totalmente voltado para sua tarefa nacional, Andrade parece portanto preocupar-se muito pouco, como todos os fundadores literários preocupados em cortar completamente as anexações centrais sistêmáticas, com possíveis traduções de seu texto⁷⁹. Mas não é somente seu desinteresse constitutivo pela tradução que está em jogo: o desconhecimento de *Macunaima* na Europa é simetricamente a prova do etnocentrismo crítico dos centros. Após uma tradução italiana em 1970

76. J. Du Bellay, *La Défense et l'illustration de la langue française*, *op. cit.*, p. 172.

* No original, em francês arcaico: "Encores te veux-je advertir de hanter quelquesfois, non seulement les scavans, mais aussi toutes sortes d'ouvrien & gens mecaniques, comme mariniens, fondeurs, peintres, engraveurs & autres, scavoir leurs inventions, les noms des matieres, des outils, & les termes usitez en leurs arts et metiers, pour lyter de la ces belles comparaisons et vives descriptions de toutes choses". (N.E.)

77. M. Riandel, "Toupi or not toupi. Une aporie de 'l'ère national'", *loc. cit.*, p. 290.

78. Citado por Pierre Rivas, "Réception critique de *Macunaima* en France", in M. de Andrade, *Macunaima*, *op. cit.*, p. 315.

79. Ao contrário, seu compatriota Oswald de Andrade, que fazia muitas viagens a Paris, tentava ser conhecido e traduzido. Conseguiu conhecer Larbaud, apesar das advertências de Mathilde Pomes, que considerava os latino-americanos "gente sedenta de re-nome europeu", e apresentou-lhe, além de suas próprias obras que não conseguiram fossem traduzidas, a produção brasileira moderna. Deu-lhe de presente um volume das obras do grande romancista brasileiro do século XIX: Machado de Assis. Cf. Béatrice Mousli, *Valéry Larbaud*, *op. cit.*, p. 378.

73. Citado por M. Riandel, *op. cit.*, p. 301.

74. Sabe-se que pouco mais tarde, João Guimarães Rosa (1908-1967) procederá de maneira muito parecida em suas narrativas e principalmente em seu grande romance, *Grande Sertão: Veredas*, ao enriquecimento decisivo do vocabulário nacional brasileiro por meio de sua infinita enumeração de termos que designam a fauna e a flora do sertão.

75. M. de Andrade, *Macunaima*, *op. cit.*, p. 35.

e espanhola em 1977, a primeira tradução francesa (assinada por Jacques Thieriot) sai em 1979 — ou seja, **cinquenta** anos depois de sua publicação no Brasil —, após ter sido rejeitada por vários editores (apesar das opiniões favoráveis de Roger Caillouis e Raymond Queneau). E, em vez de ser objeto de um reconhecimento tardio, mas bem merecido, a tradução francesa finalmente só se impõe a partir de um mal-entendido gigantesco: editada em uma coleção consagrada aos escritores de língua espanhola do boom, ela é assimilada à sua estética dita "barroca", com a qual evidentemente não tem nenhuma relação.

A continuação de seu percurso, que de certa forma só amplifica esse projeto inicial, mostra, sem qualquer ambiguidade, a verdadeira natureza de seu empreendimento literário e cultural nacional. **A partir** de 1928, de fato, ano da primeira edição de sua **narrativa** lendária, Mário de Andrade consagra-se a coligar dados musicais, folclóricos, capazes de fundamentar e enriquecer a cultura nacional brasileira. Musicólogo, começa a pesquisar cantos e danças populares para um "dicionário musical brasileiro" e publicar regularmente obras de etnomusicologia, organiza o primeiro congresso da língua nacional cantada e participa da criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Será também, em 1938, ao lado de Claude Lévi-Strauss, fundador da Sociedade de Etnografia e Folclore do Rio de Janeiro.

O itinerário de Mário de Andrade, tão nacional que sempre recusará deixar o Brasil para viajar para a Europa, não faz dele contudo um nacionalista triunfalista e ingênuo. Ao contrário: a **particularidade** desse "herói sem nenhum caráter", como indica o subtítulo da narrativa, é que ele é um "mau" selvagem, concebido ao contrário de todos os pressupostos do "herói" nacional, encarnação dos valores nacionais. Ele é desprovido de bons sentimentos, preguiçoso, arditoso, mentiroso, fanfarrão, briguento. Suas primeiras palavras serão: "Ai, que **preguiça!**". Segundo o **etnólogo alemão Theodor Koch-Grünberg**, é o personagem de uma lenda tauipangue cujo nome é formado da palavra *maku* (malvado) e do sufixo aumentativo *irma*. Macunaíma significa portanto imediatamente "grande malvado". E Mário de Andrade escolhe-o como personagem de sua narrativa e emblema nacional, porque ficou impressionado pelo fato de ser apresentado por Koch-Grünberg "como herói sem nenhum caráter". Considera esse termo no sentido de "caráter nacional" e, no prefácio inédito de 1926, explica seu proje-

to da seguinte maneira: "o brasileiro não tem caráter [...]. E com a palavra caráter não determino apenas uma realidade moral, entendo **principalmente** a identidade psíquica permanente, que se manifesta em tudo, nos costumes na ação exterior no sentimento na língua na História na atitude, no bem como no mal. O brasileiro não tem caráter porque não possui civilização própria ou consciência tradicional. Os franceses têm um caráter e até os iorubas e os mexicanos. Que para isso tenha contribuído uma civilização própria, um perigo iminente ou a consciência secular, o fato é que estes têm um caráter. O brasileiro não. Ele é como um rapaz de vinte anos: pode-se perceber as tendências gerais, mas ainda não é hora de afirmar nada [...]. E enquanto **eu refletia** sobre essas coisas, dei com Macunaíma no alemão de Koch-Grünberg. E **Macunaíma** é um herói surpreendentemente sem **caráter**."⁸⁰

A força do empreendimento de Mário de Andrade é sua lucidez e o que se poderia chamar seu nacionalismo crítico e reflexivo. Nativo de um país jovem e desprovido, Mário de Andrade sabe que **não** pode lutar em pé de igualdade com as grandes nações culturais: sabe que a desigualdade não é apenas sofrida, mas incorporada, e que o passado de dependência, a pobreza específica, a ausência de recursos literários impedem a formação de um "caráter" nacional, isto é, de um capital, a acumulação de recursos culturais nacionais, a crença comum em uma língua e uma literatura, objetos de piedade nacional... Evoca assim a desigualdade (isto é, a ausência de história, de cultura, de literatura, de língua) na figura de uma espécie de deformidade fisiológica: "O herói deu um espirito e botou corpo. Foi desempenando, crescendo, fortificando e ficou do tamanho dum homem **taludo**. Porém a cabeça não molhada ficou pra sempre rombuda e com carinha enjoativa de **piá**."⁸¹ A proclamação literária fundadora opera-se não em um gesto de celebração nacional ingênua, simples vontade de enobrecer a qualquer preço uma cultura nacional, mas inscreve-se em uma conduta deliberada de auto-irrisão e de interrogação cáustica sobre as fraquezas e as covardias nacionais.

Mário de Andrade inventa o "nacionalismo paradoxal", isto é, uma modalidade de pertença que, consciente dos múltiplos paradoxos e até

80. Citado por M. Rianduel, *loc. cit.*, p. 304.

81. M. de Andrade, *Macunaíma*, *op. cit.*, p. 16.

das aporias nas quais se baseia, consegue contudo superar, **principalmente** pela ironia, a maldição de sair de um povo desprovido. Apesar de sua desilusão (ou de seu realismo), ele tenta de fato proporcionar fundamentos à nação brasileira: como na metáfora de Macunaima e de seus dois irmãos — branco, negro e vermelho —, que representam as três etnias fundadoras do Brasil e que afirmam, segundo Pierre Rivas, a "vitalidade de um povo jovem e rico em sua diversidade", "contra os mitos eugenicistas e racistas anteriores **que** deploram a decadência de um Brasil mestiço"⁸².

Aquele que um dia escreve "sou um índio tupi tocando **alaúde**" — formidável resumo de seu dilaceramento cultural e de sua tragédia íntima e coletiva — só poderia portanto afirmar que ele próprio era um paradoxo vivo. É sob esse aspecto que *Macunaima* poderia ser hoje considerado como um emblema de todas as narrativas nacionais fundadoras: esse empreendimento literário múltiplo e complexo, ao mesmo tempo nacional, etnológico, modernista, irônico, desencantado, político e literário, lúcido e voluntarista, anticolonial e antiprovinciano, autocrítico e plenamente brasileiro, literário e antiliterário, leva ao **auge** da expressão o nacionalismo constitutivo das literaturas desprovidas e emergentes.

Essa via dissimuladora é portanto a reapropriação "nacional", "popular" — às vezes sob a forma dialetal — e literária de uma língua central que permite que os escritores exibam **sua** diferença. Essa reivindicação de uma língua popular falada que tem acesso ao **status** literário (ou literário-nacional, conforme o caso) consegue afirmar-se em qualquer forma ou grau da dissimilação: simples desvio do sotaque, regionalismo, dialetos ou crioulos. A literarização da língua oral permite assim **não** apenas manifestar uma identidade distintiva, mas também colocar em questão os códigos aceitos das convenções literárias e de linguagem, da correção inseparavelmente gramatical, seimântica, sintática e social (ou política), impostas pela dominação política, linguística e literária, e provocar rupturas violentas, ao mesmo tempo políticas (a língua do povo como nação), sociais (a língua do povo

como classe) e literárias. O recurso ao registro da obscenidade principalmente, ou da grosseria (o que os críticos da literatura legítima chamam de "vulgaridade"⁸³) que exprime uma vontade de ruptura e a atuação de uma violência específica, é uma das técnicas mais empregadas pelos escritores.

Sabe-se que Walt Whitman, decidido a romper com os cânones literários ingleses, provoca uma reviravolta não apenas na forma poética, mas ainda na própria língua inglesa, introduzindo em *Folhas das folhas da relva* arcaísmos, neologismos, termos de gíria, palavras estrangeiras e, é claro, americanismos. Melhor, é possível afirmar que o nascimento do romance americano coincide com a "invenção" da oralidade na escrita de língua inglesa, com a publicação de *As aventuras de Huckleberry Finn* de Mark Twain em 1884: a cruzeira, a violência, o anticonformismo da língua popular rompia em definitivo com as normas literárias britânicas. O romance americano criava sua diferença pela reivindicação de uma língua específica liberada das amarras da língua escrita e das regras das convenções literárias inglesas; sabe-se que Hemingway escreveu a respeito desse livro: "Toda a literatura americana moderna descende de *As aventuras de Huckleberry Finn*. [...] Tudo o que se escreveu nos Estados Unidos vem daí. Nada havia antes. Não houve nada tão bom desde **então**." Com *As aventuras de Huckleberry Finn*, o mundo literário e o público americanos puderam reivindicar uma verdadeira "americanidade", uma oralidade, uma especificidade e portanto uma diferença que se baseia em todas as variantes dialetais do *melting pot*, uma alegre distorção iconoclasta da língua **legada** pelos ingleses.

Da mesma maneira, se foi possível falar de "Escola de Glasgow" a respeito dos romancistas escoceses que surgiram em 1984, foi porque eles têm em comum o uso explícito de uma língua popular, que é também uma forma específica de reivindicação nacional: ligados ao movimento nacionalista escocês, esses escritores tentam proporcionar uma existência literária a uma língua operária, afirmada como **particularismo** da "nação" escocesa, e isso contra as representações camponesas e bucolicas de uma nação concebida desde Herder como conservatório

82. P. Rivas, "Modernisme et primitivisme dans *Macunaima*", in M. de Andrade, *Macunaima, op. cit.*, p. 11.

83. Cf. Angela Mac Robbie, "Wel, wel, wel", *Liber. Revue internationale des livres*, n° 24, *Écosse, un nationalisme cosmopolite?*, outubro de 1995, p. 8-11.

de lendas antigas e do gênio de um povo. A grande subversão **introduzida** por James Kelman, por exemplo, é a da importação radical, ou seja, exclusiva, dessa língua popular e urbana para seus romances. **Kelman** optou por acabar com a convenção (ela também inseparavelmente literária e política) segundo a qual, a partir do momento que se dá a palavra ao povo em um romance, deve-se mudar de registro e de nível de língua. A "nobreza" e o uso literários reservam portanto o estilo dito falado aos diálogos, enquanto o **narrador** se exprime com a "elevação" literária. Essa convenção, diz Kelman, repousa em um pressuposto inerente ao funcionamento social da literatura segundo o qual "leitor e escritor são idênticos, exprimem-se com a mesma voz que a narrativa e são diferentes desses **pulos** de proletários que dialogam em fonética"⁸⁴.

Assim, em seu romance *The Busconductor Hines*⁸⁵, ele transcreve o ritmo e o idioma de Glasgow (sem passar pela transcrição fonética como seu compatriota Tom Leonard, por exemplo), e assinala a equivalência entre diálogo e narração pela ausência de **virgulas** e aspas. Kelman recusa enfaticamente a qualificação de sua linguagem como "grosseira" e "obscena", apesar da grande frequência de termos não conformes às convenções literárias em seus textos: como questiona as hierarquias nacionais e sociais, subverte também a distinção entre as palavras cultas e os palavrões. Sobretudo, permanecendo na língua inglesa, cria uma "diferença" ao mesmo tempo social e "nacional" pela exibição e revindicação de uma língua popular, afirmada como especificidade escocesa.

A questão da língua toma-se o motor da formação do espaço literário, o tema dos debates e das rivalidades. Os historiadores da literatura brasileira mostraram que a reflexão sobre a língua e a vontade reafirmada por várias gerações de poetas e romancistas de criar uma língua especificamente brasileira em seus usos e em seu vocabulário, fora o principal motor, o catalisador da formação de uma literatura e de um universo literário nacionais. A própria definição da língua, de seu uso e da sua forma, proporciona o conteúdo das primeiras lutas internas. O novo modo de expressão torna-se um tema de debates em

tomo do qual se organiza e unifica o conjunto do espaço. A oposição entre Jorge Amado e Mário de Andrade no Brasil dos anos 30 é característica desse tipo de luta unificadora. Jorge Amado procurou uma via popular em seus primeiros romances de acordo com uma perspectiva diretamente política⁸⁶, entra para a Juventude Comunista em 1932 e escreve um de seus primeiros romances, *Cacau*, no final de 32, começo de 33, sob a influência, diz, do "romance proletário" soviético que começava a ser publicado e traduzido em algumas editoras de São Paulo. Em seguida, enquanto procura os instrumentos romanescos que lhe permitiriam descrever a miséria dos camponeses e das classes populares do Nordeste brasileiro, permanece fiel às convenções neorrealistas herdadas do romance proletário: "O decisivo para nós foi a Revolução de 1930, que representava um interesse pela realidade brasileira que o modernismo não tinha, e um conhecimento do povo que nós tínhamos e que os escritores modernistas absolutamente não tinham."⁸⁷ Ele queria introduzir no Brasil uma revolução literária que também fosse, inseparavelmente, uma revolução política: "**Não** nos pretendíamos modernistas e sim modernos: lutávamos por uma literatura brasileira que, sendo brasileira, tivesse um caráter universal; por uma literatura **inserida** no momento histórico que vivíamos e que **se inspinasse em nossa realidade** a fim de transformá-la."⁸⁸ Amado recusa portanto as opções do modernismo brasileiro que lhe parecem sinais de uma literatura "burguesa" e cuja revolução formal lhe parece artificial porque não pode se prevalecer justamente de uma "autenticidade" popular: "A língua de *Macunaima* é uma língua inventada, não é uma língua do povo [...] o modernismo foi uma revolução formal, mas do ponto de vista social não trouxe grande coisa."⁸⁹ Sabe-se que Synge foi atacado violentamente nos mesmos termos na Dublin do início do século e que foi acusado de levar ao palco do teatro uma falsa língua do povo: ela era recusada ao mesmo tempo como não correta do ponto de vista das normas nacionais e não aceitável do ponto de vista das representações políticas do povo.

84. Duncan **McLean**, "James Kelman interviewed", *Edinburgh Review*, nº 71, 1985, p. 77, citado em *Liber*, nº 24, p. 14.

85. Edimburgo, Polygon, 1984.

86. Cf. **Alfredo Almeida**, *Jorge Amado: Política e literatura*, Rio de Janeiro, Campus, 1979.

87. Jorge Amado, *Conversations avec Alice Rafflard*, Paris, Gallimard, 1990, p. 38.

88. *Ibid.*, p. 20. O grifo é meu.

89. *Ibid.*, p. 42-43.

O caso do Brasil é um dos que mostram que uma ruptura linguística afirmada pelos escritores, inclusive dentro de uma mesma língua, pode conduzir a uma verdadeira independência literária (e nacional). Esse desvio permite exibir e manifestar em atos a "diferença" reivindicada como identidade nacional. O Brasil conseguiu impor sua existência literária autônoma a **barbar** da cisão do "modernismo" dos anos 20, cisão que foi substituída e de certa forma reforçada politicamente por lutas linguísticas incessantes que de certa forma ela legitimou: a reivindicação de uma língua brasileira intrinsecamente diferente do português — inclusive na ortografia — baseava-se amplamente nessa reviravolta que abalou de maneira durável (na prosa e no dicionário) as regras do escrito. Nesse sentido, a oralidade (e portanto a liberdade) **(re)inventada** por Mário de Andrade em *Macunaima* é uma das etapas mais importantes no reconhecimento de uma especificidade linguística e cultural do Brasil.

O crioulisto suíço

A reivindicação da oralidade (popular) como instrumento de emancipação e especificidade literária aproxima escritores que *apriori* tudo separa: apesar das histórias literárias diferentes, ocupam posições bem próximas no espaço literário mundial. Pode-se assim comparar quase termo a termo dois manifestos literários que reivindicam o uso e a conversão literários de duas línguas populares: um patoá e um crioulo. Emanam de escritores dominados pelo espaço literário francês de duas maneiras distintas e que afirmaram sua diferença com quase setenta anos de intervalo. Um, suíço de língua francesa, pertence a um país dominado literariamente (e não politicamente) pelo espaço literário francês, o cantão de Vaud, no qual nenhuma constituição de patrimônio literário fora possível pelo fato de todas as produções literárias dali terem até então sido anexadas as da França. Trata-se de **Ramuz**, que publica, como dissemos, *Raison d'être*⁹⁰, o primeiro número de *Cahiers vaudois*, em **1914**. Os outros, antilhanos, saíram de um espaço literário emergente, não independente politicamente, por muito tempo sob **domina-**

ção colonial, a **Martinica**. Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau e Raphaël Confiant publicam o *Éloge de la créolité* em **1989**, setenta e cinco anos após o manifesto de Vaud de Ramuz.

Após o fracasso em ser reconhecido como escritor em Paris, Ramuz volta ao país natal e empenha-se em fundar uma "diferença" valdense. Por sua vez, os antilhanos afirmam uma identidade "crioula" para opor-se ao mesmo tempo à norma literária francesa e à revolução poética e literária da negritude **lançada** por seu irmão mais velho, Aimé Césaire. Seu primeiro gesto comum é inverter o estigma em geral vinculado à língua popular de seu país e reivindicar como diferença positiva o que era condenado como provinciano ou incorreto. Ramuz sublinha, como Chamoiseau, Confiant e Bernabé, que o patoá e o crioulo foram por muito tempo línguas desprezadas, zombadas, ridicularizadas e, em primeiro lugar, justamente por aqueles que as falam, vítimas da imposição das normas do francês; "coisas de Vaud [*vaudoiseries*]" por um lado, "negrismos [*petit-nègre*]" por outro, sempre foram objeto de caricaturas, "velha carapaça de nossa própria difamação" para os primeiros", zombaria para os outros: "Nosso patoá tem tanto sabor", escreve Ramuz, "além da rapidez, da nitidez, da decisão, da força (as qualidades precisamente que mais nos faltam quando escrevemos 'em francês'), esse dialeto, jamais tornamos a nos lembrar dele senão em uma comédia grosseira ou em farsas, como se tivéssemos vergonha de nós

Querem também oferecer uma escrita, isto é, ao mesmo tempo uma codificação gramatical e uma existência literária, a uma língua popular que até então só tivera existência oral"⁹³; "O, sotaque", escreve Ramuz, "estás em nossas palavras, tu és a indicação, mas ainda não estás em nossa língua escrita. Estás no gesto, na aparência..."⁹⁴ Os escritores antilhanos, por seu lado, declaram necessária "uma aquisição da língua crioula em sua sintaxe, em sua gramática, em seu léxico [...] em sua escrita mais apropriada (por mais afastada que a última seja

90. J. Bernabé, P. Chamoiseau, R. Confiant, *Éloge de la créolité*, op. cit., p. 41.

92. C. F. Ramuz, *Raison d'être*, op. cit., p. 56.

93. A diferença de *status* entre o crioulo como "língua" reivindicada e a língua de Vaud como "patoá" talvez não passe de uma diferença do grau de independência com relação às normas da francês.

94. C. F. Ramuz, *Raison d'être*, op. cit., p. 55.

dos hábitos franceses), em suas entonações, em seus rimos, em sua alma [...] em sua poética.⁹⁵

Como em (quase) todo o mundo em épocas de formação e fundações literárias, o primeiro gesto é a reapropriação da cultura popular oral: "A literatura antilhana ainda não existe", afirmam os escritores da *Martinica* no início de seu manifesto. "Ainda **estamos** em um estado de pré-literatura."⁹⁶ Por isso, a oralidade e o recurso à cultura popular oral serão a base dessa nova literatura: "Provedora de contos, provérbios, 'titim', fórmulas infantis, canções, etc., a oralidade é nossa inteligência, é nossa leitura desse mundo [...]. Voltar a eles, sim, em primeiro lugar para restabelecer essa continuidade cultural (associada à continuidade histórica restaurada) sem a qual a identidade coletiva tem dificuldade de se afirmar [...]. Voltar a eles, simplesmente, a fim de tomar posse *da expressão primordial de nosso gênio popular* [...]. *Em suma, fabricaremos uma literatura* que em nada **derroga** as exigências **modernas** da escrita, ao mesmo tempo em que se arraiga nas configurações tradicionais de nossa oralidade."⁹⁷

Para Ramuz, trata-se de restituir uma "verdade" da língua popular valdense. Como fundador de um "estilo" novo, "saído" de uma região e de uma **paisagem**, Ramuz reivindica a transcrição literária de um uso real e popular da língua valdense. A revolução **estilística** que opera nos anos 20 (e que a história literária atribui unicamente a Céline) consiste em dar a palavra ao "povo" na ficção romanesca e a conferir-lhe uma posição de sujeito que fala, e até de **narrador** no desenvolvimento do romance. Em seus livros, a palavra popular não é apenas objetivada em um diálogo, é integrada à própria narração. Aí se encontra em cada detalhe — exceto na postura política — a tentativa formal, linguística, estética e social que o romancista James **Kelman** reinventou na Escócia dos anos 80. Ramuz explica sua técnica deliberada em uma carta a Claudel, onde resume a questão do distanciamento literário da língua popular: "... sob pretexto de romance, inúmeros autores desprezam e ao mesmo tempo lisonjeiam o povo (o que dele resta), e a língua desse povo que é a única que conta, porque tudo dela sai, tudo a ela toma e

porque ela não pode se enganar; mas que esses fugitivos da Sorbonne só utilizam entre aspas, ou seja, só tocando-a com pinças."⁹⁸

Ramuz e os escritores crioulos têm também em comum a mesma visão da "pequenez" de seu país, que adquire no escritor valdense a forma de uma reavaliação não somente da região, mas da paisagem: "Nosso país é bem pequeno", escreve, "mas é melhor assim. Abraço-o por inteiro em mim, e, com uma olhada, ennumero-o [...]. E, avistando-o assim, por inteiro, com uma olhada, chego com maior facilidade a essa compreensão dele, de seu 'tom'⁹⁹, de seu caráter, e então, todo o resto, apenas me resta esquecer-lo."¹⁰⁰ "Nosso mundo, por menor que seja", escrevem os antilhanos, "é vasto em nossa mente, inescotável em nosso coração e, para nós, sempre testemunhará **humanidade**."¹⁰¹ Afirmam de um valor intrínseco do país e do povo, por mais desprezados, pouco reconhecidos ou desprovidos de recursos literários que sejam, é também uma maneira de lutar contra as normas instituídas pelos centros, uma maneira de reivindicar o direito à existência e à igualdade literárias. É assim que se deve compreender seu desejo comum de ver erigidos em objetos literários legítimos os objetos e os seres mais humildes, como os camponeses de Ramuz; os escritores crioulos afirmam no mesmo sentido que a literatura que vão "inventar" "coloca como princípio que nada existe em nosso mundo que seja pequeno, pobre, inútil, vulgar, incapaz de enriquecer um projeto literário."¹⁰²

O artífice dos *Cahiers valdois* e os *artesãos* do crioullismo tornam a se encontrar no campo do antiteorismo: "O terrorismo ordinário sustentava então o teorismo distinto, ambos impotentes para salvar a menor cançoneta do esquecimento. Assim caminhava nosso mundo, abeatado intelectualista, completamente cortado das raízes de nossa oralidade"¹⁰³,

98. C. F. Ramuz, cana a Paul Claudel, 22 de abril de 1925, *Letras 1919-1947*, Eloy, les Chantres, 1959, p. 174-176, citada por J. Meizoz, "Le droit de mal écrire", *Actes de la Recherche en sciences sociales*, n° 111-112, março de 96, p. 106.

99. Da mesma forma, o romancista dinamarquês **Henrik Stangstrup** faz de seu herói literário e histórico **Møller** um crítica literário que vai para Paris em busca do "tom dinamarquês" a fim de fundar uma nova literatura dinamarquesa, liberado do jugo do domínio alemão. **H. Stangstrup**, *Le Séducteur*, op. cit.

100. C. F. Ramuz, *Raison d'être*, op. cit., p. 64.

101. J. Bernabé, **P. Chamoiseau**, **R. Confiant**, *Éloge de la créolité*, op. cit., p. 41.

102. *Ibid.*, p. 40.

103. *Ibid.*, p. 35.

95. J. Bernabé, **P. Chamoiseau**, **R. Confiant**, *Éloge de la créolité*, op. cit., p. 45

96. *Ibid.*, p. 14.

97. *Ibid.*, p. 34-36. O grifo 6 meu.

escrevem os crioulistantes: encontra-se em Ramuz a opção pela "sensibilidade", pela "emoção", pela volta às coisas, contra o academismo dos textos e da língua: "... mas não vamos afinal romper com nosso intelectualismo, caso se chame assim, como a crédito, e tirar as rédeas do instinto?"

Afirmam também uma semelhante recusa do regionalismo, e ainda uma defesa sistemática contra a acusação de encerramento sobre si: "Fala-se muito nos últimos tempos", escreve Ramuz, "de 'regionalismo': nada temos em comum com esses apaixonados por 'folclore'. A palavra (uma palavra **anglo-saxônica**) parece-nos tão desagradável quanto a coisa. Nossos usos, nossos costumes, nossas crenças, nossas maneiras de nos vestir [...] todas essas pequenezas, que foram as únicas que aparentemente interessaram até aqui nossos fervorosos de literatura, não apenas não terão importância para nós, mas ainda nos parecerão singularmente sujeitas a suspeição [...]. O particular só pode ser para nós um ponto de partida. Não se vai ao particular senão por amor do geral e para atingi-lo com mais **segurança**."¹⁰⁴ Porém, embora ele se proteja, segundo a retórica da denegação, de qualquer projeto de fundação de literatura nacional, bem vê-se que se trata da mesma lógica: "Deixemos de lado", escreve, "qualquer pretensão a uma literatura nacional": é ao mesmo tempo pretender demais e não o suficiente. Demais, porque só existe literatura dita nacional quando há uma língua nacional, e *não temos uma língua nossa*; não o suficiente, porque parece que aquilo pelo que pretendemos então *nos distinguir* são coisas simples *diferenças exteriores*.¹⁰⁵ Mas ele aspira a reivindicar uma fronteira que **lhe** foi designada como estigma literário para encontrar uma posição que **lhe** permita "inventar" uma postura inédita e evitar a alternativa da anexação pura e simples (tornar-se francês) ou da inexistência (ser suíço e marginalizado como "provinciano"). Chamoiseau, Bernabé e Confiant já declararam: "Recusamos as derivas de localismo ou de egocentrismo que alguns parecem aí distinguir. Não pode existir uma verdadeira abertura para o mundo sem uma **apreen-**

são preliminar e absoluta do que nos constitui...."¹⁰⁶ E, considerando a necessidade de atingir o universal como uma submissão suplementar à ordem francesa, postulam a constituição de uma "diversidade" que seria uma universalidade reconciliada com as regiões excêntricas do mundo: "A literatura crioula zombará do Universal, ou seja, desse alinhamento disfarçado com os valores ocidentais [...] essa exploração de nossas particularidades [...] reconduz ao natural do mundo, [...] e opõe à universalidade a sorte do mundo difractado, mas recomposto, a harmonização consciente das diversidades preservadas: a **Diversidade**."¹⁰⁷

A leitura conjunta dos dois manifestos revela a evidência que um estudo separado provavelmente teria deixado escapar: colocados em situações históricas totalmente diferentes e em universos literários aparentemente incomparáveis, Ramuz e os romancistas crioulos provocam uma ruptura estética que se enuncia quase nos mesmos termos e usa os mesmos instrumentos. Algumas diferenças e divergências devem contudo ser sublinhadas para melhor indicar as semelhanças.

A primeira diferença entre os dois manifestos é a que distingue a dominação puramente **literária** — mas não menos violenta e coercitiva simbolicamente — sofrida pela Suíça francófona, da dominação política que se exerce sobre a Martinica e de onde procede a dominação literária. Em outras palavras, o primeiro, Ramuz, tenta legitimar uma emancipação literária por meio da reivindicação e, em parte, da criação de uma língua popular-literária. Os outros buscam escapar de um controle político-literário e recusar uma alternativa brutalmente política demais.

A outra divergência principal diz respeito à importância dos recursos literários. Desde a revolução da negritude **lançada** por Césaire, reconhecida e consagrada no centro, há uma verdadeira história literária antilhana constituída, ou seja, um patrimônio literário próprio. O movimento conhecido como "crioulismo" sustenta-se portanto em uma história literária e política: sua afirmação literária baseia-se em uma luta específica e em um reconhecimento histórico adquirido no plano **mundial**.

104. C. E. Ramuz, *Raison d'être*, *op. cit.*, p. 67. Pode-se ler a última frase como uma confissão: fazer do **canção** de Vaud um simples desvio para ter acesso a Paris, ou seja, à universalidade.

105. *Ibid.*, p. 68-69. O **gnfo** é meu.

106. J. Bernabé, P. Chamoiseau, R. Confiant, *Éloge de la créolité*, *op. cit.*, p. 41.

107. *Ibid.*, p. 51-55.

Ao **contrário**, inventando totalmente sua posição a partir do nada (ou quase), sem modelo nacional (regional) preexistente, portanto sem nenhum capital, Ramuz não pode se apoiar em uma história literária interna efetiva: "Tal foi nosso triste balanço (a princípio), a nós que voltáramos", escreve. "Nenhum exemplo; nenhuma certeza. Nada de modelos, entre os homens em torno de nós; nada de modelo atrás de nós. Era impossível deixar de ver que todos os que haviam mostrado até então alguma vitalidade nesse país só tinham se elevado a um sucesso verdadeiro e à afirmação de si mesmos *após transpor a fronteira, após nos renegar; ou simplesmente esquecer*."¹⁰⁸

A partir desses posicionamentos iniciais, a trajetórias das obras e dos escritores sofre a mesma evolução. Com uma distância de mais de setenta e cinco anos entre eles, esses dois manifestos terão o mesmo efeito sobre seus autores: em vez de criar um distanciamento verdadeiro e um corte definitivo com o centro, cuja legitimidade recusaram (ou afirmaram que recusavam) num primeiro momento, a proclamação de independência permite-lhes, paradoxalmente, serem percebidos e reconhecidos pelas instâncias parisienses. Ramuz é publicado dez anos depois por Bernard Grasset que o faz alcançar o reconhecimento francês e internacional. Seus posicionamentos em matéria linguística são objeto de um ardoroso debate crítico: o célebre *Pour ou contre C. F. Ramuz*, no qual é acusado de "escrever errado", é lançado em 1926.

De forma homóloga, a crítica parisiense transformou em simples inovação de ordem estilística e senântica aquilo que os porta-vozes do crioulismo haviam concebido em termos de ruptura linguística e política. Seu reconhecimento no centro fez-se à custa de uma **reapropriação** parisiense de sua **problemática**. Sua vontade de afirmar uma "política literária" foi de certa forma neutralizada por sua entrada na categoria "literatura francesa". A "descoberta" parisiense do romance antilhano que se manifestou até nos locais mais conservadores da estética romanesca — o júri Goncourt — foi a oportunidade não de aceitar a dimensão propriamente crioula dessa escrita, mas de celebrar a grandeza e o gênio da língua nacional e de se rejubilar com o sucesso e o êxito de escritores oriundos da colonização dentro do modelo da In-

glaterra. Nem Confiant, nem Chamoiseau falam mais, como em suas estréias, de escrever em crioulo e publicar em sua terra. Passaram das edições caribenhas para os editores mais prestigiosos de Paris e adotaram um francês acrioulado legível para todos os francófonos.

Resta, como se vê, que essa vontade de se impor pela reivindicação de uma diferença linguística no **próprio** âmago de uma língua literária principal é uma das grandes vias de subversão da ordem literária, isto é, e de maneira indissociável, de questionamento da ordem estética, gramatical, política, social, colonial, etc.

108. C. F. Ramuz, *Raison d'être op. cit.*, p. 43. O grifo é meu.

O paradigma irlandês

"Já então, durante a construção, e mais tarde, até hoje, ocupei-me quase exclusivamente de história comparada — há determinadas **questões** a cujo nervo apenas se pode chegar com este processo..."

Franz Kafka, *A Muralla da China*

"O período de 1900 a 1914 foi o da escola de **Dublin**: Yeats, **Maore**, Joyce, **Synge** e Stephens. O sentimento desses escritores era **antiinglês** [...]. Para eles, a Inglaterra representava um país de **filisteus** e, como não podiam escrever em gaélico, seu objetivo era descobrir que mistura de anglo-irlandês e francês lhes forneceria um explosivo capaz de rebentar em suas poltronas bem estofadas os pontífices de Londres."

Cyril Connolly, *Enemies of Promise*

O esboço geral das grandes "comunidades" literárias que acabamos de retratar, conjunto de estratégias infinitamente diversificadas dos escritores excêntricos no espaço literário mundial, não pretende esgotar toda a complexidade do real. Trata-se simplesmente de mostrar em parte as desgraças, as contradições e as dificuldades de todos os criadores excêntricos aqueles que, encerrados na evidência de sua centralidade, nem mesmo conseguem imaginá-las; mas também mostrar o conjunto da estrutura mundial de dependência na qual estão presos aos que, cativos de **sua** excentricidade, têm apenas uma visão parcial da mesma.

Mas seria necessário poder dar cada exemplo ao mesmo tempo simultânea e sucessivamente. Como a descrição precisa de cada espaço literário era impossível e a **fin** de evitar uma descrição por demais abstrata — por isso mesmo sujeita a parecer arbitrária — quis analisar a totalidade do caso irlandês que poderá servir aqui de paradigma, no

sentido platônico de "maquete" ou "miniatura", e dar uma idéia do que seria preciso fazer para explicar por completo cada caso abordado.

A história do Renascimento literário irlandês, que se desenvolve por cerca de quarenta anos (entre 1890 e 1930), vai de fato permitir-nos, a título de exemplo, expor cronológica e espacialmente, em sua globalidade e suas rivalidades estruturais, o conjunto das soluções inventadas pelos escritores para tentar inverter a ordem da dominação: o Renascimento irlandês é a história de uma revolta bem-sucedida contra a ordem literária. Essa história reconstituída em sua coerência é também um paradigma para nosso modelo generativo, pois todas as possibilidades, todas as soluções linguísticas, políticas, toda a gama de posições — da assimilação de Shaw a extraterritorialidade de Joyce — nela estão presentes e fornecem uma espécie de matriz teórica e prática que permite tomar a gerar e compreender o conjunto das revoltas literárias (anteriores e posteriores) e analisar comparativamente situações históricas e contextos culturais bem diferentes.¹

A particularidade do caso irlandês deve-se ao fato de que, em um período bastante curto, o processo de emergência do espaço e de constituição de um patrimônio literário realizou-se de uma forma exemplar. O mundo literário irlandês percorre de fato, no espaço de algumas décadas, todas as etapas (e todos os estados) da ruptura com a literatura central, esboçando uma figura exemplar das possibilidades estéticas, formais, linguísticas e políticas que se oferecem dentro dos espaços excêntricos. Esse país, imobilizado em uma situação colonial na própria Europa durante mais de oito séculos, não dispunha de nenhum recurso literário próprio no momento das primeiras reivindicações culturais nacionais; e, no entanto, foi na Irlanda que apareceram alguns dos maiores revolucionários literários do século XX: assim, temos base para falar do "milagre" irlandês. O caso irlandês permite então captar, em um mesmo movimento, a sincronia, isto é, a estrutura global de um espaço literário em um dado momento, e a diacronia, ou seja, a gênese dessa estrutura segundo um processo que se pode observar, com algumas poucas diferenças históricas, de maneira quase universal.

1. O espaço literário irlandês também apresenta a particularidade, rara, de acumular todas as formas de dominação. Como todas as literaturas européias, já é de início relativamente dotada, mas é igualmente um espaço colonizado que apresenta todas as características da colonização econômica e cultural.

Com o projeto teatral e poético de Yeats, com o exílio londrino de G. B. Shaw, o realismo de O'Casey, o exílio continental de Joyce, a luta dos adeptos da língua gaélica pela "desanglicização" da Irlanda, **estamos** diante, bem mais do que do caso único e específico de uma história singular, do esboço geral de uma estrutura e de uma história literárias quase universais. Assim, poderemos sentir em toda a sua necessidade histórica, a "conexão com a política" dessas "pequenas" literaturas tal como foi analisada por Kafka, o laço estranho e completo entre estética e política, o trabalho coletivo de acumulação do patrimônio literário — condição *siue* qua non da entrada no espaço internacional — e as invenções literárias aos poucos elaboradas que tomam possível a conquista progressiva da autonomia dessas novas literaturas. A literatura irlandesa é provavelmente uma das primeiras grandes subversões bem sucedidas da ordem literária.

Yeats, a invenção da tradição

O Renascimento irlandês (The Irish *literary* revival) "inventado" a Irlanda entre 1890 e 1930. Revisitando a herança romântica que designara aos escritores a tarefa de exumar o **patrimônio** popular e nacional e constituir a literatura como expressão da "alma popular", um grupo de intelectuais, na **maioria anglo-irlandeses** — W. B. Yeats, **Lady Gregory**, Edward Martyn, George **Moore**, a princípio; em seguida George Russell (conhecido como A. E.), Padraic Colum, John Millington Synge (que Yeats conheceu em Paris), James Stephens — empenha-se em um empreendimento de "fabricação" de uma literatura nacional a partir de práticas orais: coletam, transcrevem, traduzem, reescrevem contos e lendas celtas. Literarizando e enobrecendo, por meio da poesia ou do teatro, narrativas ou lendas populares, seu empreendimento coletivo orientava-se para duas direções principais: a exumação e a apresentação dos heróis dos grandes ciclos narrativos da tradição gaélica elevados à categoria de encarnação do povo irlandês, e a evocação conjunta de camponeses idílicos, conservatório da "alma nacional" e **instrumento** de uma música gaélica. Cuchulain ou Deirdre encarnaram, cada qual

2. Cf. D. Kibberd, *Inventing Ireland. The literature of the modern nation*, *op. cit.*, p. 1-3.

por sua vez, a grandeza do povo ou da nação irlandesa. A obra precursora de **Standish O'Grady**, sobretudo, publicada em Londres entre 1878 e 1880, *History of Ireland: Heroic Period*, serviu de primeiro repertório lendário aos escritores "revivalistas" por meio de grande número de reproduções e adaptações teatrais ou narrativas³: essa versão da lenda de Cuchulain foi objeto de muitas repetições literárias, constituindo assim esse personagem em modelo do heroísmo nacional.

Os primeiros textos de Yeats são, de início, narrativas populares que restituem uma espécie de idade de ouro gaélica. *Fairy and Folk Tales of the Irish Peasantry* (1888) contribui em muito para difundir e enobrecer o gênero da narrativa popular na Irlanda; *The Wanderings of Oisín* é publicado em 1889; *The Countess Kathleen and Various Legends and Lyrics*, seguida pelo célebre *Celtic Twilight*, coletânea de ensaios, narrativas e descrições (que datam respectivamente de 1892 e 1893) seguem ainda a mesma inspiração. Vê-se que se confirma aqui nossa hipótese segundo a qual, nos espaços desprovidos de qualquer recurso literário, a primeira reação dos escritores, a partir da difusão das teorias herderianas, é voltar-se para uma definição popular da literatura e coletar as práticas culturais populares para convertê-las em capital específico. A literatura é definida em primeiro lugar como um conservatório de lendas, de contos e de tradições populares.

Yeats logo orienta-se para o teatro — como todos os intelectuais preocupados com a fundação de uma literatura e de um repertório nacional e também zeloso da formação do público em um país pobre: em 1899 e 1911, empenha-se em criar um teatro irlandês — concebido ao mesmo tempo como o instrumento privilegiado do estabelecimento da literatura "nacional" e como instrumento pedagógico destinado ao povo irlandês. O Irish Literary Theatre que agrupa, em tomo de Yeats, Edward Martyn e George Moore, é fundado em 1899. Em 1902 apresentará a famosa *Cathleen ni Houlihan*⁴ de Yeats; em seguida, Yeats e George Moore trabalharão na adaptação teatral de uma história do ciclo ossiânico, *Diarmuid e Grania*. Em 1904, o Irish National Theatre vai se instalar

no The Abbey Theatre e mostrará peças de Synge, Lady Gregory, Padraic Colum, que participam todos da elaboração proclamada da literatura irlandesa; assim, Synge utiliza a linguagem das ilhas Aran, e Lady Gregory — com quem Yeats colaborou por um tempo — escreve peças em dialeto *kiltarian*⁵. A intenção é explícita, pelo menos nos primeiros tempos, dessa criação literária coletiva, é fundar uma nova literatura irlandesa nacional que possa se dirigir ao povo. "Nosso movimento", escreve Yeats em 1902, "é um retorno ao povo, como o movimento **TUSSO** do início dos anos 70"; e, em *Celtic Twilight*, escreve: "Arte popular é na verdade a mais antiga das aristocracias do pensamento [...]. É o solo em que qualquer grande arte se arraiga."⁶

Após essa primeira fase de elaboração amplamente coletiva de um *corpus* literário nacional, Yeats toma-se uma espécie de encarnação da poesia nacional em Dublin. É o promotor e o líder do Renascimento literário irlandês e o fundador do The Abbey Theatre, que se toma rapidamente uma instituição nacional e oficial: é por seu gesto literário inaugural, isto é, graças a essa primeira acumulação literária, que a Irlanda pôde pretender uma existência literária própria. Mais tarde, em 1923, como para confirmar sua "oficialidade" fundadora, e sobretudo o reconhecimento de uma "diferença" — isto é, de uma existência — literária, Yeats receberá o prêmio Nobel de literatura.

Porém, sua moderação e sua reticência políticas, pelo menos após o levante de 1916, fazem dele uma figura ambivalente, pai fundador de uma literatura irlandesa e ao mesmo tempo escritor próximo dos meios literários londrinos que logo o consagraram. A partir de 1903, o jovem Irish National Theatre apresentava em Londres seu repertório de cinco peças recém-encenado em Dublin. A consagração unânime da crítica e a ajuda de um *mecenaz* inglês permitiram que Yeats adquirisse uma notoriedade que a crítica de Dublin sozinha não poderia fornecer-lhe. Mas assinalava dessa forma sua dependência de um centro do qual pretendia ao mesmo tempo se distanciar.

3. Lady Gregory publicará seu *Cuchulain of Muirthemne* em 1902. A lenda de Deirdre foi adaptada para o teatro por Yeats, A. E. e Synge; James Stephens deu-lhe uma versão narrativa.
4. Que associava a figura lendária de Cathleen, símbolo da Irlanda, e a lembrança do desembarque francês em Kiltala em 1798.

5. *O kiltarian* é a fala dos camponeses do condado de Galway, onde Lady Gregory morava. É um *ináleis* que conserva *arcaísmos elisabetanos* ou *iacobitanos*, assim como formas *gaélicas* subjacentes. Cf. Kathleen Raine, "Yeats et le Nô", in W. B. Yeats, *Trois No irlandais*, Paris, Corti, 1994.
6. Citado por K. Raine, *ibid.*, p. 12-13.

A Liga Gaélica, recriação de uma língua nacional

No momento em que os primeiros artesãos protestantes do Renascimento irlandês valorizavam o “patrimônio” literário irlandês — isto é, para ser exato, proporcionavam-lhe um valor literário — e propunham, em inglês, a fundação de uma nova literatura nacional, um grupo influente de eruditos e escritores tentou promover uma língua nacional para acabar com o domínio linguístico e cultural do colonizador inglês. A Gaelic League (Conradh na *Gaeilge*), instaurada em 1893, principalmente pelo linguista protestante Douglas Hyde e o historiador católico Eoin Mac Neill, tinha por objetivo proclamado suprimir o inglês na Irlanda no momento em que dali se expulsassem os soldados britânicos e reintroduzir a língua gaélica cujo uso declinara bastante desde o final do século XVIII. De maneira geral, os defensores do gaélico, como Patrick Pearse — que mais tarde lideraria a rebelião de 1916 — ou Padraic O’Conaire, eram intelectuais católicos, bem mais engajados na ação política e nacionalista do que os intelectuais protestantes.

A reivindicação linguística era uma idéia totalmente nova. Nenhum líder político nacionalista, nem O’Connell, nem Parnell, jamais a usara como tema político. E, no entanto, enquanto o movimento literário nascera de um desespero político, a reivindicação gaélica era uma espécie de politização do movimento de emancipação cultural. Embora a língua irlandesa tenha cessado, pelo menos desde o início do século XVII, de ser uma língua de criação e de comunicação intelectuais, ainda era falada por mais da metade dos irlandeses até 1840. A grande fome de 1847 tornou-a uma língua marginalizada, usada pelos cerca de 250 mil camponeses mais pobres do país. Apartir da segunda metade do século XIX, o irlandês tomara-se “a língua dos pobres, o sinal patente de sua pobreza”. A reivindicação linguística e nacional era, a partir de então, uma espécie de inversão de valores, de reviravolta cultural, ainda mais porque os líderes políticos faziam então campanha para o aprendizado do inglês, língua dos negócios e da modernidade, capaz de favorecer a emigração dos irlandeses para a América.

7. D. Kiberd, *Inventing Ireland. The Literature of a modern Nation*, *op. cit.*, p. 133.

A tradução para o francês é minha.

O sucesso da Liga Gaélica foi tão rápido que Yeats teve de fazer uma “aliança diplomática” com os gaelicizantes e desde logo, em outubro de 1901, apresentou a primeira peça jamais apresentada em gaélico, *Casadh an tSúgáin* [O cordão de palha], que Douglas Hyde tirara de uma narrativa do folclore do Connacht. O próprio Joyce, apesar de suas reticências, testemunha o sucesso da liga em 1907, em uma de suas conferências pronunciadas em Trieste, Irlanda, ilha dos santos e dos sábios: “A Liga Gaélica fez de tudo para que essa língua renascesse. Todos os jornais irlandeses, com exceção dos órgãos unionistas, intitulam pelo menos um de seus artigos em irlandês. A correspondência entre as grandes cidades é feita em irlandês, ensina-se a língua na maioria das escolas primárias e secundárias e, nas universidades, foi elevada à mesma categoria que as outras línguas modernas, francês, alemão, italiano ou espanhol. Os nomes das ruas de Dublin são escritos nas duas línguas. A Liga organiza concertos, debates e noites nas quais quem só fala o beurla (isto é, o inglês) sente-se tão pouco à vontade quanto um peixe fora da água, perdido no meio de uma multidão com sotaque rouco e guttural...”⁴⁸

Apesar de algumas obras escritas em gaélico a partir dessa época, entre as quais a de Padraic O’Conaire, primeiro romance em irlandês, e os textos de Patrick Pearse, o *status* literário dessa língua permaneceu ambíguo. Na ausência de uma prática linguística real, de uma verdadeira tradição literária (interrompida durante quase três séculos) e de um público popular, os “irlandeses irlandizantes” tiveram, em primeiro lugar, de elaborar um trabalho técnico de estabelecimento de normas gramaticais e ortográficas e de lutar pela introdução do gaélico no sistema escolar. A marginalidade e a artificialidade da prática literária do irlandês tomavam a tradução necessária, de modo que os escritores que optavam pelo gaélico se encontravam de imediato em uma posição paradoxal: se escrevessem em língua irlandesa, permaneceriam desconhecidos, sem público real; se optassem pela tradução para o inglês, renegariam sua ruptura linguística e cultural com as instâncias inglesas. Por isso Douglas Hyde vai encontrar-se na situação mais paradoxal possível: enquanto lutava por uma literatura nacional irlandesa em gaélico, vai tomar-se em um sentido “fundador do Renascimento

8. J. Joyce, “L’Irlande, île des saints et des sages”, *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 188

anglo-irlandês", ou seja, da literatura irlandesa em língua inglesa. De fato, seus textos — entre eles uma *Literary History of Ireland* que descreve e analisa os grandes ciclos épicos e faz longas citações traduzidas, e uma coletânea bilingüe, *Love Songs of Connacht* — serviram de catálogo lendário a todos os escritores do Renascimento que não sabem o irlandês. As posições e os combates dos defensores do gaélico são os de todos os escritores nacionais que escolhem uma língua nacional distinta da língua colonial: a luta pela imposição de uma língua "pequena" está a princípio vinculada a embates político-nacionais, e essa proposta verifica-se na Checoslováquia, na Hungria, na Noruega do final do século XIX, no Quênia dos anos 70, no Brasil dos anos 30, na Argélia dos anos 60... Implica a elaboração de uma literatura ela própria sujeita às instâncias e aos critérios políticos. É ao mesmo tempo um momento essencial da afirmação de uma diferença e o momento inicial da constituição do patrimônio específico.

Apesar de tudo, a "desanglicização" da Irlanda, pontificada explicitamente pela Liga Gaélica, e a vontade de reavaliar e difundir a língua nacional permitiram também que se instalasse uma contestação à dominação e à estética dos intelectuais protestantes sobre a literatura irlandesa nascente. A simples reivindicação do gaélico mudou a natureza do debate cultural e político: a questão da natureza do vínculo cultural que unia a Irlanda à Inglaterra, a da definição de uma cultura nacional independente, da relação entre a cultura nacional e a língua nacional puderam enfim ser colocadas: o rompimento com a língua inglesa era a reivindicação de uma independência cultural e a recusa de ver os textos (e as peças de teatro) dependerem do veredicto de Londres. Melhor, a proclamação da existência desconhecida de uma língua própria à Irlanda, que deveria ser promovida justamente em nome da constituição de uma cultura e de uma literatura nacionais, permitiu que os escritores católicos se reapropriassem do nacionalismo literário e questionassem a hegemonia de Yeats e dos "revivalistas" de primeira geração — em sua maioria protestantes — sobre a produção e a estética literárias irlandesas. Arreivindicação linguística era uma espécie de aposta em dobro feita em nome da nação e do povo e permitia recusar aos intelectuais protestantes o monopólio da propriedade cultural nacional.

Os debates sobre os méritos comparados das duas opções culturais (inglês ou gaélico) prosseguiram por muito tempo; marcaram em profundidade toda a fase de fundação da literatura irlandesa, perpetuando a divisão e as rivalidades entre os "irlandeses irlandizantes" e os "irlandeses anglicizantes"¹⁰. Os primeiros só foram reconhecidos na Irlanda por uma atividade literária ligada a política; os segundos obtiveram rapidamente um amplo reconhecimento nos círculos literários londrinos.

J. M. Synge, o oral escrito

Recusando a alternativa deliberada (e política ou politizada) do gaélico ou do inglês, que colocava os escritores irlandeses diante de uma escolha impossível de decidir, J. M. Synge introduziu, em suas peças de teatro, uma tentativa sem precedentes tanto na Europa, a língua falada dos camponeses, dos mendigos e dos vagabundos da Irlanda. Essa língua, o anglo-irlandês, "arrancada das falas proibidas à escrita", diz sua tradutora para o francês, essa espécie de "crioulo" que mistura as duas línguas, não era "nem bom inglês nem bom irlandês, mas criação na confluência das duas línguas"¹¹. Como todos os adeptos de uma verdadeira autonomia literária concebida a partir da criação de uma língua na língua, da invenção de uma língua livre, nova, moderna, impertinente por simples recusa dos usos de uma língua escrita congelada, morta, enrijecida, Synge elabora a escrita teatral do anglo-irlandês. Com isso, recusa separar-se de maneira demasiado radical das possibilidades formais oferecidas pelo inglês, sem com isso submeter-se as normas e aos cânones da literatura "inglesa". Yeats sublinhou o que podia ter de subversivo e corajoso no fato de usar a fala dos camponeses como língua de teatro e de poesia. Mas a questão do estatuto literário ou nacional da língua popular, recriada literária e teatralmente

10. Ver John Kelly, "The Irish Review", *L'Année* 1913. *Les formes esthétiques de l'œuvre d'art à la veille de la Première Guerre mondiale*, loc. cit., p. 1024. Ver também Luke Gibbons, "Constructing the Canon: Versions of National Identity", *The Field Day Anthology of Irish Writing*, S. Deane, A. Carpenter, J. Williams (orgs.), Londonderry, Field Day Publications, 1991, vol. III, p. 950-955.

11. François Morvan, "Introduction", John Millington Synge, *Théâtre*, Paris, Babel, 1996, p. 16-17.

9. D. Kiberd, *op. cit.*, p. 155.

por Synge, colocou-se em termos equívocos. O escândalo provocado quando da primeira encenação de *The Playboy of the Western World* no The Abbey Theatre em 1907 é explicado em parte por essa ambigüidade: foi condenada ou porque "falsa", portanto insuficientemente realista, ou porque realista e prosaica demais, portanto, contrária à estética teatral comum.

Synge situava a si mesmo, ademais, claramente do lado de um realismo teatral temperado, recusando o estetismo e a abstração de Mallarmé, mas também o ibsenismo compreendido como crítica social: "A literatura moderna das cidades praticamente só oferece riqueza em sonetos, poemas em prosa, um ou dois livros muito elaborados que permanecem afastados dos interesses profundos e gerais da vida. Por um lado, temos Mallarmé e Huysmans que produzem essa literatura; e, por outro, Ibsen e Zola, que tratam a realidade da vida em obras mornas e sem alegria. No teatro, deve ser possível encontrar a realidade e também a alegria [...] presente apenas no que a realidade contém de esplêndido e selvagem."¹²

O'Casey, a oposição realista

As opções estéticas de Yeats não são apenas criticadas pelos **gaelicizantes**. Também são questionadas pela geração ascendente dos escritores católicos de língua inglesa, hostis ao drama poético e **partidários** de uma estética realista. Desde sua origem, no momento da fundação do Irish Literary Theatre, Yeats foi contestado pelos defensores do realismo teatral (provenientes, a princípio, do ibsenismo), como Edward Martyn ou George Moore. A partida deles marcará o nascimento do Irish National Theatre. E, apesar da forte marca e da grande influência da estética simbolista pontificada por Yeats no The Abbey Theatre, a ambivalência estética continuou sendo regra: ao mesmo tempo em que se montam as obras de Yeats, Padraic Colum e Lady Gregory apresentam peças que se aparentam à "farsa", à "comédia de costumes" ou aos dramas camponeses.

12. J. M. Synge. *Le Baladin du Monde occidental*. *op. cit.*, p. 167.

Em seguida, a partir de 1912-1913, mas sobretudo após a ruptura de 1916 — quando Yeats se distancia do teatro dublinense para se entrincheirar atrás de uma dramaturgia hierática, fora da realidade, inspirada no Nô japonês, e que sua poesia celebra o passado e a solidão — a estética realista se impõe no The Abbey Theatre. Anova geração de escritores católicos aprincípio apenas contrapõe-se ao universo leninista e campestre dos amigos de Yeats, adotando um "realismo camponês": os "realistas de Cork", principalmente T. C. Murray e Lennox Robinson, que por muito tempo dirigirá o The Abbey Theatre, possuem no filão camponês. Em seguida, sob a influência principalmente de Sean O'Casey, voltam-se para um realismo urbano, mais político. **Estamos** então no período-chave de transformação política do vocabulário "povo", cuja evolução podemos acompanhar quase experimentalmente: nos anos 20, o velho sentido herderiano do termo perpetua-se, ligado aos valores nacionais e camponeses, mas sua nova equivalência proclamada com o "proletariado", ligada à Revolução Russa e à forte ascensão dos partidos comunistas na Europa, começa a afirmar-se e a transformar as evidências estéticas populares oriundas do **herderianismo**.

É a obra de Sean O'Casey que impõe esse novo tipo de realismo popular na Irlanda. De origem protestante¹³, mas de uma família muito pobre, O'Casey é mais próximo, social e esteticamente, dos católicos irlandeses que da burguesia protestante; autodidata, sindicalista ativo, membro de um grupo paramilitar socialista (Irish Citizen Army) em 1914, abandona-o contudo no mesmo ano e retira-se logo para escrever peças que celebrarão o nacionalismo, ao mesmo tempo em que mostram a ambigüidade e o perigo das mitologias heróicas e nacionais. É também um dos primeiros escritores irlandeses a declarar seu engajamento comunista¹⁴. Suas primeiras peças, *The Shadow of a Gunman* e *Cathleen Listens In* são criadas em 1923; *Junno and the Paycock*, representada no ano seguinte, obtém um imenso sucesso. Esta é saudada por Yeats "como uma nova esperança e uma nova vida

13. Nascido na realidade com o nome de John Casey, "irlandizá" seu nome (Sean) e seu sobrenome (O'Casey), a fim de se identificar e se integrar mais completamente ao combate nacionalista.

14. Cf. principalmente: Douce *francês, adieu*, Paris, Le Chemin ven., 1989, p. 219-221.

para o teatro". *The Plough and the Stars*, montada em 1926, ou seja, apenas três anos após a independência irlandesa, é uma crítica implacável e bem-humorada dos falsos heróis da resistência contra o opressor inglês. O espetáculo transforma-se em motim e Sean O'Casey é obrigado a exilar-se na Inglaterra. A peça apresenta precisamente a famosa insurreição da Páscoa de 1916, acontecimento erigido em mito fundador para efeitos de lenda nacional, e fustiga ao mesmo tempo a improvisação da luta revolucionária e a pregnância da Igreja católica pronta para substituir o opressor inglês.

Apesar dos gigantescos escândalos suscitados por sua obra, a "escola" de O'Casey foi seguida em seu realismo urbano e político pela maioria dos dramaturgos irlandeses. A passagem do neo-romantismo como idealização e estetização dos camponeses erigidos em essência da alma popular, ao realismo, a princípio camponês, depois vinculado à urbanidade e à modernidade literária e política, condensa de certa forma a história e a sucessão das estéticas populares.

O caso particular de O'Casey, os de Yeats e de Synge ilustram precisamente, como tentei mostrar, a importância do teatro em todas as literaturas emergentes. Mas, tanto na Irlanda quanto em outros lugares, a estética, a língua, a forma, o conteúdo comprometidos em cada uma das obras apresentadas são objeto de lutas e conflitos que contribuem para unificar o espaço diversificando as posições. Como Jorge Amado, no Brasil dos anos 30, opta por um romance político proletário e privilegia a definição social da noção de "povo", Sean O'Casey escolhe o teatro político, popular e realista.

G. B. Shaw, a assimilação londrina

Como todos os universos literários nascentes e excêntricos, o espaço irlandês desenvolve-se também além das fronteiras nacionais. George Bernard Shaw, nascido em Dublin em 1856, é então uma grande figura do teatro londrino. Recebe o prêmio Nobel de literatura dois anos após Yeats e encarna o percurso canônico e obrigatório dos escritores irlandeses antes da emergência de um espaço próprio à Irlanda: o exílio em Londres, considerado evidentemente desde o final do século XIX como uma traição à causa nacional irlandesa.

Shaw pertence tanto ao mesmo espaço literário que os "revivalistas" que marca claramente em nome da razão sua oposição ao irracionalismo folclorista e espiritualista de Yeats e ao empreendimento romanesco iconoclasta de Joyce. Situado dessa maneira a igual distância de Yeats e de Joyce, também tenta subverter as normas britânicas, mas rejeitando os valores nacionais ou nacionalistas irlandeses. Assim *John Bull's Other Island* (1904) é uma peça deliberadamente anti-Yeats. Mas Shaw também se opunha, e de maneira simétrica, ao projeto literário de Joyce: fez um elogio no mínimo ambíguo de *Ulysses* em uma carta a Sylvia Beach em 1921, que lhe pedira, acrescentando alguns fragmentos do texto publicado em folhetim, para participar de uma subscrição que permitisse a publicação do livro. "Cara Senhora, li muitos fragmentos de *Ulysses* em folhetim. É uma pintura repugnante, mas exata, de uma fase asquerosa de civilização [...] talvez seja arte para a senhora [...] mas para mim é pavorosamente real."¹⁵ Não apenas Shaw recusa desta maneira erigir à categoria de arte uma pintura realista que lhe parece contrária à exigência literária, mas recusa ainda o interesse artístico específico que deveria lhe atribuir enquanto irlandês.

No entanto, Shaw reconhece a necessidade e a legitimidade da reivindicação nacionalista irlandesa e não cessa de sublinhar a pobreza e o atraso, tanto econômico quanto intelectual, da Irlanda com relação à Europa inteira. Argumenta sua dupla recusa do imperialismo inglês e do nacionalismo irlandês, imputando à Inglaterra os males da Irlanda e, recusando erigir sua "diferença" nacional em estandarte, converte-a em convicção socialista subversiva. A crítica social e política presente em seu teatro é assim a afirmação da superação de uma antinomia política. G. B. Shaw recusa o encerramento em problemáticas nacionais ou nacionalistas que "provincializam" a produção literária. Tudo o que descreveu como atraso histórico da Irlanda, e como subdesenvolvimento intelectual desse país congelado em sua exigência de independência, traça as fronteiras exatas do que considerava como a única pátria da literatura de língua inglesa: Londres. A integração ao centro representa para ele a certeza de uma liberdade estética e de uma tolerância crítica que uma "pequena" capital nacional como Dublin, dividi-

15. Carta de G. B. Shaw a Sylvia Beach de 11 de junho de 1921, citada por R. Ellmann, *James Joyce, op. cit.*, p. 137-138.

da entre a atração centrífuga e a afirmação nacional de si, não pode garantir. Paradoxalmente, portanto, em nome de uma desnacionalização da literatura, a recusa de uma anexação sistemática da escrita a uma especificidade nacional — anexação caracteristicamente pequenas nações com dificuldades de se definir ou em via de absorção intelectual —, certos escritores abandonam seu país para se voltar para uma capital literária. Para defender-se das acusações de "traição nacional" que lhe foram **dirigidas**, Shaw explicou não ter "escolhido" Londres em **detrimen-**to de Dublin. Para ele era um lugar neutro ao qual não jurara nem fidelidade, nem dependência, que lhe garantia sucesso e liberdade literárias, mas também lhe deixava bem à vontade para exercer sua função crítica.

Com Shaw encontramos o itinerário daqueles que foram chamados aqui de escritores "assimilados", ou seja, aqueles que, na ausência de qualquer alternativa, ou por recusa de se dobrar às injunções estéticas das "pequenas" literaturas, "optam" — como Michaux, Cioran ou Naipaul — por se integrar a um dos centros literários.

James Joyce e Samuel Beckett, ou a autonomia

A ruptura que James Joyce provocará é a última etapa da constituição do espaço literário irlandês. Baseando-se em todos os projetos literários, debates, procedimentos estabelecidos, em suma, no capital literário acumulado por todos os que o **precederam**, Joyce inventa e proclama uma autonomia literária quase absoluta. Nesse espaço fortemente politizado e contra o movimento do Renascimento irlandês que, como diz em *Ulysses*, ameaçava tomar-se "irlandês demais", consegue impor um pólo autônomo, puramente literário, contribuindo assim para que reconhecessem, liberando-o em parte da influência política, o conjunto da literatura irlandesa. Muito cedo zombou das tentativas folcloristas de Lady Gregory: "Em toda parte nesse livro em que se trata do 'povo' aparece com todo o horror de sua senilidade essa mesma família de espírito apresentada pelo senhor Yeats com um ceticismo tão extraordinário em seu livro mais bem-sucedido, *Celtic Twilight*."¹⁶ Já em 1901, criticou violentamente o empreendimento teatral de Yeats,

Martyn e **Moore** em nome da perda da autonomia literária e da submissão dos escritores ao que considerava as imposições do público. "O **esteta** é um ser irresoluto, e seu instinto do compromisso trai o senhor Yeats, fazendo-o associar-se a um empreendimento do qual seu amor-próprio deveria mantê-lo afastado. O senhor Martyn e o senhor **Moore** não são escritores muito originais..."¹⁷

A questão da autonomia literária na Irlanda ocorre por meio de um uso subversivo da língua e dos códigos nacionais e sociais e a ligados. Joyce condensa e resolve o debate, inseparavelmente literário, linguístico e político, que opõe os gaelicizantes aos anglicizantes, a seu modo. Todo seu trabalho literário tenderá a uma sutilíssima reapropriação irlandesa da língua inglesa: desarticular essa língua da colonização, não apenas a ela integrando elementos de todas as línguas europeias, mas também subvertendo as normas das convenções britânicas e utilizando, conforme sua tradição nacional, os registros da obscenidade ou do escatológico para zombar desdenhosamente da tradição inglesa, a ponto de transformar essa língua da dominação subvertida em uma língua quase estrangeira em *Finnegans Wake*. Tenta desse modo provocar uma reviravolta na hierarquia entre Londres e Dublin e restituir à Irlanda uma língua que lhe seja própria. "É de minha revolta contra as convenções inglesas", dirá um dia, "literárias ou de qualquer outra natureza, que resulta o essencial de meu talento. Não escrevo em inglês."

Embora pertencendo à geração seguinte, Joyce em um sentido perseguiu o mesmo intuito dos "revivalistas" e procurou, a princípio em *Os dublinenses*, cujos textos foram em sua maioria escritos entre 1904 e 1905, ou seja, exatamente no momento da fundação do The Abbey Theatre, e depois em *Ulysses*, proporcionar um *status* literário a capital irlandesa, transformando-a em local literário por excelência, enobrecendo-a pela descrição literária. Mas já nessa coletânea de contos, os meios **estilísticos** e o posicionamento estético estão em total ruptura com os pressupostos literários que fundamentam ao mesmo tempo o simbolismo de Yeats e o realismo rural que a ele se opõe. A atenção exclusiva de Joyce à cidade e à urbanidade marca de imediato sua recusa de seguir a via da tradição ligada ao folclore camponês e sua

16. J. Joyce, "L'Âme de l'Irlande", *Essais critiques*, op. cit., p. 123.

17. J. Joyce, "Le jour de la populace", *ibid.*, p. 82.

vontade de fazer a literatura irlandesa entrar na "modernidade" europeia. *Os dublinenses* já proclama a recusa de Joyce de participar do debate dos "revivalistas"; tenta, por esse realismo urbano, tornar prosaica a descrição da Irlanda, tirar a literatura das grandiloquências do heroísmo lendário para voltar às trivialidades inéditas da modernidade dublinense. "Escrevi-o em grande parte em um estilo escrupulosamente banal"¹⁸, precisa a respeito de sua coletânea de novelas. Remete o projeto dos fundadores do Renascimento a um arcaísmo estético simétrico "atrás"¹⁹, já sublinhado por Shaw, tanto político quanto intelectual ou artístico da Irlanda. Evidentemente, é essa ruptura total com a estética literária dominante na Irlanda que explica as imensas dificuldades de Joyce para publicar essa primeira coletânea de contos.

Essa posição é portanto o produto de uma recusa dupla: recusa violenta das normas literárias inglesas, mas também rejeição das posições estéticas da literatura nacionalista em formação. Joyce ultrapassa a alternativa simples demais ligada à situação de dependência colonial: a emancipação nacional ou a submissão ao poder londrino. Assim, denuncia em um mesmo movimento "a mentalidade nacionalista", a literatura "invadida pelos fanáticos e pelos douttrinários"²⁰, por um lado e, por outro, os que "entregam-se às fadas e às lendas", deixando o teatro irlandês tornar-se "a propriedade da plebe da raça mais atrasada da Europa"²¹; em outras palavras, opõe-se aos escritores católicos que transformam a literatura em instrumento de propaganda nacionalista, por um lado e, por outro, aos intelectuais protestantes que a reduzem à transcrição de mitos populares.

Sua dupla oposição inscreve-se espacial e literariamente: recusando ao mesmo tempo a lei de Londres e a de Dublin, Joyce produzirá uma literatura irlandesa em uma extraterritorialidade reivindicada. Em Paris, lugar politicamente neutro e capital literária internacional, vai tentar impor essa posição aparentemente contraditória, excêntrica no sentido pleno da palavra. Joyce fará o desvio por Paris, não para daí extrair modelos, mas para subverter a própria língua da opressão em

um projeto especificamente literário ou de "política literária"²². Cyril Connolly²³, célebre escritor e crítico londrino, dá a visão britânica do desvio de Joyce. Assimilando — sem razão, como mostramos — a atitude nacional de Yeats à de Joyce, escreve: "O período de 1900 a 1914 foi o da escola de Dublin: Yeats, Moore, Joyce, Synge e Stephens. O sentimento desses escritores era antiinglês [...]. Para eles, a Inglaterra representava um país de filisteus, e como não podiam escrever em gaélico, seu objetivo era descobrir que mistura de anglo-irlandês e de francês lhes forneceria um explosivo capaz de reventar em suas potronas bem estofadas os pontífices de Londres. Todos haviam vivido em Paris e todos haviam abordado a cultura francesa."²⁴ Connolly assinala também precisamente o lugar de Paris e de Dublin na "guerra" literária iniciada contra Londres: "Paris mantinha no ataque contra os novos mandarins a posição de Dublin contra seus predecessores trinta anos antes. Era lá que os conspiradores se encontravam, na pequena livraria de Sylvia Beach, onde os exemplares de *Ulysses* se empilhavam como bananas de dinamite antes de se espalhar ao longo da rua de *l'Odéon* quando de missões minuciosamente calculadas."²⁵

A história da literatura irlandesa não terminou com James Joyce. Este só proporcionou ao espaço literário irlandês, por sua reivindicação de uma extraterritorialidade literária, sua forma contemporânea: permitiu-lhe a abertura para Paris, oferecendo assim uma saída a todos os que recusavam a alternativa colonial: o encerramento em Dublin ou a "traição" londrina. Com ele, a literatura irlandesa estabeleceu-se segundo esse triângulo mais geográfico do que estético formado pelas capitais: Londres, Dublin, Paris, e que foi ao mesmo tempo inventado, constituído e fechado em trinta ou quarenta anos. Yeats fundou em Dublin a primeira posição literária nacional; Shaw ocupou em Londres a posição canônica, a do irlandês convertido às exigências inglesas; Joyce recusou a alternativa e conseguiu conciliar os contrários transformando Paris em

18. J. Joyce, carta a Grant Richards, 5 de maio de 1906. *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 102.

19. J. Joyce, "L'Irlande, île des saints et des sages", *op. cit.*, p. 202-204.

20. J. Joyce, "Un poète irlandais", *ibid.*, p. 101.

21. J. Joyce, "Le jour de la populace", *ibid.*, p. 81-82.

22. Entre os motivos que explicam seu exílio prolongado (e de muitos outros artistas irlandeses), não se deve negligenciar o papel da censura católica instaurada no país após 1921, censura que impunha aos artistas normas estéticas e proibições morais muito estritas.

23. Ele também de origem irlandesa, mas de família protestante.

24. Cyril Connolly. *Ce qui s'il faut faire pour ne plus être étranger* | O que é preciso fazer para não ser mais um escritor | Paris, Fayard, 1992, p. 51.

25. *Ibid.*, p. 87.

nova praça forte para os irlandeses, excluindo ao mesmo tempo as exigências da poesia nacional e a submissão às normas *literárias* inglesas.

O esboço da estrutura literária definida por essas três cidades, Dublin, Londres e Paris, resume toda a história específica da literatura irlandesa tal como foi "inventada" entre 1890 e 1930, e propõe a qual quer aspirante literário irlandês um leque de possibilidades, de compromissos, de posições e opções estéticas. A configuração policêntrica entrou tanto nos costumes e na visão do mundo dos escritores irlandeses que ainda hoje Seamus Heaney, provavelmente o maior poeta irlandês contemporâneo²⁶, nascido em 1939 na Irlanda do Norte no condado de Derry, professor durante muitos anos em Belfast, onde estudou, e que decidiu instalar-se na Irlanda do Sul, provocando assim um escândalo em seu país, explica, em entrevista à imprensa francesa, as escolhas que se ofereciam a ele exatamente nos mesmos termos: "Se, como Joyce e Beckett, eu fosse viver em Paris, só teria me adequado a um clichê. Se fosse a Londres, isso seria considerado uma atitude ambiciosa, mas normal. Mas ir a Wicklow, era um ato carregado de sentido [...]. Assim que atravessasse a fronteira, minha vida particular caiu no domínio público e os jornais escreveram editoriais sobre meu gesto. Que para-d o ~ ! A esse triângulo histórico e fundador, hoje deve-se acrescentar Nova Iorque, que representa o mesmo tempo, por meio da comunidade irlandesa americana, um recurso e um pólo poderoso de consagração.

Após Joyce, Beckett representa uma espécie de remate do espaço literário irlandês e de seu processo de emancipação. Toda a história desse universo literário nacional está ao mesmo tempo presente e negada em seu itinerário: de fato só é possível descobri-la em sua obra caso se reconstitua o trabalho que realiza para fugir desse arraigamento nacional, linguístico, político e estético. Em outras palavras, para compreender a própria "pureza" do trabalho formal de Beckett, seu desligamento progressivo de qualquer determinação exterior, sua autonomia quase absoluta, é preciso refazer o percurso que o faz alcançar a liberdade formal e estilística e que é inseparável do itinerário, aparentemente o mais contingente e o mais externo, que o leva de Dublin a Paris.

Jovem aspirante a escritor na Dublin do final dos anos 20, Beckett herda portanto essa configuração *tripolar* do espaço irlandês. Só se pode, com efeito, ficar impressionado com a importância conferida a essas três cidades "capitais". Os deslocamentos de Beckett entre Dublin, Londres e Paris são todos eles trajetos literários e tentativas estéticas para encontrar seu lugar nesse espaço ao mesmo tempo nacional e internacional. Sobretudo, com vinte anos de intervalo, porque ele se encontrava nessas disposições que Joyce, Beckett segue exatamente o mesmo caminho, apoiando-se sobre ele para guiar e justificar seus gostos e desgostos, reencontrando suas admirações e suas rejeições, sua exaltação de Dante e sua desconfiança ou seus sarcasmos com relação aos profetas celtas.

Paralisado por uma admiração exaltada por Joyce, que representa então para ele o mais elevado grau de liberdade com relação as normas impostas pelo nacionalismo; petrificado principalmente pela força da posição criada por Joyce em Paris, Beckett ficará até os anos de guerra na impossibilidade de encontrar uma saída criativa para si. A invenção romanesca de Joyce é o único caminho que consegue considerar. Porém, condenado ao mimetismo ou a simples imitação de um iniciador, **acuada** até o desespero por não conseguir se **engajar** em um projeto singular, nem mesmo escolher a cidade em que poderia residir (hesita por muito tempo entre o retiro em Dublin e o **exílio** — também **rimético** — em Paris), Beckett busca por muito tempo uma saída para a **aporia** estética e existencial à qual está preso.

Como trabalha a partir das aquisições da autonomia joyciana, procura o meio de seguir os rastros de seu irmão mais velho por outras vias. Ao mesmo tempo, apóia-se em todos os recursos literários irlandeses do qual é herdeiro e na inovação introduzida por Joyce para criar uma nova posição, ainda mais independente. Portanto, em primeiro lugar, deveria sair da alternativa literária imposta pelas lutas internas do campo irlandês: realismo ou simbolismo; em seguida, teria de excluir o que chamou em uma carta em alemão a Axel Kaun em 1937, falando do empreendimento de Joyce, a "apoteose da palavra"²⁸ — ou seja, a escolha da crença no poder das palavras; finalmente, deveria ocupar seu lugar, além de Joyce, em uma outra genealogia artística para

26. Seamus Heany recebeu o prêmio Nobel de Literatura em 1995.

27. *Liberation*, 24-11-88.

28. S. Beckett, "German Letter of 1937", *Diogenes*, op. cit., p. 52-53, traduzido do alemão por Isabelle Mitrovitsa, in Bruno Clement, *L'Éternel sans qualités. Récit rigide de Samuel Beckett*, Paris, Éditions du Seuil, 1994, p. 238-239.

pôr em funcionamento uma nova modernidade formal. A invenção por Beckett da autonomia literária mais absoluta é ainda o produto paradoxal da história literária irlandesa, o grau mais elevado da subversão e da emancipação literárias que só se pode perceber e compreender a partir da totalidade da história do espaço literário irlandês. Para compreender a própria "pureza" do trabalho de Beckett, seu desligamento progressivo de qualquer determinação exterior, seu caráter estranho e formalista, deve-se refazer o caminho, histórico, de seu acesso à liberdade formal e estilística.

Gênese e estrutura de um espaço literário

Ao contrário das representações históricas mais bem compartilhadas segundo as quais cada **particularismo** nacional, cada **acontecimento** literário, cada surgimento de uma obra singular não é redutível a nada além de si mesmo e continua sendo incomparável a qualquer outro acontecimento do mundo, o caso irlandês é um "paradigma", na medida em que realiza, de certa forma, em estado "puro" e em sua quase totalidade, a gama universal das soluções literárias para sair da dominação.

Apresentado e analisado aqui para mostrar que o modelo proposto não é a construção teórica *apriori* de elementos abstratos, mas encontra sua aplicação direta no processo de formação de uma literatura particular, o exemplo da Irlanda também é essencial sob vários aspectos. Em primeiro lugar, demonstra que cada projeto literário, em sua própria forma, **só** pode ser compreendido por si mesmo e em si mesmo a partir da totalidade dos outros projetos próximos ou concorrentes dentro do mesmo espaço literário. Não se pode explicar de forma **monodária** nem as escolhas mais **formalistas**. Em segundo, permite explicar como e por que, a cada momento, é possível descrever o conjunto do campo literário irlandês a partir de cada uma das posições coexistentes, rivais e contemporâneas. É finalmente uma maneira de demonstrar que cada nova via aberta contribui com todas as que a precederam para formar e unificar o espaço literário onde aparece e se afirma²⁹.

Isto quer dizer, ao contrário do que se poderia acreditar pela descrição segmentada das diferentes vias abertas pelos escritores providos que apresentei aqui, que essas soluções singulares só adquirem todo o seu sentido caso se as restitua à história específica de um espaço literário, ele próprio inscrito em uma cronologia quase universal. Assim, a história das relações entre Beckett e Joyce, reduzida a problemática da singularidade absoluta (ela própria importada do sistema de crença em uma literatura produzindo-se no céu das idéias puras), consiste em geral em demonstrar a independência artística do **discípulo**³⁰. Ora, se Joyce está ausente da obra da maturidade de Beckett (a partir dos anos 50), não deixa de ser menos central em sua posição e suas opções estéticas: Beckett é um descendente, decerto paradoxal, tácito, **negado** como tal, mas real, da invenção **joyceana**.

Sabe-se que os teóricos do **pós-colonialismo** propuseram que a Irlanda entrasse em seu modelo geral e que se voltasse a colocá-la, como diz Edward Said, "no mundo pós-colonial". Para essa nova crítica, a literatura seria um dos principais instrumentos, sempre negado pela crítica pura, de justificação do **colonialismo** e da dominação cultural. Para romper com as evidências internas reconduzidas, diz ele, pelo **New Criticism** e pela crítica **deconstrutivista**, Edward Said (em *Orientalismo*, mas mais ainda em *Cultura e imperialismo*) tenta dar uma nova definição da literatura e do fato literário a partir da descrição de um inconsciente político que estaria funcionando particularmente no romance **francês** e inglês do século XIX e do início do século XX. A partir do momento em que se percebe, por uma leitura que chama "contrapuntica", no sentido de que ela inverte a posição comum do leitor na estrutura e no tema desses romances (quer se trate de Flaubert, de Jane Austen, de Dickens, de Thackeray ou de Camus...), a presença insistente, mas **sentida** **pre** **despercebida**, do império colonial e dos colonizados, não se **poderia** mais levantar a hipótese de um corte radical entre a literatura e os

29. Deve-se assinalar aqui as pesquisas recentes nesse sentido: cf. János Riesz, "La notion de *champ littéraire appliqué à la littérature togolaise*", *Le Champ littéraire togolais*, János Riesz e Alain Ricard (orgs.), Bayreuth, Bayreuth African Studies, p. 11-20.

30. **Os** pesquisas que relacionam os escritores do espaço literário irlandês baseiam-se apenas na noção incerta de "influência". Cf. Manhe Fodasky Black, *Shaw and Joyce: "The Last Word in Stolenling"*, Gainesville, University of Florida Press, 1995.
Edward Said, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Éditions du Seuil, 1980. [Ed. bras.: *Orientalismo*, São Paulo, Companhia das Letras, 2001.] *Culture and Imperialism*, Nova Iorque, Alfred A. Knopf, 1993. [Ed. bras.: *Cultura e imperialismo*, São Paulo, Companhia das Letras, 1995.]

acontecimentos (políticos) do mundo. Apresentação de uma representação colonial, pelo que ela assinala da realidade das relações de dominação cultural, revelaria a verdade política da literatura, até então ocultada. Said tem o grande mérito de internacionalizar o debate literário, considerando que o que chama "a experiência histórica" do Império é comum a todos, colonizadores e colonizados, e de recusar a separação linguística ou nacional como critério discriminatório único para estabelecer classificações e delimitações de uma história literária revisitada pela experiência da colonização e, mais tarde, do imperialismo.

Em uma obra coletiva, *Nationalism, Colonialism and Literature*, Said prende-se portanto à figura de W. B. Yeats, descrito como "um dos grandes artistas nacionalistas da descolonização e do nacionalismo revolucionário"³²; e Fredric Jameson tentou mostrar que o "modernismo" literário — e principalmente as pesquisas formais do *Ulysses* de Joyce — eram diretamente ligados ao fenómeno histórico do "imperialismo": "O fim do modernismo [literário]", escreve, "parece coincidir com a reestruturação do sistema imperialista mundial em sua forma clássica."³³ São, em outras palavras, os primeiros a ligar a *história política* de regiões dominadas por muito tempo e a emergência de novas literaturas nacionais. Promoveram dessa maneira um novo tipo de comparatismo, tentando relacionar, a partir do modelo do que chamam "imperialismo", obras surgidas em países e contextos históricos muito diferentes. Assim, Said compara os primeiros poemas de Yeats aos do poeta chileno Pablo Neruda³⁴. Da mesma maneira, tanto Said quanto Jameson recusam explicitamente o que Said chama, em *Cultura e Imperialismo*, "as autonomias confortáveis", ou seja, as evidências das interpretações puras e des-historicizadas da poesia e mais amplamente da literatura. Cada qual à sua maneira reivindica a re-historicização, ou seja, a repolitização das práticas literárias, inclusive das mais formalistas, como o *Ulysses* de Joyce. No mesmo sentido e a partir dos mesmos pressupostos críticos, Enda Duffy propôs uma leitura "nacional" do romance de Joyce, apresentando-o como um "romance pós-colonial",

32. E. Said, "Yeats et la décolonisation", in Terry Eagleton, Fredric Jameson, Edward Said, *Nationalisme, Colonialisme et Littérature*, Lille, Presses universitaires de Lille, p. 73.

33. E. Jameson, "Modernisme et impérialisme", *ibid.*, p. 45.

34. E. Said, *loc. cit.*, p. 87.

que colocaria em cena uma simples "alegoria nacional" e proporcionaria uma forma narrativa aos combates ideológicos e políticos da Irlanda do início do século³⁵.

Mas a cada vez realizou-se uma espécie de suspensão da especificidade literária. Para Said, com efeito, "a conexão entre a política imperial e a cultura é surpreendentemente direta"³⁶, ao mesmo tempo que propõe análises de textos literários de uma extrema fineza, ele abandona à crítica interna a questão da estética e da singularidade de cada obra. Portanto, somente poderemos realmente compreender o problema do elo entre a forma literária e a história política se referirmos o texto ao espaço literário nacional e internacional que intermedia os embates políticos, ideológicos, nacionais e literários. Assim, as análises propostas aqui tendem a questionar a possibilidade e a validade de uma leitura "política" do *Ulysses* de Joyce a partir apenas da cronologia factual do universo político irlandês. Se existe um espaço literário que conquista progressivamente sua autonomia e dota-se de seu próprio tempo, de sua cronologia específica, e que é parcialmente independente do universo político, não se pode aderir à idéia de uma correspondência, termo a termo, entre os acontecimentos políticos que ocorrem na Irlanda entre 1914 e 1921 — período da redação de *Ulysses* — e o texto de Joyce; pode-se menos ainda, como quer Enda Duffy, levar o paralelismo até enxergar "homologias" entre as "estratégias narrativas" do romance e as forças presentes durante o conflito irlandês desses anos. Tampouco é possível seguir Declan Kiberd, mesmo se tenta, em *Inventing Ireland*, ir mais longe propondo a idéia de que "as cabeças se descolonizam mais depressa que os territórios"³⁷ e que se deve estudar os efeitos da dependência na literatura irlandesa bem além das datas oficiais da independência nacional. Sua abordagem nova e cativante do pós-colonialismo na Irlanda, que tenta também comparar com as literaturas da África e da Índia, reconduz igualmente a totalidade dos acontecimentos literários às estruturas e aos acontecimentos políticos — "O povo irlandês foi o primeiro a se descolonizar no século XX"³⁸

35. Enda Duffy, *The Subaltern Ulysses*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994.

36. E. Said, *Culture and Imperialism*, *op. cit.*, p. 8. A tradução para o francês é minha.

37. D. Kiberd, *op. cit.*, p. 6.

38. *Ibid.*, p. 5.

— sem levar em conta, em toda a sua complexidade histórica, a globalidade da estrutura do universo literário mundial e da posição que nele ocupa o universo literário irlandês.

CAPÍTULO 6

Os revolucionários

"É de minha revolta contra as convenções inglesas, literárias ou de qualquer outra natureza que resulta a essência de meu talento. Não escrevo em inglês."

James Joyce

"Durante longos séculos, as línguas nacionais corretas ainda não existiam [...]. De um lado havia o latim, isto é, a **Língua erudita**, e, de outro, as línguas nacionais, isto é, as línguas vulgares [...]. O objetivo foi atingido, **tudo, absolutamente**, seprime na **linguoutrora** vulgar [...] **justamentei tenhaver** coaliteratura [...] que não houve, de maneira global, uma separação, uma demarcação entre a **língua literária** e a **língua nacional** correta [...] o objetivo é produzir prazer e não pureza linguística [...]. **Conseqüentemente**, podem utilizar qualquer procedimento, realizar tudo o que é realizável, tudo, absolutamente **tudoé** permitido! Não existe, portanto, nenhuma obrigação de respeitar as normas **linguísticas** [...]. Parece de pensar que você deve defender a língua nacional correta."

Katalin Molnár, *Dialang*

Quando os primeiros efeitos da revolta, ou seja, da "diferenciação" literária são sentidos e os primeiros recursos literários podem ser reinvidicados e incorporados política e literariamente, as condições de formação e de unificação de um novo espaço literário nacional estão reunidas. Um patrimônio literário nacional, mesmo minimalista, pôde ser acumulado. Nesse estágio aparecem os escritores da "segunda geração", como James Joyce: apoiando-se nos recursos literários nacionais agora constituídos como tal, vão destacar-se do modelo nacional e nacionalista da literatura e inventar as condições de sua autonomia, isto é, de sua liberdade. Em outras palavras, se os primeiros intelectuais nacionais

recorriam a uma idéia política do literário a fim de constituir um particularismo nacional, os recém-chegados vão recorrer às leis literárias internacionais e autônomas para fazer um outro tipo de literatura e de capital literário existir nacionalmente.

O caso da América Latina é exemplar a esse respeito. O período conhecido como o do *boom*, ou seja, do reconhecimento internacional dos escritores do continente latino-americano — após o prêmio Nobel outorgado a Asturias — representa o início de uma reivindicação de autonomia. A consagração desses romancistas e o reconhecimento de uma especificidade estética permite-lhes se libertarem coletivamente do que Alfonso Reyes (1889-1959) chamava a vocação “ancilar” da literatura hispano-americana e recusarem o puro “funcionalismo” político. “A literatura da América espanhola”, afirma Carlos Fuentes [...], “teve de superar os obstáculos do realismo plano, do nacionalismo comemorativo e do engajamento dogmático. A partir de Borges, Asturias, Carpentier, Rulfo e Onetti, o romance hispano-americano desenvolveu-se violando o realismo e seus códigos.”¹ A partir dos anos 70, isto é, das premissas do *boom*, instaura-se o debate dentro desse espaço literário transaccional entre os adeptos da literatura a serviço da causa nacional e política (na época, na maioria das vezes, próxima do regime cubano) e os partidários de uma autonomia literária. A própria emergência desse debate é um indício importante do processo de conquista de autonomia que se põe em marcha então. Desde 1967, Julio Cortázar, engajado ao lado dos revolucionários castristas ou sandinistas, membro do tribunal Russell, reivindicava contudo uma posição de autonomia literária. Escrevia assim em uma carta ao diretor da revista cubana *Casa de las Américas* após duas viagens a Cuba: “Quando voltei à França após essas duas viagens, compreendi melhor duas coisas. Por um lado, meu engajamento pessoal e intelectual na luta pelo socialismo [...]. Por outro, meu trabalho como escritor seguiria a orientação que minha maneira de ser nele imprime e, mesmo se num dado momento acontecesse de ele refletir esse engajamento, eu iria fazê-lo pelas mesmas razões de liberdade estética que me conduzem atualmente a escrever um romance que se passa praticamente fora do tempo e do espaço históricos. Correndo o risco de decepcionar os catequistas e os parti-

ditários da arte a serviço das massas, continuo a ser esse ‘cronópio’ que escreve para seu prazer ou seu sofrimento pessoal, sem a menor concessão, sem obrigações ‘latino-americanas’ ou ‘socialistas’ compreendidas *a priori* como pragmáticas.”²

“Excêntricos” no pleno sentido do termo, esses escritores de “segunda geração” irão tornar-se os artesãos das grandes revoluções literárias: lutam com armas específicas para mudar a ordem literária estabelecida. Inovam e mudam as formas de maneira notável, os estilos, os códigos literários mais bem aceitos no meridiano de Greenwich literário, contribuindo desse modo para transformar em profundidade, para renovar e até para revolucionar os critérios da modernidade e, portanto, as práticas de toda a literatura mundial. Joyce e Faulkner operaram revoluções específicas tão grandes que a medida do tempo literário foi por elas profundamente modificada. Tornaram-se, e em grande parte são ainda, instrumentos de medida, referências que permitem avaliar todas as obras que pretendem entrar no universo.

Esses criadores internacionais aos poucos constituíram um conjunto de soluções estéticas que, experimentadas e elaboradas em histórias e contextos diferentes, produziram um verdadeiro patrimônio internacional, uma reserva de estratégias específicas para serem usadas prioritariamente pelos protagonistas excêntricos. Reutilizado, reinventado, reivindicado um pouco por todo mundo, o capital constituído de todas as soluções novas para a dominação permite que os escritores dominados refinem e tornem cada vez mais complexas as vias de suas revoltas e de sua libertação literárias. Pelo acúmulo desse patrimônio literário mundial, que permite que todos os dominados recorram a soluções estilísticas, linguísticas e políticas e as tomem em prestado, hoje há uma gama de possibilidades de que os escritores dispõem para reinventar em cada situação cultural, em cada contexto linguístico e nacional, sua própria solução (estética, linguística, formal...) para o problema da desigualdade literária. Os que, como Darío, Paz, Kiš ou Benet, vão ao centro buscar (compreender, assimilar, conquistar, roubar...) a riqueza e os possíveis literários que até então lhes eram desconhecidos e proibidos, contribuem para acelerar o processo

1. C. Fuentes, “Le roman est-il mort?”, *Géographie du roman*, op. cit., p. 23

2. Citado por C. Cymertman e C. Fell, *Histoire de la littérature hispano-américaine de 1940 à nos jours*, op. cit., p. 13-14.

de constituição de fundo literário das "pequenas" nações. Todos lembram que Octavio Paz, compreendendo a necessidade de entrar no jogo, ou seja, de ter acesso a temporalidade central, decidira "partir em busca" do presente "e levá-lo às [suas] terras"³³; "...o moderno estava fora", escreve também, "precisávamos *importá-lo*"³⁴. O recurso essencial que lhes falta é o tempo. Recorrerão, portanto, como os escritores nacionais, mas sob outras formas, a estratégias de "caminhos mais curtos", ou ao que chamo aqui de "aceleradores temporais". Os grandes inovadores literários provindos das periferias do espaço apelarão progressivamente, no decorrer do processo de ampliação do espaço literário internacional, para todo o patrimônio "herético" transnacional acumulado desde as primeiras revoluções bem sucedidas. A revolução naturalista, o surrealismo, a revolução de Joyce ou a de Faulkner fornecerão assim aos excêntricos literários, cada qual em épocas, espaços e contextos históricos e políticos diferentes, instrumentos para modificar a relação de dependência em que se encontram.

Como os escritores nacionais, fomentadores das primeiras revoltas literárias, se baseiam em modelos literários da tradição nacional, ao contrário, os escritores internacionais inspiram-se, para encontrar uma saída ao encerramento nacional, nesta espécie de repertório **transnacional** das soluções literárias. Por apelarem para valores que têm cotação no meridiano de Greenwich, eles criam um pólo autônomo em um espaço até então fechado as revoluções internacionais, contribuindo desta maneira para unificá-lo. Ao mesmo tempo, os escritores mais autônomos das "pequenas" literaturas são também na maioria das vezes, como se mostrou, tradutores: importam diretamente pela tradução, ou indiretamente por meio de suas obras, as inovações da modernidade literária. Nos países de grande capital histórico desvalorizado, os escritores internacionais são ao mesmo tempo introdutores da modernidade central e tradutores internos, isto é, os promotores nacionais do capital nacional. Assim, **Sadeq Hedayat — neotradutor de Omar Khayyam para o persa moderno**, como dissemos — é também o tradutor de Kafka para esta língua. Uma vez consagrados, os grandes revolucionários são eles próprios desviados, por sua vez, pelos escritores mais subversivos vindos de

espaços desprovidos e integrados aos recursos transnacionais de todos os inovadores literários. Joyce é assim ao mesmo tempo o criador da primeira posição de autonomia dentro do espaço literário irlandês e o inventor de uma nova solução estética, política e sobretudo linguística para a dependência literária. Existe uma genealogia internacional onde entram todos os grandes inovadores invocados como verdadeiros libertadores literários nas regiões periféricas do espaço literário, panteão de grandes homens e de clássicos universalizados (como Ibsen, Joyce ou Faulkner) que os escritores excêntricos podem opor às histórias literárias centrais ou às genealogias acadêmicas dos panteões nacionais ou coloniais.

Conjugando uma lucidez de dominados com o conhecimento de todas as inovações estéticas autônomas do espaço, eles podem se servir de possíveis coextensivos ao universo literário inteiro. Graças à constituição desses recursos internacionais, a gama das possibilidades técnicas cresce consideravelmente, e o impensável literário recua. Mais, eles são os únicos a conseguir encontrar e reproduzir o projeto ou a trajetória dos grandes hereses literários, dos grandes revolucionários específicos que, uma vez canonizados pelos centros e declarados clássicos universais, perdem uma parcela do que está ligado à sua historicidade e ao mesmo tempo de seu poder de subversão. Só os grandes subversivos sabem reivindicar e reconhecer na própria história, isto é, na estrutura de dominação do espaço literário, todos os que, colocados na mesma situação que eles, souberam encontrar as soluções que fizeram a literatura universal. Desviam assim em seu proveito os clássicos centrais usando-os de uma maneira nova e específica, como Beckett e Joyce fizeram com Dante, Henry Roth fará com Joyce, ou Juan Benet com Faulkner...

Os revolucionários como Joyce e Faulkner⁵ dão aos desprovidos literários novos meios específicos para reduzir a distância que os separa dos centros. São grandes aceleradores temporais, pois suas inovações formais e estilísticas permitem transformar os sinais do despojamento cultural, literário (e muitas vezes econômico) — em "recursos" literá-

3. Octavio Paz, *La Quête du présent, op. cit.*, p. 20.

4. *Ibid.*, p. 23. O grifo é meu.

5. Proponho aqui apenas um estudo bem parcial de algumas genealogias heréticas. Seria necessário acrescentar principalmente **Jorge Luis Borges**, reivindicado como mestre por grande número de romancistas centrais e excêntricos (entre eles Kés),

rios e alcançar a maior modernidade. Transformando radicalmente a definição e os limites designados à literatura (o prosaico, o sexual, o escatológico, o jogo de palavras, a banalidade do cenário urbano... no caso de Joyce; o despojamento, a ruralidade, a pobreza... no caso de Faulkner), permitem que protagonistas excêntricos, e até então excluídos de qualquer acesso à modernidade literária, entrem no jogo apenas com seus instrumentos.

Dante e os irlandeses

O paradigma de todas essas reutilizações subversivas é provavelmente o uso que os irlandeses (sucessivamente Joyce, Beckett e Heaney) fizeram de Dante. Reapropriaram-se da obra — a mais nobre de todas — do poeta toscano como instrumento de luta a serviço da causa dos poetas irlandeses cosmopolitas e antinacionalistas. Por uma espécie de reutilização do projeto linguístico-literário de Dante exposto em *De vulgari eloquentia*, projeto que só os escritores concrets e diretamente confrontados com a questão da língua nacional em suas relações com a língua literária poderiam compreender e perceber, Joyce e Beckett alternadamente reinventaram, reencontraram e invocaram o poder subversivo do poeta toscano⁶. Dante tornou-se ao mesmo tempo um recurso e uma arma na luta dos escritores mais internacionais do espaço irlandês.

Conhecemos a paixão de Joyce por Dante, ele que, desde os dezoito anos, fora apelidado de "Dante de Dublin" e que se identificou durante toda a vida com o grande toscano exilado. No entanto, é Beckett que, pela sua admiração e seu profundo conhecimento da obra, vai tematizar e explicitar a homologia de suas posições. Redige de fato para Joyce, durante os primeiros meses de 1929, seu primeiro texto para *Our Examination Round his Facification for Incamination of Work in Progress*, coletânea imaginada por Joyce em resposta às violentas críticas anglo-saxônicas do *Work in Progress*, que então era publicado em fragmentos em diversas revistas sob esse título genérico. "Dante... Bruno,

Vico... Joyce" é, com os instrumentos refinados fornecidos pelo *De vulgari eloquentia* de Dante, uma defesa do projeto literário de Joyce em sua dimensão linguística, isto é, política. Manifesto antinglês europeizante e ataque contra os irlandeses "gaelizantes", o texto de Beckett é ao mesmo tempo uma espécie de máquina de guerra contra o domínio do inglês sobre a literatura e uma explicitação do projeto literário, linguística e político de Joyce. Ademonstração de Beckett, baseada nas propostas de Dante para fundar um "vulgar ilustre", é limpa. Beckett "prova" que o projeto que preside *Finnegans Wake* é uma recusa de se submeter à língua inglesa. Para ele, da mesma maneira que Dante propôs a criação de uma língua ideal que seria a síntese de todos os dialetos italianos, Joyce, ao criar uma espécie de síntese de todas as línguas europeias, inventaria uma solução inédita à dominação linguística e política inglesa.

O próprio Beckett que, desde seus primeiros textos, revela a figura dantesca de Belacqua, sempre continuará fiel à obra de Dante. E pode-se compreender que se trata da mesma atitude, manifestando, por uma via especificamente literária, a recusa das normas nacionais reconhecidas na Irlanda: Dante desempoeirado, convertido no contemporâneo dos criadores irlandeses mais internacionais, adquire nova dimensão. Torna-se, porque re-historicizado, um dos pais fundadores da literatura irlandesa, entra no patrimônio legítimo de todos os hereses, de todos os autônomos, de todos os irlandeses que recusam submeter-se aos limites estreitos do realismo nacional.

Vê-se principalmente por esse recurso irlandês a Dante a extradinária continuidade do processo de formação e de unificação do espaço literário mundial. Joyce e Beckett reutilizam, com quase seiscentos anos de distância, o texto fundador, a primeira reivindicação de emancipação específica, a primeira revolta contra o que era então a "ordem latina". À maneira de Du Bellay, que igualmente o invocara como inventor de formas poéticas não latinas, Joyce e Beckett tomam a encontrar Dante e dele fazem um instrumento de libertação específica, pois estão em uma posição homóloga. Esse uso ao mesmo tempo literário e político de um texto essencial para o processo de constituição

6. Cf. P. Casanova, "Usages politiques et littéraires de Dante", *Beckett, l'abstracter*, op. cit., p. 64-80.

7. Samuel Beckett, *Disiecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, loc. cit., p. 70-76.

do espaço literário mundial, que de certa forma permitiu sua emergência, atesta a validade do modelo genético que se propôs aqui. Enquanto buscam uma saída para uma situação de dominação que, embora muito diferente do ponto de vista da história, é estruturalmente muito semelhante, Joyce e Beckett rematam e coroam o processo de emergência e gênese do universo literário mundial: fecham o círculo e, tornando a encontrar o criador das armas forjadas contra a "opressão" latina, devolvem a essa obra toda sua carga subversiva assumindo-a como estandarte de seu empreendimento revolucionário.

A família joyciana, Arno Schmidt e Henry Roth

É comum dizer que *Finnegans Wake* é um livro limite, que questiona a própria idéia de literatura ou de legibilidade e que ninguém mais poderá depois de Joyce tomar esse caminho, nem ir além. Essa leitura central (e sobretudo parisiense), ou seja, exclusivamente formalista, abstrai a posição histórica de Joyce na Irlanda e ignora que, longe de serem empreendimentos puros e puramente formais, tanto *Finnegans Wake* quanto *Ulysses*, que se baseiam igualmente no modelo de Dante e nas teorias antiuniversalistas de Vico⁸, são manifestos e programas para sair de um estado de dependência literária e política. Como Beckett mostra e demonstra, o *Work in Progress* propõe uma solução refinada ao dilema estrutural dos escritores dos territórios dominados do espaço literário internacional. Por isso outros escritores que ocupam uma posição homóloga, compreendendo a tentativa de Joyce, seguirão esse caminho com seus próprios instrumentos: Njabulo Ndebele na África do Sul de hoje, Arno Schmidt na Alemanha do pós-guerra, Rushdie na Inglaterra e na Índia, Henry Roth na Nova Iorque dos anos 20.

James Joyce na *landa de Luneburg*

Arno Schmidt (nascido em 1914) adota, na Alemanha do pós-guerra, exatamente a mesma postura de Joyce na Irlanda dos anos 20, e isto

em razão ao mesmo tempo da homologia de suas posições — Schmidt, colocado em situação semelhante, reinventa de certa forma a mesma revolução literária — e também porque encontra na obra e na postura do irlandês, mesmo tardiamente e negando o fato, uma espécie de precedente nobre que o autoriza a levar ainda mais longe sua própria ruptura estética⁹.

Como Joyce definiu seu projeto literário por oposição a literatura nacionalista irlandesa, Schmidt constrói-se em primeiro lugar contra a Alemanha e contra toda a sua tradição intelectual. Autodidata que entrou tarde para a literatura, tem em comum com os escritores fundadores do Grupo 47, além de pertencer à mesma geração, uma desconfiança provocadora da Alemanha. Aquilo que conduz, logo após a guerra, Heinrich Böll, Uwe Johnson e Alfred Andersch a colocar a política no centro de seus escritos teóricos e de ficção, a se interrogarem sobre as raízes intelectuais do nazismo e as falsas evidências da República Democrática Alemã, leva, ao contrário, Arno Schmidt a conduzir essa mesma crítica nacional no terreno da língua, a recusar qualquer discurso político manifesto para propor uma "política literária". Na contramão de toda a "renovação" da literatura promovida pelo Grupo 47, que se opera no sentido do realismo e do trabalho "político" de despojamento da língua — empreendida, a partir do modelo sartiano, para lutar contra a tradição germânica do esteticismo —, Arno Schmidt é praticamente o único a empreender uma crítica sistemática da linguagem e da forma romanesca.

Como Joyce, Schmidt está ao mesmo tempo em ruptura com o **conservadorismo** e o esteticismo característicos da **cultura nacional alemã** do momento, mas também em desacordo com a crítica política que o Grupo 47 faz dela: "Protesto aqui solenemente", exclama, "contra a denominação 'escritor alemão' com a qual essa nação de indolentes estúpidos um dia vai tentar me recuperar."¹⁰ Como Joyce, vai levar sua

8. Ciambattista Vico (1668-1774), historiador, jurista e filósofo napolitano, utilizou um método comparativo para estudar a formação, o desenvolvimento e a decadência das nações. Desempenha papel de uma espécie de **duplo de Herder** para os escritores e os intelectuais afastados da área cultural germânica.

9. A negação de qualquer afinidade ou mesmo de qualquer influência de Joyce sobre Schmidt é o tempo todo reafirmada pela crítica que, baseando-se em declarações do próprio escritor alemão — que com **razão** se recusava a entrar na categoria imposta por seus comentaristas, de "imitador de Joyce" —, só faz assim obedecer a uma **das** leis táticas do universo literário segundo a qual um autor **não pode ser declarado** "grande" se não comprovar uma total "originalidade", ou seja, se for **possível** lhe proporcionar um certificado de "virgindade" histórica.

10. Citado por Claude Riehl e André Wajsbinski, "Arno Schmidt, 1914-1979 Vade-mecum", *Arno Schmidt, L'Œil de la lettre*, junho de 1994, p. 10.

crítica ao terreno especificamente literário e inaugurar uma posição de dupla recusa que será por muito tempo o único a ocupar na Alemanha. Apaixonado pela obra do romancista dublinense, desde 1960 pretende empenhar-se em uma tradução comentada de Finnegans Wake, mas nenhum editor aceitará assumi-la. Essa abertura para a modernidade europeia e para a vanguarda formal que uma familiaridade com a literatura de língua inglesa lhe proporciona permite-lhe escapar das evidências estilísticas e narrativas do realismo alemão do pós-guerra.

Írmas em revolta contra a língua e contra as hierarquias nacionalistas, Joyce e Schmidt encontram-se no mesmo terreno. Como Joyce, Schmidt opta pelo **contrapê** do modelo estético nacional. Contra o sério, louva a leveza, o humor e a farsa, contra a poesia, a prosa e o prosaísmo — o título de sua coletânea de textos, *Rosen und Porree* [*Rosase alho-poró*]¹¹, é por si só um resumo extraordinário de sua poética: clichês as avessas e poesia invertida, que, tomando concretas as sensações mais tênues e abstratas renovadas descrições mais triviais da literatura. Contra o lirismo e a metafísica o sarcasmo: "Que todos os escritores peguem a mancheias as urtigas da realidade. Que nos mostrem tudo: araz, negra e viscosa, o caule glauco e viperino; a flor insolente, flamejante e deto-nante... (Paratodos os críticos: podem embalar, já foi pesado!)." ¹²

Como Joyce, que em *Finnegans Wake* reivindicava uma língua literária autônoma, Arno Schmidt luta por uma nova pontuação, por uma ortografia simplificada alemão e para impor suas inovações tipográficas aos editores e aos tipógrafos: "Não se trata de uma necessidade furiosa de originalidade ou de efeito a qualquer preço [...], mas [da] progressão necessária, do afinamento necessário da ferramenta do escritor."¹³ Faz da diferença entre "Dois" e "2" o pivô de sua expressividade, e da sutileza das pausas segundo sua ordem crescente de duração, o próprio símbolo de sua liberdade: "Se não nos derem essa liberdade, nós tiramos tomá-la. Pois ela é necessária. Necessária para fazer da língua o que ela deve ser: não vamos nos cansar de reproduzir a realidade sempre melhor e sempre com maior força sugestiva."¹⁴ Em suma, ele rei-

vindica o uso de uma língua literária liberada das convenções e das normas oficiais, o estabelecimento prático de uma ferramenta autônoma a serviço da escrita e do escritor. Por isso, abandonará definitivamente seus editores para publicar seus últimos livros, entre eles *Abend mit Goldrand* [*Noite bordada de ouro*]¹⁵, sob a formade "textos datilografados" dos quais poderia controlar a fabricação em todas as suas etapas.

A exemplo de Joyce, também proclama em todos os seus livros sua desconfiança daquele que é considerado o maior escritor nacional e sua rejeição não da poesia, mas da prosa de Goethe: "Goethe com seu cozido habitual de prosa informa..."¹⁶, "em Goethe, a prosa não é uma forma artística, mas um quarto de despejo"¹⁷. Ao mesmo tempo em que denuncia a hegemonia indiscutida de Goethe nas letras alemãs, toma a colocar os "menores" em primeiro plano: *Wieland, Fouqué, Tieck, Wezel*. E sobretudo proclama sua total independência artística das hierarquias nacionais que submetem os textos ao juízo do "povo": "Se o povo o aplaude, faça-se essa pergunta", escreve, "o que fiz de errado? Se ele também o aplaudir por seu segundo livro, jogue a caneta no lixo: jamais você será grande [...]. A arte para o povo?! Deixe-nos esse slogan para os nazistas e para os comunistas."¹⁸ Essa posição de autonomia é a mesma, quase termo a termo, que a de Joyce, quando protestava contra o que considerava as derivas do *The Abbey Theatre*: "O artista, se ele às vezes apela para o povo, toma todo o cuidado de viver afastado [...].] o demônio do povo é mais perigoso que o da vulgaridade."¹⁹

James Joyce e Arno Schmidt fizeram o que ninguém antes deles ousara fazer: desafiando as proibições nacionais e as questões obrigatórias, impuseram sua língua e sua gramática, sua descontinuidade narrativa ("uma sucessão de instantâneos cintilantes a esmo"²⁰), derrubaram as hierarquias dos panteões nacionais. O parentesco entre Schmidt e Joyce — como o que, tiramos ver, une Faulkner a Juan Benet, Rachid Boudjedra ou Mario Vargas Llosa — não é apenas analógico, é histó-

11. A. Schmidt, *Soir bordé d'or*, Paris, Maurice Nadeau, 1991.

12. A. Schmidt, *Rosens et Poireau*, *op. cit.*, p. 165.

13. A. Schmidt, *Scènes de la vie d'un faune*, Paris, Julliard, col. "Les Lettres nouvelles", 1962, p. 115-116.

14. A. Schmidt, *Brand's Haide*, Paris, Bourgois, 1992, p. 46.

15. J. Joyce, *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 81.

16. A. Schmidt, *Scènes de la vie d'un faune*, *op. cit.*, p. 10.

11. Arno Schmidt, *Rosens et Poireau*, Paris, Maurice Nadeau, 1994.

12. *Ibid.*, p. 45.

13. *Ibid.*, "Calculs", p. 188.

14. *Ibid.*, p. 198.

rico, mas também e, sobretudo, estrutural: ocuparam em seus espaços nacionais respectivos o mesmo lugar, o que lhes permitiu derrubar os mesmos valores literários estabelecidos. A reserva semelhante que experimentam em relação à língua nacional permite-lhes revelar à luz do dia sua formidável ironia, renovar a linguagem literária e conduzir a bom termo imensas revoluções literárias.

Ulysses no Brooklyn

Nos Estados Unidos dos anos 20, o jovem Henry Roth, filho de imigrantes judeus da Europa central de língua ídiche, desprovido de qualquer recurso intelectual ou literário e que vive na maior pobreza em Nova Iorque no East Harlem, descobre o *Ulysses* de Joyce, para ele uma verdadeira revelação. Contou em detalhe, no terceiro volume de seu romance autobiográfico, *À mercê da vida*, que o livro chegara a ele quase por acaso, por meio de uma jovem mulher, professora de literatura na universidade de Nova Iorque que o trouxera contrabandeadamente de Paris: tratava-se, é claro, da versão publicada por Sylvia Beach, "uma edição publicada às pressas", precisa, "com capa azul, um exemplar sem título do *Ulysses* de Joyce"²¹. Roth confirma deste modo mais uma vez a estrutura do espaço literário e o papel de Paris na "fabricação" e na difusão da modernidade literária. O livro já era célebre nos cenáculos literários e entre os estudantes de Nova Iorque — entre os quais Roth, pobre demais, não estava incluído: "As raras pessoas que o haviam lido", escreve, "pareciam investidas de verdadeira glória como se se vissem entronizadas em uma confraria esotérica e ultramoderna. Mostrar que se conhecia esse livro bastava para alçá-lo ao pínculo da vanguarda intelectual."²²

De imediato, Henry Roth compreende que o romance de Joyce pode oferecer-lhe um meio único de alcançar a modernidade literária, ou seja, transformar seu cotidiano miserável em "ouro" literário. E é preciso ler suas páginas entusiasmadas como confissões da verdade "econômica", sempre negada, da criação literária: "*Ulysses* mostrara-lhe que

21. Henry Roth, *A la merci d'un courant violent*, vol. III, *La Fin de l'exil*, Paris, Éditions de

l'Œilivier, 1998, p. 85. Neste romance, Henry Roth entra em cena, na terceira pessoa, sob o nome de Ira Sigmán. [Ed. bras.: *A mercê da vida*. São Paulo, Siciliano, 1995.]

22. *Ibid.*, p. 88.

era possível transformar as escórias do banal e do sórdido em tesouro literário, e também como se procedia para tanto. Ensinara a ele como atacar os restos da miséria para torná-los exploráveis no campo da arte [...]. O que tinha a diversidade indigesta da Dublin pela qual Bloom e Dedalus perambulavam de diferente dos arredores do Harlem que Ira conhecia tão bem e dos do East Side que sua memória conservava como reservas de impressões? [...] Ora, o escabroso, o sórdido, a perversidade e a miséria, com relação a qualquer dos personagens de *Ulysses*, ele tinha o que revender, com que surpreender, com que se suspender — na forca. Mas a linguagem, sim, a linguagem, podia metamorfosear como por magia a ignomínia de sua vida e de seus pensamentos em literatura preciosa, nesse *Ulysses* tão louvado [...]. Os pálios mornos dos edifícios sujos, os corredores simstros que exalavam odor de cãndida ao qual se misturavam às vezes eflúvios de repolhos [...]. Além disso, a borda desgastada dos degraus junto à porta, as caixas de correio de cobre deformadas na entrada, a escada decrepita recoberta de linóleo e a janelinha antes do patamar do primeiro andar [...]. Isso não dava direito à transmutação *alquímica*? Se ali estava o início de sua fortuna no campo das letras, bem, era rico além das contas: seu universo inteiro era um entreposto de ferro-velho. Essas miríades e miríades de impressões sórdidas que ele reservava sem nem mesmo pensar naquilo, eram todas conversíveis: o vil em nobre, o lingote de ferro em lingote de ouro."²³ Ele enuncia todos os possíveis literários americanos que se ofereciam então a ele, todos os modelos que havia até aquele momento à sua disposição: "Não, você não precisava perscrutar as ondas rumo às ilhas dos mares do sul a bordo de uma embarcação flutuando com todas as velas içadas, nem colher as velas de gãvea como um personagem de Olobo do mar, nem procurar ouro no longínquo Klondike, nem descer o Mississippi numa jangada em **canhota** de Huck Finn, nem combater os índios no oeste selvagem das novas revistas de cinco *cents* [...]. Você não precisava ir a lugar algum. Tudo estava ali, sob seus olhos, no Harlem, na ilha de Manhattan, em qualquer lugar entre o Harlem e o cais de *Jersey City* [...]. A linguagem era um mágico, a pedra filosofal. A linguagem era uma forma de alquímia. Era ela que elevava a pobreza à categoria de arte [...]. Que

23. *Ibid.*, p. 102-103. O grifo é meu.

descoberta fazia! Ele, Ira Stigman, era um *makhin*²⁴ em pobreza, em tristeza, em patético, em privação. Para onde quer que olhasse, só havia tesouros, entrepostos repletos de valores inestimáveis até então inexplorados e que, conseqüentemente, lhe pertenciam [...]. Era indigente, mas era literário, e Ira pagara caro o direito de usá-los.²⁵

Henry Roth entrega quase em estado bruto o princípio da “transmutação” — e o termo, como vimos, não é anódino — literária: seu vocabulário econômico (tesouro, fortuna, ouro, valores inestimáveis) revela, sem a habitual eufemização literária, a realidade dos mecanismos da literarização. Roth também mostra a função prática do que se denominou aqui uma herança (ou um capital) literária: só a partir da homologia reconhecida de sua posição com a de um escritor que saiu de um universo (lingüístico, literário, político, histórico) totalmente diferente, e baseando-se no modelo que esse criador *lhe fornece*, Henry Roth consegue reapropriar-se de seu próprio universo, converter (a palavra é dele) o despojamento econômico e específico em projeto literário e, munido desse passaporte e desse recurso formal, entrar diretamente nas problemáticas mais modernas do universo literário. Escreve assim, a propósito de sua primeira leitura maravilhada do *Ulysses* de Joyce: “À medida que os dias passavam, que ele lia e se debatia [...] uma estranha convicção se afirmava nele, isto é, que dentro dele estava gravada uma cópia grosseira do modelo joyciano, assim como sentia uma afinidade humilde com o temperamento joyciano, uma aptidão incerta pelo método de Joyce. Por mais obscuras que fossem muitas e muitas passagens, Ira tinha o sentimento de ser um *makhin* no tipo de universo do qual Joyce era um especialista incomparável: o mesmo gênero de realidade pontilhista. Havia chaves que evocavam esse universo, estruturas que permitiam reconhecê-las, e ele era sensível a elas — por quê? isso ele ignorava.”²⁶

O romance que escreve após sua revelação joyciana, *Callie Sleep*²⁷ em 1934, será um fracasso: a distância entre a posição — muito excêntrica — do autor, a do espaço literário americano da época e os

lugares em que se outorgavam os certificados de modernidade literária era provavelmente grande demais. Prova disso foi a redescoberta e a consagração, trinta anos depois, desse romance que vendeu então mais de um milhão de exemplares.

A revolução faulkneriana, Benet, Boudjedra, Yacine, Vargas Llosa, Chamoiseau...

Ao lado de Joyce, é provavelmente Faulkner quem operou uma das maiores revoluções jamais produzidas no universo literário, comparável, pela extensão da reviravolta que introduziu no romance, a revolução naturalista. Mas, enquanto nos centros, e especialmente em Paris, as inovações técnicas do romancista americano só são compreendidas e consagradas como criações formalistas, nas regiões excêntricas do universo literário, ao contrário, foram usadas de maneira libertadora. Faulkner pertence a partir de então, mais do que qualquer outro, ao “repertório” explícito dos escritores internacionais dos espaços literários dominados que tentam escapar da imposição das regras nacionais porque encontrou uma solução literária ao que permanecera antes dele um impasse político, estético e literário.

Mais ainda que Joyce, anexado pela crítica central e tão des-historicizado que os escritores desprovidos podem, pelo monopólio central da consagração literária, ignorar essa dimensão subversiva de sua obra, Faulkner, ao mesmo tempo que é um dos mais reconhecidos nas mais altas esferas do universo literário, entre os grandes revolucionários literários, é também aquele ao qual todos os escritores dos países excêntricos podem identificar-se. Ele é uma formidável “máquina de acelerar o tempo”, pois faz cessar a maldição do atraso das periferias oferecendo aos romancistas dos países mais desprovidos a possibilidade de dar uma forma estética aceitável as realidades mais depreciadas das margens do mundo.

Se a obra do romancista americano conseguiu **federar** empreendimentos literários muito diferentes, se é reconhecida há mais de quarenta anos por romancistas oriundos de horizontes bem diversos, é porque provavelmente reúne propriedades em geral inconciliáveis. Cidadão da nação mais poderosa do mundo, consagrado por Paris,

24. Palavra hebraica que significa “inteligente”.

25. H. Roth, *op. cit.*, p. 104-105.

26. *Ibid.*, p. 101.

27. Em francês: *L’Or de la Terre promise*, Paris, Grasset, 1989. [Ed. bras.: *Um fio de esperança*, Rio de Janeiro, Record, 1986.]

Faulkner evoca contido em todos os seus romances (em todo caso, nos da primeira fase) personagens, paisagens, modos de pensar e histórias que coincidem termo a termo com a realidade de todos os países conhecidos como os do "Sul", na ótica do hemisfério norte: um mundo rural e arcaico, tributário de modos de pensar mágicos, reduzido ao enclausuramento familiar ou aldeão. Para negar de imediato essa leitura, Valery Larbaud confirma, em seu famoso prefácio a *Enguanto agonizo*, que as primeiras obras de Faulkner chegaram de fatura França com o rótulo de "romance camponês" (gênerodecerto na posição mais baixa na hierarquia dos gêneros romanescos): "Aqui temos um romance de costumes rurais que chega a nós, em uma tradução bem feita, do estado do Mississippi [...]. Enquanto agonizo apresenta certamente mais interesse e, a meu ver, tem um valor estético bem mais elevado que a grande maioria dos livros que a livraria, para a comodidade do público, deve colocar entre os rotulados como 'romances camponeses'."²⁸

Ele faz então com que esse universo primitivo e camponês que até então só parecia clamar por um realismo codificado e descritivo tenha acesso à modernidade: uma civilização tribal, violenta, marcada por mitologias bíblicas, oposta de todos os pontos de vista à modernidade urbana — associada na maioria das vezes à vanguarda formal — é o objeto privilegiado de uma das maiores audácias formais do século XX. Faulkner resolve, pelo próprio projeto, as contradições nas quais estão encerrados os escritores dos países desertados: acaba com a maldição das hierarquias literárias impostas; procede a uma reviravolta prodigiosa dos valores e recupera bruscamente o atraso acumulado das literaturas até então excluídas do presente literário, ou seja, da modernidade formal. O escritor espanhol Juan Benet é provavelmente um dos primeiros a compreender isso, mas depois dele, todos os escritores do "Sul" no sentido amplo, das Antilhas a Portugal, passando pela América do Sul ou pela África, reconheceram-no como aquele que lhes revelou uma possibilidade de alcançar o presente da literatura sem nada negar de sua herança cultural. O parentesco que, apesar da diferença de língua, de época, de civilização, se revela imediatamente aos exêntricos permiêlhes reivindicá-lo como ancestral legítimo. Vê-se que, tanto para Joyce

como para Faulkner, o mecanismo de identificação é o mesmo. Sua obra, na medida em que **resolvc.** de maneira totalmente nova e magistral, o dilema e as dificuldades dos escritores desprovidos **só** pode ser percebida por criadores que se colocaram em situação homóloga. Mas, enquanto Joyce é logicamente reivindicado, na maioria das vezes, por romancistas oriundos de universos urbanos muito desprovidos, Faulkner é reconhecido por escritores provenientes de regiões fortemente ruralizadas, com estruturas culturais arcaicas.

Faulkner no Leon espanhol

"William Faulkner foi minha razão de ser como escritor; foi maior influência de toda a minha vida"²⁹; a divida declarada de Juan Benet para com Faulkner, a filiação que reconhece sem rodeios para com a obra do romancista americano, a admiração absoluta que consagra a esse escritor eleito entre todos como mestre em escrita, são uma ilustração extraordinária da complexidade das redes de circulação da literatura. Essa afinidade letiva, normalmente comentada na linguagem da "influência", não deve nada a um encontro predestinado no céu das idéias³.

Quando chegam até Benet na Espanha dos anos 50, os romances de Faulkner percorreram um caminho longuíssimo no tempo e no espaço. Levaram vinte anos para fazer a viagem do Mississippi a Madrid por vias que nada devem ao acaso: passaram por Paris. Benet lê Faulkner em tradução francesa, não, diz ele, por um fascínio particular por esse país ou por essa língua, mas porque, nessa época, falar e ler francês era a garantia de ter acesso a literatura do mundo inteiro. E ele descobre a modernidade do romance americano, não por simples inclinação, mas

29. J. Benet, entrevista inédita à autora. Entrevista A.

30. O parentesco estilístico e a comparação com a obra de Claude Simon, por exemplo, que um leitor francês não pode deixar de fazer e que é favorecida pelo selo das Éditions de Minuit, são de fato um erro de perspectiva e uma leitura francocêntrica. Benet insiste em seu desconhecimento ou seu desinteresse pelo Nouveau Roman no momento de seus primeiros escritos: "Não, o Nouveau Roman não foi tão importante para mim. Foi essencialmente a leitura de William Faulkner que me despertou para todas as possibilidades da escrita. Depois dele, é claro. Il os escritores franceses do Nouveau Roman, os escritores alemães, ingleses, sul-americanos, mas já estava maduro e adaptado demais na escrita de meus livros para sofrer a influência desses autores." (Entrevista A). Mas é possível que um certo estado do romance, conjugado a uma cultura internacional, possam produzir em locais e contextos diferentes, projetos bem próximos: Claude Simon também é um descendente proclamado de William Faulkner.

28. Valery Larbaud, "Préface", William Faulkner, *Tandis que j'agonise*, Gallimard, 1934, p. 1. [Ed. bras.: São Paulo, Mandarim, 2001.]

porque Faulkner foi eleito entre todos, há muito tempo, pelas mais altas instâncias da crítica francesa, como um dos fundadores da modernidade romanesca. Devido ao lugar eminente de Paris, Benet não tem como não confiar totalmente na sanção francesa, e ele aborda a obra de Faulkner como a de um grande escritor já consagrado. Mas o efeito de revelação que essa obra produz sobre ele (esta mais do que outra) deve-se evidentemente à coincidência impressionante entre dois universos que aparentemente tudo separa, o sul dos Estados Unidos visto por Faulkner e a região de León na Espanha segundo Benet. Quando este conta seus primeiros passos como engenheiro e escritor, explica: "Estava em uma região que conhecia muito mal: no noroeste da Espanha, ao sul da montanha Cantábrica, no León. Era uma região muito atrasada naquele tempo, muito despovoada, não havia nada, não havia estradas, eletricidade: tudo estava por fazer. Viajei muito pelas regiões mais pobres e recuadas da Espanha."³¹ Os termos de Valery Larbaud para descrever a paisagem americana de Faulkner, em seu prefácio para a versão francesa de *Enquanto agonizo*, são quase os mesmos: "O leitor não deixará de se impressionar com o caráter puramente agrícola desses vastos campos, com a ausência de grandes cidades, com a má organização das estradas e dos serviços de comunicação e com a baixa densidade de uma população de proprietários cultivadores cuja vida parece bem mais penosa que a da maioria das populações rurais, fazendeiros e meeiros da Europa Central ou Ocidental."³²

E nítido não ser pertinente a noção desgastada de "influência", demasiadamente simples e vaga, para justificar o encontro entre Faulkner e Benet. Em vez de dissimular ou calar-se a respeito do que deve a Faulkner, como a maioria dos escritores "sob influência", que tentam reivindicar sobretudo sua originalidade com relação à obra inspiradora, Benet exhibe sua filiação e sublinha com constância, como homenagem explícita, os possíveis paralelismos.³³ Proclama sua dívida como para fazer com que compreendam melhor a natureza de seus

31. J. Benet, Entrevista B.

32. V. Larbaud, "Prefácio", *op. cit.*, p. II.

33. Chega até a algumas citações no próprio corpo de seu texto de ficção: "Os latidos írreais, sonoros e regulares, íngridos daquela resignação triste e desolada (Faulkner) com as quais os cães se chamavam e procuravam...", "Tu revivências à Région", Paris, Éditions de Minuit, 1989, p. 384.

"empréstimos"; para descrever uma realidade homóloga, ele utiliza, de maneira funcional (e não apenas estética, por exemplo), elementos semelhantes por definição. O parentesco reconhecido entre dois universos implica a reprodução prática de elementos estilísticos ou estruturais, o que exclui a imitação pura e simples de "procedimentos" literários. Observou-se, é claro, a vontade de Benet de situar todos os seus romances na região de "Região", como Faulkner circunscrevera a ação de seus livros ao condado de Yoknapatawpha (ambos, aliás, fizeram mapas topográficos precisos de sua região fictícia: Faulkner para a antologia de Malcolm Cowley, *The Portable Faulkner*, e Benet em *Herrumbrosas lanzas*, publicado em 1983), sem falar, é claro, da complexidade narrativa, da não linearidade temporal, das reviravoltas cronológicas, etc. Maurice-Edgar Coindreau, para afastar a leitura particularista que vincularia a obra do americano apenas ao sul dos Estados Unidos, insiste no prefácio de *Palmeiras selvagens* no fato de que "o verdadeiro domínio de Faulkner é o dos mitos eternos, particularmente os que a Bíblia popularizou..."³⁴ e evoca adiante "[o] grande primitivo, servidor dos velhos mitos, que William Faulkner é..." Benet também apela para o mito, mas para sugerir um contexto cultural bem diferente. Em todos os seus romances mistura mitos e crenças populares, superstições e costumes ancestrais como que para conduzir uma espécie de investigação etnológica. Mobilizando os mitos antigos, mesmão de maneira alusiva ou imprecisa, enobrece e universaliza as estruturas de pensamento de camponeses isolados na montanha Cantábrica: a montanha ameaçadora e labiríntica que abre *Volverás a Región*, vigiada apenas por um guardaio fantasmático e onipresente, evoca, sem insistência, todos os Hades e todos os infernos labirínticos; essas aves estranhas, "espécie degenerada de rapinas" que atacam os homens, enfando "um dardo terrível e brutal em [suas] costas", fazem pensar nos guardiões de algum círculo infernal. E, insistindo nas crenças, medos e lendas, elabora uma reflexão longa e complexa sobre o arcaísmo e o subdesenvolvimento de seu país, votado a combates obscuros por apostas arcaicas: "E lá, ein um fosso, [...] morreu [...] o homem

34. M.-E. Coindreau, "Préface", William Faulkner, *Les Palmiers sauvages*, Gallimard, 1952, p. 4 (trad. para o francês de M.-E. Coindreau).

35. M.-E. Coindreau, *op. cit.*, p. 5.

que, mobilizando um exército inteiro, tentara, sob o pretexto de uma velha afronta, violar a inacessibilidade daquela montanha e revelar o segredo que cerca seu **subdesenvolvimento**.³⁶ O recurso a um pensamento mágico nada tem de uma idealização do mundo camponês, tratado como conservatório dos traços mais puros de uma cultura nacional: é, ao contrário, o que embasa, por uma estranha reflexividade, provavelmente tomada possível pelo trabalho de anamnese faulkneriano, a interrogação política e histórica sobre o atraso ou o imobilismo espanhol.

A liberdade que a leitura de Faulkner lhe deu permite-lhe encontrar de fato as questões típicas da Espanha. E todas as suas análises, aparentemente enigmáticas (portanto estruturalmente literárias), na realidade provavelmente históricas e etnográficas, que tentam decifrar estruturas arcaicas nacionais, devem ser compreendidas nesse sentido. Evoca assim, por exemplo, "a cabeça do rei Sidônio, saltando, como conta a lenda, nas águas agitadas do Torce [...] e a loucura do jovem Aviza, abrindo as entranhas do cadáver de seu pai [...] [que] determinarã para sempre a conduta de uma aldeia aviltada e sem esperança, arrastada para a decadência e o arcaísmo a fim de preservar seu poder legítimo". Da mesma maneira, Juan Benet propõe um ponto de vista decididamente provocador sobre a guerra civil. Nenhum vestígio em seus livros dessa mitologia heróica que foi o ponto de partida de tantas obras do exílio espanhol. Benet aborda de frente desde seu primeiro livro (e o tema estará presente em quase todos os seus romances sob uma ou outra forma) o assunto tabu por excelência, fundador de todas as tomadas de posição no mundo intelectual espanhol. Seu olhar, completamente novo, sobre a guerra, é o de um historiador; o tom é clínico, descritivo, imparcial, remetendo de forma neutra a uma mesma consciência guerreira os republicanos e os nacionalistas. Seu ponto de vista desencantado — provavelmente com raízes biográficas, pois seu pai, republicano, foi morto pelo exército republicano em Madri — só poderia também estar em ruptura total com a norma literária. Anuncia assim com clareza seu projeto em *Volverás a Región*³⁷: "Começa-se a ver com clareza o desenvolvimento da guerra civil em tomo de Região

quando se compreende que, sob mais de um aspecto, é um paradigma em escala reduzida e em ritmo mais lento dos acontecimentos peninsulares"; e, adiante, descrevendo o engajamento republicano da região de Región, escreve: "Foi republicana por negligência ou esquecimento, revolucionária de ouvido e belicosa não por espírito de revanche contra uma ordem secular opressiva, mas por coragem e candura, qualidades nascidas de uma condição natural funesta e incômoda."³⁸ Descrevendo a guerra civil como um dos inúmeros avatares do subdesenvolvimento espanhol", como uma das mais terríveis consequências do isolamento ao mesmo tempo decidido e sofrido de um país submetido às práticas e às crenças mais arcaicas, faz, em 1967, ainda sob o franquismo, a constatação da lógica histórica do advento de uma ditadura. Escreve assim, a propósito de Numa, guardião da montanha maldita de Región: "Nada entrega, mas pelo menos não permite o menor progresso; com ele não há salvação. Não veja nele uma superstição; não é um capricho da natureza, nem o resultado de uma guerra civil, talvez todo o processo organizado de uma religião, unido ao crescimento, resulte forçosamente nisso: um povo covarde, egoísta e grosseiro sempre preferiu a repressão à incerteza; dir-se-ia que a segunda é um privilégio de ricos."³⁹

Faulkner na Argélia

Rachid Boudjedra, que tenta em árabe o mesmo tipo de trabalho que Juan Benet em relação a língua e à cultura espanholas, reivindica também a herança faulkneriana para renovar a problemática "nacional" do romance argelino e sair da alternativa linguística demasiadamente simples (escrever em francês ou em árabe). Recorre a uma modernidade romanesca que a tradição escolar, proveniente da colonização, não permitiu impor: "Quero que meu país seja **moderno**", explica em uma entrevista, "e, no momento, não é; e na minha literatura, efetivamente, sou fascinado pela modernidade da escrita, pelos escritores que considero realizando a modernidade no mundo, sejam eles escritores contemporâneos

39. *Ibid.*, p. 105.

36. J. Benet, *Tu reviendrás à Région*, op. cit., p. 122

37. *Ibid.*, p. 295.

38. *Ibid.*, p. 104.

40. Em "Trois Dares, la Guerre civile espagnole. Questions de stratégie", *La Construction de la Faur de Babel*, Noël Blandin éditeur, 1991, p. 71-98, ele evoca o "atraso teórico" dos militares espanhóis.

41. J. Benet, *Tu reviendrás à Région*, op. cit., p. 293.

ou de vanguarda: Faulkner, embora morto há muito tempo, porque inventou a modernidade romanesca; e Claude Simon. Todos os romances de Claude Simon acontecem na região de **Perpignan**. A partir dessa cidadezinha ou dessa aldeiazinha, desdobra-se todo o universo de Simon. E, da mesma maneira, também Faulkner escreveu tudo a partir de Jefferson, uma cidade minúscula no Mississippi. E, além disso, encontro-me aí, e chamo a isso o romance do Sul e faço parte desse romance do Sul, gostaria de participar dele. O que me aproxima de Claude Simon é o Sul porque ele fala das mulheres nos anos 30, como eu hoje falo das mulheres dos anos 90 na Argélia, exatamente: a clausura, o calor... tudo isso é o mesmo mundo que o meu, o mundo no qual nasci. Faulkner é a mesma coisa, o Sul, os insetos, os mosquitos, tudo isso...⁴² A referência a Claude Simon, que confessou ele próprio sua dívida para com Faulkner, é uma maneira de repetir o processo de apropriação da herança americana. A reivindicação de uma modernidade romanesca que dá os meios de exprimir, sem os instrumentos caducos do naturalismo, a realidade de um país, implica a afirmação de uma autonomia literária e estética total: Boudjedra recusa a anexação política dos escritores argelinos para encontrar a política em outro terreno, o da literatura. O que não significa, ao contrário, a retirada para um **apoliticismo esteta**. A vontade de subverter a língua árabe por dentro, de provocar uma reviravolta nas evidências e no respeito tradicional de uma língua ligada à religião e à vida social renovam em profundidade as práticas literárias nacionais. Boudjedra utiliza as armas dos escritores centrais (a subversão das convenções sociais e religiosas, provavelmente difícil para Boudjedra impor na Argélia de hoje quanto era para Joyce impô-la na Irlanda dos anos 20) a fim de transformar dentro as práticas de uma literatura que acredita estar liberada das coerções coloniais pela adoção generalizada de um modelo **narrativo** e que não passa da repetição de uma estrutura herdada dos modelos escolares da "bela escrita" francesa: "Temos uma literatura de professores primários, pedagógica [...] o escritor argelino vê as coisas de uma maneira objetiva, exterior, sociológica, antropológica. Deve-se também dizer que a colonização o ajudou muito, e que esta até confinou-o dentro dela e aplaudiu-o... E a partir dessa literatura de professores, quer-se aprender,

42. Entrevista à autora, novembro de 1991, op. cit., p. 13

quer se dar aulas."⁴³ Paralelo, o problema "é principalmente questionar a 'sacralização', o que é considerado por um povo, com ou sem razão, como sagrado [...] trata-se de dizer em árabe coisas inéditas. Por exemplo, a **sexualidade**".⁴⁴ Quando da tradução para o árabe de *L'Insolation*, seu segundo romance publicado na França, "foi", diz ele, "um escândalo enorme na época na Argélia [...] porque justamente eu tomara a questão do texto sagrado, eu fizera jogos de palavras sobre o texto corânico que fazíamos quando crianças, que toda criança argelina, árabe, muçulmana faz quando está na escola primária. Portanto, todo o lado subversivo, toda a carga subversiva passa melhor em árabe [...] subverti essa língua, é importante para nós que subvertamos essa língua porque ela é tão sacralizada, tão encerrada em canais, é bom subvertê-la".⁴⁵

Kateb Yacine exprime-se em 1975 em termos bem próximos aos de Boudjedra, enquanto tentava matizar o discurso crítico central que tendia a fazer de Faulkner seu único modelo e a explicar sua importância pela comparação entre os dois países: "Tomemos o exemplo de Camus", diz. "É também inegavelmente um escritor, mas de seus livros sobre a Argélia ressoa um som falso e oco [...]. Quanto a Faulkner, **representa o tipo de homem que mais detesto**. É um colono, um puritano branco, produto dos Estados Unidos [...]. Só que Faulkner é genial. É um escravo da literatura [...]. Não poderia deixar de me influenciar, sobretudo porque a Argélia era uma espécie de América do Sul, um Sul dos Estados Unidos no momento em que eu escrevia, com essa grande minoria branca e esses problemas que eram bastante semelhantes. Há portanto um motivo para o fascínio por Faulkner. Mas a maneira como se demonstrou a influência de Faulkner é abusiva. Naturalmente os editores põem isso na capa. É bom porque Faulkner é muito conhecido. Era cômodo, mas é preciso explicar a influência de Faulkner. Se a explicarem como acabo de fazer em poucas palavras, as coisas voltam a seus lugares."⁴⁶

43. *Ibid.*

44. *Ibid.*, p. 11.

45. *Ibid.*, p. 12 e 14.

46. K. Yacine, "Le génie est collectif", ditos coletados por M. Djaiter e K. Nekkar-Khéladi, 4 de abril de 1975, *Kateb Yacine. Écrits de mémoire*, textos reunidos e apresentados por O. Corpete A. Ditchy com a colaboração de M. Djaiter, Paris, IMEC éditions, 1994, p. 61-62.

Faulkner na América Latina

O romancista americano também se tomou o estandarte da libertação literária dos escritores conhecidos como os do *boom* latino-americano. Sabe-se que sua obra foi essencial para Gabriel García Márquez, que testemunhou isso várias vezes. Mas também para o peruano Mario Vargas Llosa, que insiste no caráter fundador do texto faulkneriano: "Li os romancistas americanos, sobretudo os da 'geração perdida' — Faulkner, Hemingway, Fitzgerald, Dos Passos — sobretudo Faulkner. Dos autores que usei em minha juventude, ele é um dos raros que ainda permanece vivo em mim. Jamais me decepionei lendo Faulkner, como às vezes me aconteceu com Hemingway [...] Ele] é o primeiro romancista que li de fato com papel e caneta na mão, porque sua técnica me maravilhou. O primeiro romancista do qual tentei reconstruir a obra mentalmente, tentando detectar em seus escritos a organização do tempo, por exemplo, a interseção do espacial e do cronológico, as rupturas da narrativa e essa faculdade que tem de contar uma história de acordo com diferentes perspectivas contraditórias de modo a criar uma ambiguidade, um enigma, um mistério, um efeito de profundidade. Sim, além de se tratar de um dos grandes romancistas do século XX, foi a técnica que me fascinou em Faulkner. Acho que, para um romancista latino-americano, era muito útil ler suas obras na época em que li, porque elas ofereciam todo um jogo precioso de técnicas descritivas aplicáveis a uma realidade — a nossa — bastante próxima em um sentido da descrita por Faulkner, ou seja, o sul dos Estados Unidos."⁴⁷ O parentesco "geopolítico" sublinhado por Vargas Llosa é o mesmo detectado por Benet e Boudjedra, prova de uma afinidade de estrutura que não faz de Faulkner o objeto de uma vaga admiração por um dos membros mais eminentes do panteão da modernidade romanesca, mas o precursor, o inventor de uma solução específica (narrativa, técnica, formal) que permite reconciliar a estética mais moderna com as estruturas sociais e as paisagens consideradas as mais arcaicas⁴⁸.

47. Mario Vargas Llosa. *Sur la vie et la politique*, entrevistas a Ricardo A. Senti, Belfond, 1989, p. 19-20.

48. A maioria dos romancistas latino-americanos, seria necessário acrescentar hoje os romancistas "crioulos", Patrick Chamboiseau e Raphaël Curiat, assim como Edouard Glissant, que reivindicam um parentesco faulkneriano, a pertença a uma comunidade

Rumo à invenção das línguas literárias

No decorrer da longa história que leva da dependência à independência (mesmo relativa) dos escritores, durante esse lento processo de acumulação dos recursos literários que permite a invenção progressiva de uma liberdade e de uma especificidade literárias, a luta mais incerta e difícil (e também a mais rara) é a que se trava a propósito da língua. Como é inseparavelmente instrumento político, estandarte nacional e material dos escritores, a língua, por sua própria ambiguidade constitutiva, é sempre suscetível de ser instrumentalizada para fins nacionais, nacionalistas ou populistas. Essa dependência original das instâncias políticas e nacionais explica provavelmente por que somente a proclamação de pertença e de dependência que os escritores nos territórios mais autônomos da República Mundial das Letras podem se autorizar a adquirir a forma — quase invariável, qualquer que seja a origem do escritor — da palavra de ordem indefinida e universalmente repetida, "minha pátria é minha língua", maneira explícita e econômica de negar o nacionalismo político banido nas regiões mais independentes, ao mesmo tempo que reivindica uma língua contudo vinculada à nação.

Por isso a derradeira etapa da libertação da escrita e dos escritores, sua última proclamação de independência, passa provavelmente pela afirmação do uso autônomo de uma língua autônoma, ou seja, especificamente literária. Uma língua que não se submeteria a qualquer lei da correção gramatical ou até ortográfica (que se sabe impostas pelos Estados), que recusaria dobrar-se às exigências comuns da legibilidade mais imediata, da comunicação mais vulgar, para só obedecer às exigências ditadas pela própria criação literária.

Joyce foi o primeiro a romper com o imperativo de linearidade, de legibilidade imediata e de "gramaticidade" em *Finnegans Wake* e afirmara, por sua criação *multilíngüe*, o uso e o advento de uma língua específica. Arno Schmidt seguiu-o nesse caminho, mudando a ordem narrativa por reviravoltas tipográficas, principalmente em *Abend mit Goldrand*, onde várias narrações coexistem na mesma página.

do "romance crioulo americano". Cf. entrevista inédita da autora com Patrick Chamboiseau, setembro de 1992.

Bem recentemente, uma húngara que vive e escreve na França, Katalin Molnár, fazia uma nova proposta nesse sentido e assinava um atentado específico contra a língua nacional. Colocando explicitamente em questão os pressupostos nacionais, ou seja, políticos, nos quais se baseia a submissão à ordem linguística, propõe — de maneira ao mesmo tempo irônica e subversiva — uma língua fonética (ou seja, ao mesmo tempo escrita e falada) na qual teoriza a necessidade de autonomia literária da língua literária: "Durante longos séculos, as línguas nacionais corretas ainda não existiam [...]. De um lado havia o latim, isto é, a língua erudita, e, de outro, as línguas nacionais, isto é, as línguas vulgares [...]. O objetivo foi atingido, túdo, absolutamente túdo, seprime na línguoutrota vulgar [...]. Iíssu justamênti **tenhaver** coaliteratura [...] que não houve, de maneira global, uma separação, uma demarcação entre a língu literária e a língu nacional correta [...]. O objetivo é produzir prazer e não pureza linguística [...]. Conseqüentemente, podem utilizar qualquer procedimento, realizar tudo o que é realizável, túdo, absolutamênti tudoé permitido! Não existe, portanto, nenhuma obrigação de respeitar as **normas** linguísticas [...]. Pare de pensar que você deve defender a língua nacional correta."⁴⁹

Beckett é provavelmente aquele que até hoje foi mais longe na invenção de uma língua literária: criou objetos literários entre os mais autônomos jamais imaginados. Sua posição de irlandês exilado em Paris e o caráter bilíngüe (autotraduzido nos dois sentidos) de sua obra talvez fossem o motor mais eficaz para questionar as evidências linguísticas e narrativas comuns. Sua pesquisa cada vez mais rigorosa e precisa de uma autonomia radical leva-o a romper com todas as formas de dependência nacional típicas dos escritores: a nação no sentido político, é claro, mas ainda mais os debates próprios da história literária nacional, as opções estéticas ditadas pelo espaço literário nacional e finalmente a própria língua concebida como um conjunto de leis e regras impostas pelas instâncias políticas e que contribuem para submeter os escritores às normas nacionais da língua nacional.

Deve-se compreender nesse sentido o interesse apaixonado de Beckett pela pintura de Bram van Velde: desviando-se da problemática figurativa da literatura, inspira-se na **pintura** quanto à questão da abstração. Transpõe assim para a literatura uma das maiores revoluções na arte **plástica** e revoluciona os pressupostos nos quais a arte **literária** se baseia normalmente. Prosseguindo o trabalho de Joyce de minar o **edifício** realista, Beckett aos poucos coloca em questão, e cada vez mais radicalmente, todos os "efeitos de real" sobre os quais repousa a narração romanesca. Recusando a princípio o pressuposto de verossimilhança espacial e temporal, em seguida os personagens e mesmo os nomes pessoais, trabalha na invenção de uma literatura pura e autônoma, liberada das normas da representação tradicional. Essa emancipação supõe a elaboração de novas ferramentas linguísticas ou de um novo uso da linguagem, independente das coerções não-específicas da legibilidade imediata.

Para criar as ferramentas "técnicas" da abstração literária, precisará inventar um material **literário** inédito que permita escapar à significação, isto é, à narração, à representação, à sucessão, a descrição, ao cenário, ao próprio personagem, sem com isso resignar-se à desarticulação. Em suma, criar uma língua literária autônoma ou pelo menos a mais autônoma jamais imaginada por um escritor. Calar o sentido, o máximo possível, a fim de alcançar a autonomia literária é a aposta de Beckett, um dos mais ambiciosos e loucos da história literária. É provavelmente em *Worstward Ho*⁵⁰ que se pode ver o remate de seu projeto magistral de uma escrita absolutamente auto-suficiente, que gera sua própria sintaxe, seu vocabulário, sua gramática auto-editada, que até cria vocábulos que correspondem apenas à lógica do espaço puro de um texto que só deve a si mesmo poder ser escrito. Beckett talvez tenha conseguido aí a abstração literária: criou um objeto puro de linguagem, totalmente autônomo porque só se remete a si mesmo.

Para arrancar a literatura da derradeira forma de dependência, rompe com a própria idéia de língua comum. Tendo partido em busca de uma literatura da "não-palavra"⁵¹, é provavelmente aquele que inven-

49. Katalin Molnár, "Dialang", *Revue de littérature générale*, 962, *Digest*, Paris, P.O.L.

(não paginada).

50. S. Beckett, *Cap au pire*, Paris, Éditions de Minuit, 1991. Edição inglesa: *Worstward Ho*,

Londres, John Calder, 1983.

51. S. Beckett, "German Letter of 1937", *op. cit.*

tou a língua literária mais livre, ou seja, a literatura liberada do próprio sentido da palavra. Beckett não escreve nem em inglês nem em francês, elabora seu próprio material estético a partir apenas de suas problemáticas estéticas, realizando assim, talvez, na mais total incompreensão, a primeira revolução literária verdadeiramente autônoma.

O mundo e as calças literárias

"O cliente: Deus fez o mundo em seis dias e o senhor, o senhor não foi capaz de me fazer calças em seis meses.
O alfaiate: Mas, senhor, veja o mundo e veja suas calças."

Citado por Samuel Beckett, *Le Monde et le Pantalon*

Enquanto procurava escapar das representações tradicionais de uma literatura que estima — como **Kafka** — literalmente "impossível", Beckett praticou, por bem pouco tempo, ao final da guerra, a crítica de arte. Tentando descrever e valorizar os trabalhos dos irmãos van Velde, enumerou todos os caminhos possíveis em termos de **crítica**: "Não vamos falar da crítica propriamente dita. Amelhor, a de um Fromentin, de um **Crohmann**, de um **McGrevy**, de um Sauerlandt, é **Antiel** puro [...] Ou então faz-se **estética** geral como Lessing. É um jogo encantador. Ou então se fazem anedotas, como **Yasari** e a **Harper's Magazine**. Ou então catálogos sofisticados, como Smith. Ou então, entrega-se francamente a uma tagarelice desagradável e confusa."

O que resta portanto à crítica? Talvez, precisamente, restaurar essa relação perdida entre o mundo e as calças da literatura, tomar a amar-rar com paciência o fio entre os dois universos, condenados a existir paralelamente, sem jamais se encontrar. Há muito, de fato, a teoria literária renunciou à história pretendendo que é preciso escolher entre esses dois termos que se tomaram excludentes — Roland Barthes não intitula um artigo consagrado a essa questão de "História ou literatura?" — e que fazer história literária é renunciar ao texto, isto é, à

1. Samuel Beckett, *Le Monde et le Pantalon*, *op. cit.*, p. 8-9.

2. Roland Barthes, "Histoire ou littérature", *Sur Racine*, Paris, Éditions du Seuil, 1963, p. 145-167. |Ed. bras.: *Racine*, Porto Alegre: L&PM, 1987.1

literatura propriamente dita. O autor como exceção e o texto como inatingível infinito foram declarados consubstanciais à própria definição do gesto literário e geraram uma exclusão, uma expulsão ou, para falar a linguagem do sagrado literário, uma excomunhão definitiva da história, acusada de incapacidade de se erguer tão alto no céu das formas puras da arte literária.

Os dois universos, o "mundo" e a "literatura" foram então declarados incommensuráveis. Roland Barthes chegava a evocar dois continentes: "Por um lado, o mundo, seu fértilhar de fatos políticos, sociais, econômicos, ideológicos; por outro, a obra, de aparência solitária, sempre ambígua, pois se presta *ao mesmo tempo* a muitas significações [...] de um continente a outro, trocam-se alguns sinais, sublinham-se algumas convivências. Mas, quanto ao essencial, o estudo de cada um desses continentes desenvolve-se de forma autônoma: as duas geografias coincidem mal."¹

O obstáculo, normalmente considerado insuperável, para o estabelecimento de um vínculo entre os dois universos é o evocado por Barthes, o da "geografia", mas sobretudo o do tempo: as formas, dizem os teóricos e os historiadores da literatura, não mudam no mesmo ritmo, dependem de uma "outra temporalidade", irredutível à cronologia do mundo comum. Ora, pareceu possível inverter a questão da "cronologia diferenciada" e descrever as modalidades de surgimento de um tempo literário, isto é, de um universo **estruturado** segundo suas próprias leis, sua geografia e sua cronologia específicas. Esse universo é de fato "separado" do mundo comum, mas é apenas *relativamente* autônomo, isto é, por simetria, *relativamente* dependente. Em um sentido, realizou-se o sonho de Barthes que escrevia em 1960: "O sonho seria evidentemente que esses dois continentes tivessem formas complementares que, distantes no mapa, se pudesse no entanto, por uma translação ideal, aproximá-las, encaixá-las uma na outra, um pouco como Wegener tornou a colar a África e a América."²

3. *Ibid.*, p. 148.

4. M. Fumacoli, *Trois Institutions littéraires*, Paris, Gallimard, 1994, p. XII.

5. Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, p. 239, [Ed. bras.: *O demônio da teoria: literatura e senso comum*, Belo Horizonte, UFMG, 1999.]

6. R. Barthes, *loc. cit.*, p. 148.

Mas como conceber uma história de tudo que "se mexe, nada, foge, volta, se desfaz, se refaz [...]?", escreve Beckett. O que dizer desses planos que deslizam, desses contornos que vibram, desses equilíbrios que um nada deve romper, que se rompem e reformam à medida que se os contempla? Como falar", acrescenta, "[...] desse mundo sem peso, sem força, sem sombra? [...] A literatura é isso." Mais, "como representar a mudança?", **prosegue**, a mudança específica, não apenas a das formas, dos gêneros, dos estilos, mas também as rupturas e as revoluções literárias? Sobre tudo, como compreender *no tempo* as obras mais singulares, sem nada renegar, nem reduzir de sua singularidade? A arte, insiste Beckett, "espera que se a tire dali".

Realizar o sonho de Barthes supunha portanto inverter a visão normal da literatura e suspender por um momento a crença de que a ela se prende por uma espécie de *epoche* husserliana. Fazer da literatura, contra o senso comum, um objeto temporal não é reduzi-la à série dos acontecimentos do mundo e fazer as obras depender da cronologia histórica comum, é, ao contrário, fazê-la entrar em uma dupla temporalidade: escrever a história da literatura é um gesto paradoxal que consiste em inseri-la no tempo histórico e mostrar como, aos poucos, ela dele se desprende, constituindo, em compensação, sua própria temporalidade até hoje percebida. Existe de fato uma distorção temporal entre o mundo e a literatura, mas é o tempo (literário) que permite que a literatura se libere do tempo (político). Em outras palavras, a elaboração de uma temporalidade propriamente literária é a condição de possibilidade da constituição de uma história literária da literatura (por oposição — e com referência à "história histórica da literatura", pela qual Lucien Febvre⁹ clamava). Por isso é preciso ao mesmo tempo refazer o laço histórico original entre a literatura e o mundo — e mostrou-se aqui que era a princípio de ordem política e nacional — para mostrar como, por um lento processo de conquista de autonomia, a literatura escapa em seguida das leis históricas comuns. Da mesma maneira, a literatura pode ser definida simultaneamente — e sem con-

7. S. Beckett, *Le Monde et le Parataleu*, *op. cit.*, p. 33.

8. *Ibid.*, p. 10-11.

9. Lucien Febvre, "Literature et vie sociale. De Lanson à Daniel Morner: un renouveau?", *Annales d'histoire sociale*, III, 1941.

tradição — como objeto irreduzível à história e como objeto histórico, mas em uma historicidade propriamente literária. O que se chamou aqui a gênese do espaço literário é esse processo pelo qual se inventa lenta, dolorosamente, nas lutas e rivalidades incessantes, a liberdade literária contra todos os limites extrínsecos (políticos, nacionais, linguísticos, comerciais, diplomáticos) que lhe eram impostos.

Para explicar plenamente essa medida do tempo invisível e secreta, era portanto preciso mostrar como a emergência de um tempo literário encontrava-se na origem da constituição de um espaço literário, dotado de suas próprias leis. Esse espaço pode ser dito "inter-nacional" porque se constrói e unifica nas relações (nas lutas, nas rivalidades) entre os espaços nacionais e porque hoje foi estendido ao mundo inteiro. A estrutura do espaço mundial, o que Barthes chama sua geografia, é também temporal: cada espaço literário nacional (portanto cada escritor) é situado não espacial, mas temporalmente. Existe um tempo literário medido no meridiano de Greenwich literário em relação ao qual é possível desenhar o mapa estético do mundo, o lugar de cada um podendo ser avaliado pela distância temporal com relação ao centro.

O simples esboço da estrutura desigual desse espaço tem como consequência imediata tomar caducas as representações mais comuns do escritor, ser puro, sem Vínculos e sem história — tudo o que é divino é leve, dizia Barthes. Se é verdade que esse universo literário se constituiu como uma espécie de realidade paralela, a partir desse momento todo escritor está inelutavelmente situado nesse espaço: "Não só todos sabem que ocupamos um lugar no Tempo", escreve Proust no final de *O tempo redescoberto*, "como até os mais simples o medem aproximadamente, como mediriam o que ocupamos no espaço."¹⁰ O escritor está até situado duas vezes no espaço-tempo literário: uma vez segundo a posição do espaço literário nacional do qual saiu e uma vez segundo o lugar que ocupa nesse espaço nacional.

Em outras palavras, propondo descrever a República Mundial das Letras, isto é, a gênese e a estrutura de um espaço literário internacional, procurei ao mesmo tempo colocar os fundamentos de uma

10. M. Proust, *Le Temps retrouvé. À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 1954, vol. VIII, p. 440. [Ed. bras.: Em busca do tempo perdido, v. 7. O tempo redescoberto, Porto Alegre, Globo, 1978, p. 420.]

deira história literária, mas também oferecer os princípios de um novo método de interpretação dos textos literários. Daí a enorme dificuldade do empreendimento: o próprio projeto supunha mudar de enfoque a cada momento, explicar uma visão de conjunto pelo que poderia parecer um detalhe insignificante e fazer com que se compreendesse o mais singular desviando pelo que poderia parecer o mais geral. Problema no qual eu acreditava reconhecer aquele que Proust evoca quando lembra, no final de *Em busca do tempo perdido*, os mal-entendidos encontrados quando de suas primeiras tentativas para organizar o conjunto de sua obra: "Logo pude mostrar alguns esboços. Ninguém compreendeu nada. Mesmo os que foram favoráveis à minha percepção das verdades [...] felicitaram-me por tê-las descoberto com um 'microscópio', quando, ao contrário, eu utilizara um telescópio para perceber coisas, de fato muito pequenas, mas porque se situavam a grande distância, e que eram, cada uma, um mundo. Ali onde eu buscava as leis gerais, chamavam-me escavador de detalhes." "Esse vaivém constante entre o mais próximo e o mais distante, entre o microscópico e o macroscópico, entre o escritor singular e o vasto mundo literário, supõe uma nova lógica hermenêutica: ao mesmo tempo específica — na medida em que tenta explicar um texto em sua própria singularidade e em sua própria literariedade — e histórica. Ler um texto de maneira inseparavelmente literária e histórica é recolocá-lo no tempo que lhe é próprio, situá-lo no universo literário em relação a seu meridiano de Greenwich específico.

Mas o tempo, único produtor do valor literário — e convertido em antiguidade, em crédito, em recursos, em literariedade —, fundamenta a desigualdade do mundo literário. Ora, só se pode pretender fazer uma verdadeira história literária da literatura levando em conta a desigualdade dos protagonistas do jogo literário e os mecanismos de dominação específicos que nele se manifestam. Os espaços literários mais antigos são também os mais dotados, ou seja, os que exercem sobre o conjunto do mundo literário um domínio incontestante. A idéia da literatura "pura", liberada da história, é uma invenção histórica que, devido à distância que separa os espaços mais antigos dos mais recentes (ou

11. M. Proust, *op. cit.*, p. 434.

seja, os que entraram mais recentemente no universo literário), se impôs como universal ao conjunto do mundo literário.

A negação da história e sobretudo a estrutura desigual do espaço literário impede a compreensão — e a aceitação — das categorias nacionais, políticas, populares como constitutivas dos espaços literários pouco dotados e por aí difícil compreender em seu próprio projeto inúmeros empreendimentos literários dos subúrbios do espaço literário ou até — como no caso de Kafka — reconhecê-los como tal. A crítica "pura" projeta na maior ignorância suas próprias categorias estéticas em textos cuja história é muito mais complexa do que a que lhe é atribuída. No pólo da literatura pura, as categorias nacionais e políticas não são apenas ignoradas, são de imediato excluídas da **própria** definição da literatura. Em outras palavras, por uma forma de etnocentrismo sem remorsos, nos lugares onde os recursos mais antigos permitiram que a literatura se emancipasse de (quase) todas as formas de dependência externa, ignora-se e rejeita-se a tenível estrutura hierárquica do mundo literário, isto é, a desigualdade de fato dos participantes do jogo. A dependência política, as traduções **sintemas**, as preocupações nacionais e linguísticas, a necessidade de constituir um **patrimônio** para entrar no tempo literário, todas essas coerções específicas que comprometem o projeto e a forma das obras literárias provenientes das margens da República das Letras são ao mesmo tempo negadas e ignoradas pelos que legiferam literariamente. Por isso as obras excêntricas são ou totalmente rejeitadas como não literárias, ou seja, como não conformes aos critérios puros da literatura pura, ou (raramente) consagradas à custa de imensos mal-entendidos erigidos justamente em princípios de consagração: a negação da estrutura hierárquica, da rivalidade, da desigualdade dos espaços literários transforma o anexionismo assegurado da ignorância etnocêntrica em consagração (ou excomunhão) universalizante.

O exemplo de Kafka mostra que, na maioria das vezes, esse **etnocentrismo** adquire a forma de anacronismo. Como sua consagração é inteiramente póstuma, esses anacronismos devem-se à distância que separa o espaço literário (e político e intelectual) no qual Kafka pôde produzir seus textos, e o espaço literário (e político e intelectual) de "recepção" de sua obra. Ao entrar no universo literário internacional que o consagra após 1945 como um dos fundadores da modernidade,

perde ao mesmo tempo todas as suas características nacionais e culturais, ocultadas pelo processo de universalização. A ele aplicam-se os critérios literários que têm cotação no meridiano de Greenwich literário, isto é, no presente da literatura (reatualizada a cada geração intelectual que se apropria dos textos): autonomia, formalismo, polissêmia, **modernidade**, etc. — enquanto a historicização de sua posição e de seu projeto revela que, exatamente ao contrário, era sem dúvida (ou acreditava-se, ou vivia-se como) um escritor de uma nação dominada, como tal, logicamente, e segundo o modelo que acabamos de estabelecer, pode-se pensar que consagrava sua obra à "busca" incessante de uma identidade problemática. Participava da constituição de uma literatura nacional específica e queria com seus textos contribuir para a emancipação de seu povo e para o seu acesso à "nacionalidade". Se Kafka era de fato escritor de um país "pequeno", também se opunha em tudo ao **formalismo** literário e estava decidido a tomar, com todo conhecimento de causa, o caminho coletivo e comunitário. Porém, a evidência das hierarquias literárias impostas pelo etnocentrismo crítico das grandes nações impede de reconhecer como digno da mais elevada idéia da literatura esse tipo de empreendimento.

Somente o modelo internacional e histórico proposto aqui, e particularmente o conhecimento do elo histórico que se instaurou desde o século XVI entre a nação e a literatura, pode devolver a razão de ser e a coerência estética e política ao projeto literário dos escritores **excêntricos**. Graças ao estabelecimento do mapa do mundo literário e da ênfatização da dicotomia que separa as nações literárias pequenas das grandes, podemos nos livrar dos preconceitos que se vinculam à crítica literária central. Só se compreendermos que Kafka possui os traços típicos e comuns a todos os escritores das nações emergentes e dominadas é que será possível nos **libertarmos** das cegueiras constitutivas da crítica central. O mesmo mecanismo de denegação de uma especificidade política e histórica se reproduziu para criadores tão diferentes quanto Ibsen, Yacine, Joyce, Beckett, Benet...: embora com itinerários muito diferentes, todos têm em comum dever seu reconhecimento universal a um imenso mal-entendido sobre seus projetos literários, e colocam de maneira exemplar a questão da "fabricação" do universal literário.

É claro que não se trata de contestar a consagração universal de Kafka. Sua pesquisa extraordinária e sua posição insustentável **obri-**

garam-no provavelmente a inventar uma literatura que, por meio da subversão dos códigos comuns da representação literária e sobretudo dos questionamentos da identidade judaica como inelutabilidade do destino social, levava uma interrogação universal à sua intensidade mais extrema. Mas a des-historicização de princípio do reconhecimento central favorece uma universalização que repousa sobre a ignorância deliberada e reivindicada. Por isso, a elaboração de um novo método de interpretação dos textos literários, baseada em uma história literária renovada, é o instrumento indispensável da constituição de um novo universal literário. Só compreendendo o extremo **particularismo** de um projeto literário é possível ter acesso ao verdadeiro princípio de sua universalidade.

Esse livro **podéria** assim tomar-se uma esocécie de arma crítica a serviço de todos os excêntricos (periféricos, desprovidos, dominados) literários. Gostaria que minha leitura dos textos de Du Bellay, de Kafka, de Joyce, de Faulkner pudesse ser um instrumento para lutar contra as evidências, as arrogâncias, as imposições e as determinações da crítica central, que tudo ignora da realidade da desigualdade de acesso ao universo literário. Existe uma universalidade que escapa aos centros: a dominação universal dos escritores, ainda que adquirindo formas históricas diferentes, nem por isso deixa de produzir os mesmos efeitos há quatro séculos e em toda parte no mundo. A constância incrível — eu própria a descobri com pasmo — dos meios, das lutas, das reivindicações, dos manifestos literários que conduz de Du Bellay a Kateb Yacine, passando por Yeats, Danilo Kiš e Beckett, deveria incitar todos os "que chegaram tarde" do mundo literário a reivindicar como seus ancestrais alguns dos escritores mais prestigiosos da história literária e sobretudo a justificar suas obras até em sua forma, sua língua ou sua preocupação político-nacional.

Melhor, desde 1549, data da edição-princeps de Defesa e Ilustração da Língua francesa, sabe-se que é entre os excêntricos literários que se fomentam as maiores revoluções específicas, as que contribuem para provocar reviravoltas profundas em todas as práticas literárias, para mudar a própria medida do tempo e da modernidade literária: penso naquelas realizadas por Rubén Darío, Georg Brandes, Mário de Andrade, James Joyce, Franz Kafka, Samuel Beckett, William Faulkner... Esperando que este livro tenha sido feito para seus leitores e até por

eles, gostaria de poder escrever como Proust, no fim de Em busca do tempo perdido: "Pensava [...] em meu livro, e seria até inexistente o tempo perdido: "Pensava [...] em meus leitores. Pois eles não seriam, a meu ver, meus leitores, mas os próprios leitores de si mesmos, meu livro sendo apenas como essas lentes de aumento que o ótico de Combray estendia a um comprador; meu livro, graças ao qual eu lhes forneceria o meio de ler em si mesmos. De modo que eu não lhes pediria que me louvassem ou denegríssem, mas apenas que me dissessem se é bem isso, se as palavras que lêem em si mesmos são de fato as que escrevi."¹²

12. M. Proust, *op. cit.*, p. 424-425.

Índice onomástico

- Aht, Thomas 288
Achebe, Chinua 142,196,197,241,242,
313
Addison, **Joseph** 98
Ady, **Endre** 45, 170
Alas, Leopoldo, **cito Clarín** 133
Alegria, Ciro 124
Alencar, José de 343
Allen, Woody 208
Almeida, Alfredo 355
Alves, Castro **51**
Amado, Jorge 186,355,376
Amrouche, Jean 287,318,322,329
Andersch, **Alfred** 397
Andersen, Hans Christian 129
Anderson, Benedict **54,68,101,104,111,**
112
Andrade, Carlos Drummond de 159,187,
285
Andrade, Mario de **65,76,159,277,313,**
343-352,355,356,424
Andrade, **Oswald** de 50,344,349
Antoine, André 173, 174, 200,202,203
Antunes, António Lobo 125, 187,207
Apollinaire, Guillaume 46,80, 170
Appel, Karel 305
Archer, **William** 200,204
Arnauld, Antoine 88, 94
Asturias, Miguel **Ángel** 190, 193, 286,
390
Atwood, Margaret 157
Austen, Jane 156,385
Auster, Paul 207, 210
Azúa, Félix de 145, 320

Bagioni, **Daniel** **54, 68, 71, 79, 88, 106,**
332,334

Bahr, Hermann 133
Balcells, Carmen 300
Balzac, Honoré de **41-43, 45, 46, 334**
Bancroft, Georges 104
Bandeira, Manuel 345
Banville, Theodore de 272
Barbey **d'Aurevilly, Jules** 35
Bardolph, **Jacqueline** 282, 333
Baroja, Pio 337
Barral, Carlos 300
Barrault, Jean-Louis 167, 181
Barthes, Roland 243,417-420
Bary, René 83
Bastide, Roger 76, 344
Baudelaire, **Charles** 42, **120, 127, 170,**
181, 322
Beach, Sylvia 183,377, 381,400
Beaune, **Colette** 74
Becker, Howard S. 335
Beckett, **Samuel** 18, 53, **61, 62, 66, 78,**
142, 163, 178, 179, 181, 184, 192,
193, 226, 230, 231, 233, 238, 253,
313, 339, 346, 378, 382-385, 393-
396, 414-417, 419, 423, 424
Bellay, Joachim Du 23, 55, 65-68, 72-77,
81, 84, 90, 93, 118, 135, 257, 270,
271, 273, 283, 287, 288, 310, 344,
348,349,395,424
Bembo, Pietro 55, 79
Benet, Juan 46, 47, 61, 131, 138, 139,
142-147, 218, 243, 254, 337, 391,
393,399,403-409,412,423
Benjamin, **Walter** 42, 117, 288
Béranger, Pierre Jean de 50
Berlin, Isaiah 58
Bernan, Antoine 28,287-290
Bernabé, Jean 341, **357-361**
Bernhard, Thomas 207,209

- Bersani, L. 243
 Bibó, István 223
Björnson, Björnstjerne 128
 Bjurström, Carl 173, 174
 Blanc, Louis 50
 Blanqui, Louis Auguste 42
 Blin, Roger 179
 Boccaccio 70, 78, 79
 Boileau, Nicolas 90
 Böll, Heinrich 208, 397
 Bordeaux, Henry 239
 Borges, Jorge Luis 127, 131, 163, 170, 172, 285, 338, 390, 393
 Boschetti, Anna 165
 Bossuet, Jacques Bénigne 94
 Bouchard, Jacques 295
 Bouchet, André du 339
Boudjedra, Rachid 160, 313, 320, 324, 325, 399, 403, 409-412
 Bouhours, Dominique (padre) 90
 Bourdoulou, Louis 94
 Bourdieu, Pierre 29, 53, 87, 114, 116, 210, 212-232
 Bourget, Paul 132, 133
 Bouvaist, Jean-Marie 212, 213
 Boyd, Brian 176, 177
Boyd, Ernest 194, 195
 Boyer, Régis 128
 Brancusi, Constantin 47, 161
 Brandes, Edvard 174
 Brandes, Georg 125, 127-129, 174, 200, 203, 424
 Brandyz, Kasimierz 255
 Brant, Sebastian 55
 Braudel, Fernand 18, 19, 24-26, 67, 70, 110, 151
 Bray, R. 87
Brechon, Robert 232, 263
 Brecht, Bertolt 208
 Breton, **André 284, 306, 337**
 Brink, André 325
 Brod, Max 247, 309, 327-329
Brunot, Ferdinand 87-89
 Buber, Martin 181
 Buck, **Pearl 190**
 Buddy, Paul 267
 Burdý, Sannuel 270
 Buruguère, André 54, 242
 Burroughs, William 165
- Butler, Samuel 180**
 Byron (**G. G. Noel, ditto** lord) 170, 185
- Caillols, Roger 42, 43, 45, 350**
 Calderón de la Barca, Pedro 288
 Calvet, Louis-Jean 311
Camões, Luis de 85, 343, 346
Camus, Albert 129, 167, 181, 385, 411
 Canavaggio, Jean 77
 Candido, Antonio 31, 130, 285, 335
Carrelli, Mario 50, 343, 345
 Carillo, **Gomez 227**
Carpentier, Alejo 271, 272, 284-286, 390
 Carpentier, **Gilles 281**
Carroll, Lewis 170
 Casanova, **Giovanni Giacomo 92**
 Casey, John, ver **O'Casey** Sean 237, 275, 367, 374-376
 Cassou, Jean 197
 Cela, Camilo Jose 142
Celan, Paul 339
 Céline, Louis-Ferdinand 39, 337, 358
 Certeau, **Michel de 65**
 Cervantes, Miguel de 29, 288
Césaire, Aimé 159, 357, 361
Cézanne, Paul 163
 Chalmers, Martin 208, 209
 Chamoiseau, Patrick 160, 196, 341, 357-361, 363, 403, 412, 413
 Charle, Christophe 49, 140, 167
 Charpentier, François 90
 Chateaubriand, François René de 181, 271
 Chauveau, Jean-Pierre 80
 Chenetier, Marc 210
 Chopin, Frédéric 229, 230
Cicero 69, 70, 75, 83, 84, 87, 95
 Cioran, **Emil Michel 19, 42, 95, 176, 226, 227, 262, 263, 265, 266, 313, 314, 335, 339, 378**
 Clarke, Austin 231
 Claudel, Paul 359
Clément, Bruno 383
 Cobra 305-307
 Cocteau, Jean 39, 170, 233, 272
 Coindreau, Maurice-Edgar 144, 166, 180, 210, 407
 Colley, Linda 56, 100
- Collini, Stefan 99, 100, 137, 293**
 Colum, Padraic 231, 275, 367, 369, 374
 Combe, Dominique 198
 Compagnon, Antoine 418
Confiant, Raphaël 159, 160, 196, 341, 357-361, 363, 412
Congreve, William 256
Connolly, Cyril 365, 381
 Conrad, Joseph 339
Conscience, Hendrik 302
 Constant, Benjamin 305
 Coover, **Robert 210**
 Corneille, Pierre 91, 94, 170, 305
 Cortanze, Gérard de 35, 126
 Cortázar, Julio 207, 390
 Cosic, Dobrea 338
 Couchoro, Félix 315
 Coussy, Denise 241, 278
 Couto, Mia 158
 Crowley, **Malcolm 166, 407**
 Crane, Hart 170
 Cnjanski, **Milos 45**
 Cummings, E. E. 170
 Curtius, Ernst 44
Cymerman, Claude 50, 284, 391
- Daiteaux, Max 126, 227
 Daive, Jean 339
Dante Alighieri 13, 29, 66, 70, 74, 78, 79, 303, 346, 383, 393-396
Dario, Rubén 35, 51, 120, 125-127, 129, 175, 272, 299, 313, 323, 391, 424
 David, Claude 328
Deleuze, Gilles 206, 207, 250, 251
 Delibes, Miguel 142, 338
 DeLillo, Don 210
 Demolder, Eugène 232
Derrida, Jacques 206
 Descartes, Rene 88
 Desnos, Robert 284
 Desportes, Philippe 84
 Dewitte, Philippe 51
 Dih, Mohammed 269, 286, 287, 318
 Diehly, Albert 411
 Dickens, **Charles 156, 385**
 Djaidar, **Mirreille 411**
 Dongala, Emmanuel 315
 Dorat (**Nean Drenandi ditto**) 73
- Dorion, **Gilles 93**
 Dos Passos, John 165, 210, 412
 Dostoiévski, **Fiodor 244, 316**
Dotremont, Christian 305, 306
 Dowell, **Colerian 210**
 Drachmann, Holger 128
 Dryden, John 98
 Du Camp, Maxime 45
 Dubřřet, Jean 307
 Dufaucompret 185
 Duffy, Enda 386, 387
 Dumas, Alexandre 51, 200
 Durand, Jean 349
 Durkheim, Émile 82
- Eagleton, Terry 386
 Eckhoud, Georges 232
Eco, Umberto 131, 213
 Elias, Norbert 93
 Eliot, Thomas Stearns 192
 Ellison, Ralph 215
 Ellmann, Richard 303, 377
 Emerson, Ralph Waldo 271
 Ernst, Max 161
Espagne, Michel 57, 137, 139
 Espinosa, **German 254**
 Espmark, **Kjell 187, 188, 190**
 Etemble, René 194
Even-Zohar, Itamar 169
- Fagunwa, Daniel Olorunfemi 277, 278**
 Falla, Manuel de 51
 Farah, Nuruddin 228, 309, 315, 316
 Farquhar, George 256
 Farzaneh, M. F. 291
 Faulkner, **William 19, 112, 125, 133, 138, 139, 143, 144, 160, 165, 166, 170, 180, 192, 193, 210, 391-394, 399, 403-412, 424**
 Febvre, Lucien 419
 Fell, Claude 50, 284, 391
Fénelon, Feix 168
 Ferroun, Mouloud 277
 Ferreira, **Vergílio 170**
 Ferro, Marc 112
 Fitzgerald, Edward 292
 Fitzgerald, Francis Scott 412

- Flaubert, Gustave 385
 Fo, **Dario** 192
 Fodasky Black, Marthe 385
 Foster, Edward Morgan 337
 Foucault, Michel 17, 206, 207
 Fouqué, Friedrich 399
 France, Anatole 189
 Frederico II da Prússia **23, 34, 35, 92, 95,**
 96, 119
Fresnais 185
Fuentes, Carlos 207, 245, 294, 390
Fumaroli, Marc **67, 69, 72, 74, 77, 79, 83,**
 84, **87, 90,** 93, 418

 Gaddis, William 210
Galiani, Ferdinando 92
Gallegos, Rómulo 124
 Galvão, **Waldice Nogueira** 343, 345
 Gangotena, Alfredo 51, 263, 313
 Gamme, Valerie 37, 153, 170, 171, 208, 209
 Garcia Calderon, Ventura **51**
 Garcia **Márquez, Gabriel** 112, 193, 207,
 254, 286, 300, 412
 Gass, William H. 210
 Gauguin, Paul 168
 Gibbons, Luke 373
 Gide, **André** 148, 165, 272, 337
Gilbert, Stuart 184
 Gilliard, Edmond 267
 Gimferrer, Pere 336
Girodias, Maurice 178
Glaser, Georges 41
Glissant, Édouard 150, 160, 222, 412
 Goethe, Johann **Wolfgang** von **24, 28, 60,**
 101, 162, 260, 288, 289, 399
Gogol, Nicolas 205
 Goldsmith, **Oliver** 256
Goll, Ivan 184
Gomberville, Marin Le Roy de 89
 Gombrowicz, **Rita** **182**
 Gombrowicz, **Witold** 181, 182, 229, 230
 Goulemot, **Jean-Marie** 44, 94, 205
Granville Barker, Harley 200
 Grass, Gunter 208
 Gray, Alasdair 301
Gregory, Lady 275, 367-369, 374, 378
 Greim, Jack Thomas **200, 204**
 Gresset, Michel 166

Grieg, Edvard 202
Griffith, Arthur 305
Griffith, David 50
 Grimm, Jacob 105
Grimm, Jacob e Wilhelm 105, 199
Grimm, Melchior 92
Gris, Juan **161**
 Gimpo 47, 142, 208, 397
 Guantani, **Félix** 250, 251
 Guibert, Armand 322
Guimarães Rosa, João 112, 159, 187, 348

 Hagiiwara, Sakutarō 51
 Hamilton, Antoine 92
 Handke, Peter 209
 Hardy, **Thomas** **142**
 Harlow, Florence 149
 Hawkes, **John** 210
 Heaney, Seamus 382, 394
 Hedayat, **Sadeqi** 291, 292, 392
Hegel, George Wilhelm Friedrich 103, 129
 Heine, **Heinrich** 41, 50
Hellens, Franz 233
 Hemingway, Ernest 193, 353, 412
 Herder, Johann Gottfried 34, 64, 67, 96,
 97, 101-105, 111, 112, **131, 134-**
 136, 139, 266, **272-275,** 288, 290,
 310, 318, 326, 353, 368, 375, 396
 Hesse, **Hermann** 188
Higgins, F. R. 231
Hobbsaym, Eric J. 68, 104, 331
Hoepffner, Bernard 210
 Hofmann, Gert 209
 Hofmann, Michael 209
 Holbach, **Paul-Henri de** 92
Heiderlin, Friedrich 103
Holz, Arno **188**
 Homero 288
 Horacio 84
 Horiguchi, Daigaku 170
Hsia-hsien, Hou 208
Hugo, Victor 35, 41, 46, 50, 93, 117, 165,
 181, 316, 334
Huizinga, Johan 188
 Hulme, Kerri 154
 Hulme, T. E. 161
Humboldt, Wilhelm von 103
Hussain, Taha 148

Huyssmans, George Charles 132, 374
Hwang, Tso-Yü **186**
 Hyde, Douglas 234, 237, 241, 291, 303,
 370, 371

Ibsen, Henrik **19, 105, 128, 164, 168, 198-**
 204, 218, 302-304, 374, 423
 Icaza, Jorge 124
Iessenin, Serguei Alexandrovitch 170
Indy, Vincent d' **168**
 Ishaghpour, Yousef 291
Ishiguro, Kazuo 154, 155
Istrati, Panait 176, 339

 Jacobsen, **Jens Peter** 128
 Jahn, **Janheinz** 319
Jakobson, Roman 33
 James, **Henry** **15-17, 20,** 110, **123,** 180
 Jamneson, Fredric 386
Jammes, Francis 170
 Jean Paul 103
Jeismann, Michael 56
Jelenski, Constantin 182
Jelinek, Elfriede 207
Jeremic, Dragan 142, 338
Jiménez, Juan **127**
 Jkai 50
 Johnson, Uwe 208, 209, 397
Johnston, William M. **104**
Jolas, Eugène 184
 Jones, Sir William 260
 Jordaeus, **Jacob** 232
 Jom, Asger 305-307
Joyce, James 18, 39, 62, 66, 67, 78, 125,
 131, 133, 141-143, 161, 163, 164, 170,
 173, 177, 179, 180, 183, 184, 194,
 195, 218, 233, 237, 238, 242, 254,
256, 257, 296, 300, 302-304, 317, 321,
 328, 337, 343, 346, 365-367, 371,
377-383, 385-387, 389, 391-400, 402-
 405, 410, 413, 415, 423, 424
Julia, Dominique 65
Jurt, Joseph **73, 93,** 103, 132, 136

Kafka, Franz 18, 31, 53, 62, 111, 138,
 195, 196, 208, 217, 218, 234, 242,
 246-251, 279, 280, 291, 309, 318,
 320, **325-330,** 337, 365, 367, 392,
 417, 422, 424
Kandinsky, Wassily 161, 306
 Karadzic, Vuk 105
Karpinski, Francisek 182
 Kato, **Haruhisa** 52, 283
 Kaun, Alex 383
Kaurismaki, Aki 208
 Kawabata, Yasunari **190**
 Keene, **Donald** 190
Kelly, John 302, 373
Kelman, James 301, 354, 358
 Khayam, Omar 291, 292, 392
 Khlébnikov, **Velimir** 24, 35, **120**
Kit, Danilo **19, 45, 46, 57, 61,** 120, 124,
 125, 131, 142, 146, 147, 164, 165,
 170, 172, 207, 218, 224, 244, 254,
 338, 391, 393, 424
Kiberd, Declan 235, 237, 367, 370, 372,
 387
Kierkegaard, Soren 129
Kieslowski, Krzysztof 208
Kipling, Rudyard 193
 Klopstock, Friedrich **Gottlieb** 34, 153
Kocher-Guthberg, Theodor 347, 350, 351
Koesler, Arthur 49
Kondratas, Saulius 224
Kosztolanyi, Dezső **170**
 Kourouma, Ahmadou 322
Krleža, Miroslav 224, 225, 230
Kruger, Reinhard 73
Krutchonkyh, Alexis 120
Kundera, Milan 207, 225, 236, 313, 339,
 340
Kunene, Mazizi 292, 325
Kyong-ni, Pak 186, 338
 Kyongnim, **Sin** 245

 La Bruyère, Jean de 90, 91
 La Fontaine, Jean de **90, 91**
 La Rochefoucauld, François de 94, 266
 Laâbi, **Abdelatif** 313
 Lacan, Jacques 206
Lacretelle, Jacques de 272
 Laforgue, **Jules** 181, 322
 Lalande, Françoise 305
Lamaritne, Alphonse de **50, 51**

- Lancelot, Claude 88
Lapoyge, Gilles 344
Larbaud, Valéry 20, 24, 32, 37-40, 47, 48, 59, 98, 115, 133, 142, 163, 164, 166, 180, 183, 184, 194, 195, 210, 211, 214, 257, 349, 404, 406
 Lautremont 170
Lazarus, Neil 197, 241, 282
 Le Laboureur, Louis 83, 90
 Le Tourneur, Pierre 184
Lemaire de Belges, Jean 66, 74
 Lemonnier, **Carnille** 232
Lenz, Jakob Michael Reinhold 34
 Léon Mera, **Jean** 271
 Léon, Paul-L. 184
 Leonard, Tom 301, 354
Lessing, Gotthold Ephraim 34, 153, 417
Lévi-Strauss, Claude 350
 Lewis, Sinclair 190
 Lewis, Windham 161
 Lliceanu, Gabriel 226, 265, 335
 Lodge, David 213
 Lodge, R. Anthony 81, 85, 87-89
Loiseau, Georges 174
 Longueil, Christophe de 74
 Lopez, François 77
 Lopez, Telé Porto Ancona 343, 347
Loriotary, Bernard 246, 247
L'Évy, Isak 247-249, 280, 330
Lugné-Poe 168, 174, 203, 204
Lully, Jean-Baptiste 94
 Luero, **Martinho** 71
 Lyotard, **Jean-François** 206, 207
- Malraux, André 166
Mammieri, Mouloud 276, 320
Man, Paul de 163, 170
 Mandelstam, Ossip 170
 Mann, Thomas 138, 208, 337
 Marchal, Bertrand 168
Marias, Javier 145
Marinetti, Filippo Tommaso 5;
Marsé, Juan 336
 Martin, Jean-Pierre 262
 Martin, Roland 182
 Martyn, Edward 275, 367, 368, 374, 379
 Massenet, Jules 168
 Maillon, Janine 225
Matos, Antun Gustav 45
 Maupassant, Guy de 51, 174
 Maurice, François 129, 239
 Maurois, André 129
Maurus, Patrick 186, 245
 Meizoz, **Jérôme** 161, 359
 Mennin, **Albert** 314
 Mendes, **Catulle** 35
 Mendes, Murilo 285
 Mendoza, Eduardo 300, 320, 336
 Michaux, Henri 19, 47, 51, 62, 142, 191, 218, 230, 233, 253, 255, 262-265, 267, 378
 Michélet, Jules 50
Mickiewicz, Adam 50, 229
Miller, Richard 306
 Miron, Marc 37, 153, 170, 171, 208, 209
 Mirbeau, Octave 168, 204
Miró, Gabriel 164
Mishima, Yukio 149
Mistral, Gabriela (Lucia Godoy) 52
 Mo, Timothy 154
Molière 91, 94
Møller, Peter Ludvig 129, 359
Molina, Katalin 389, 414
Moncada, Jesus 336
Mondrian, Piet 161, 306
 Monnier, Adrienne 47, 183, 184
 Montale, Eugenio 192
Monzó, Quinn 300, 336
Moore, George 194, 275, 303, 365, 367, 368, 374, 379, 381
Moore, Thomas 185
 Morand, Paul 170
- More, Thomas 55
Morcl, Auguste 184, 257
Morcl, Jean-Pierre 243
 Moro, César 51
Morvan, François 373
Möser, Justus 101, 103
 Mouralis, Bernard 311
 Mousli, **Béatrice** 195, 349
 Mukherjee, **Bharati** 154
 Murray, T. C. 375
 Mutis, Alvaro 254
- Nabokov, **Vladimir** 165, 170, 175-178, 205, 210, 339
 Nabuco, Joaquim 51
Nadeau, Maurice 157, 182, 210, 398, 399
Nagai, Kafta 51
Naipaul, V. S. 19, 142, 152, 155, 220, 253, 257-262, 265, 266, 378
Narayan, R. K. 152, 320
 Ndebele, Njabulo 317, 396
Neruda, Pablo 192, 386
 Ngandu Nkashama, Pius 172, 279, 287
Ngugi wa Thiong'o (James Ngugi) 241, 279, 282, 313, 332, 333
Nietzsche, Friedrich 164, 236
 Nobel, Alfred 186, 188
 Noiret, Joseph 305, 306
Nordman, Daniel 54
 Novalis, Friedrich 103, 288
 Nyerere, **Julius** 287
- O'Conaire, Padraic** 370, 371
O'Connell, Daniel 370
Oá, Kenzaburo 190
O'Grady, Standish 235, 241, 368
 Okri, Ben 154, 155, 278
 Oliveira, Manoel de 208
O'Neill, Eugene 190
 Oñeni, Juan Carlos 390
 Ossian 101
Oster, Daniel 43, 44, 45, 205
- Páris, Sergi** 336
Paparrigopoulos, Constantin 295
- Pardo Bazán, **Emilia** 133
 Parigoris, Alexandra 47
Parkhurst Clark, Priscilla 30
Parnell, Charles Stewart 234, 303, 370
 Pascal, Blaise 91, 94
 Paulhan, Jean 323
 Pavel, Thomas 82
 Pavic, **Milorad** 131
 Paz, Octavio 46, 63, 109, 112, 113, 120-123, 160, 207, 222, 293, 294, 297, 197
 Pearce, Patrick 234, 235, 370, 371
Pellisson, Paul 83
Pénisson, Pierre 103, 104
 Penn Warren, Robert 170
Pérez Galdós, Benito 188
Pérez-Reverte, Arturo 131, 213
Péron, Alfred 178, 184
 Pétillon, Charles-Yves 177, 210
 Pétrifi, Sándor 170
 Peharca 70, 78, 79, 288
Picasso, Pablo 161, 284
 Pichot 185
 Pintero, Arthur Wing 201
Pirandello, Luigi 142
 Poe, Edgar Allan 127
 Pomès, Mathilde 349
 Ponge, **Francis** 191
 Ponsou du Terrail, Pierre 42
 Pope, Alexander 98
Pound, Ezra 31, 32, 161
Prado, Paulo 50
Prévost, Jacques 170
 Prévost 185
Proust, Marcel 46, 138, 142, 233, 420, 421, 425
 Puértolas, Soledad 145
 Putnam, Samuel 233
- Queiros, Eça de 335
 Queneau, Raymond 170, 278, 350
Quevedo, Francisco 112
Quintiliano 69
- Rabaté, **Jean-Michel** 303
 Rabeanvelo, **Jean-Joseph** 313, 322, 323

- Racan, Honorat de **Bueil** 84, **85**
 Racine, Jean **33, 94, 266, 417**
Rafroidi, Patrick 270
Raillard, Alice 355
Rainei, Kathleen 369
Rambouillet, senhoria de 89
 Ramos, Graciliano **159**
Ramuz, Charles Ferdinand 39, 40, 130, 159, 161, 197, 218, 219, 223, 225, 226, 241, 256, 258, 267, 268, 273, 298, 299, 341, 356-362
 Ranger, Terence 68
 Ray, Satyagit 208
 Réau, Louis 98
Renan, Ernest 292
 Renaud, Jacques 342
Reyes, Alfonso 390
 Riandel, Michel 277, 347-349, 351
 Riard, **Alain** 277, 315, **319, 321, 332, 333, 384**
 Richardson, **Samuel** 185
 Ridder, **André de 221, 222**
 Riehl, Claude 397
Riesz, János 93, 384
 Riffaterre, Michael N. 243
 Rilke, Rainer Maria 208, 322, 330
 Rimbaud, **Arthur** 120, 322
Rivarol, Antoine **34, 67, 92, 96-98**
 Rivas, Pierre 76, 277, 343, 349, 352
 Rivera, Diego 284
 Rivera, Eustasio 124
Rivcollan, A. 317
 Robert, **Marthe** 195, 196, 246
 Robichez, Jacques 203, 204
 Robinson, **Lennox** 375
Roche, Denis 210
Ronsard, Pierre de 55, 84
 Rosenberg, **Harold** 50, **161**
Roth, Henry 393, 396, 400, 402
 Roth, Philip 196, 210
 Roubaud, Jacques 80
Rudnose-Brown, Thomas 233
 Ruffo, Juan 390
Rushdie, Salman 142, 150, 152, 154, 155, 173, 178, 220, 254, 258, 261, 318, 320, 321, 333, 396
Russell, Bertrand 390
Russell, George 231, 235, 367
- Said**, Edward 385-387
Saint-Arnaud, Marc-Antoine 91
Saint-Évremond, Charles 89
 Sainte-Beuve, Charles **Augustin** 181
 Salinas, Pedro 138
 Sapiro, Gisble 239
Saramago, José 187
 Sarasin, **Jean-François** 91
Sartre, Jean-Paul 120, 124, 129, 165-167, 170, 193, 210, 314, 323
 Savinio, Alberto 44
Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von 103
Schiffin, André 212
 Schlegel, August Wilhelm e Friedrich von 103
 Schlegel, August Wilhelm von 289, 290
Schleiermacher, Friedrich **103**
 Schmidt, Arno 19, 131, 142, 170, 254, 338, **396-399, 413**
Schulze, Hagen **101**
Schwartz, Delmore 177
 Schwob, **Marcel** 181
 Scott, Sir Walter 185
Scribe, Eugène 200
Seifert, Jaroslav 192
 Senghor, **Léopold Sédar** 323
Serna, Ramón **Gómez de la** 164, 180, 197
 Seth, **Vikram** 156, 213
 Setti, **Ricardo** A. 412
Shakespeare, William 29, 33, 101, 102, 153, 168, 170, 181, 183, 184, 201, 202, 204, 287, 288, 303, 319
 Shaw, George Bernard 152, 193, 198, **200-202**, 204, 218, 253, **255, 256, 303, 366, 367, 376, 377, 378, 380, 381, 385**
Shelley, Percy 50
 Sheridan, Richard **Brinsley** Butler 256
Sillanpää, F. E. 188
Simon, Claude 192, 405, 410
Simontin, Anne 239
 Skeat, Walter **William** 293
 Snyders, Georges 82
Söderberg, Hjalmar 128
 Souppault, Philippe 184
Soyinka, Wole 142, 152, 155, 190, 241, 277, 278, 313
- Speroni**, Sperone 74
 Spinoza 21
 Spitteler, **Carl** 188
Stangerup, Henrik 128, 129, 334, 335, 359
Stankovic, Bora 45
Stein, Gertrude 50, 62, 117, 118, 161, 295, 296
Steiner, George 185
Stendhal 163, 236
Stenström, Thure 128
Stephens, James 231, 275, 365, 367, 368, 381
Sterna, Laurence 185
 Strich, **Fritz** 28, 289
Strindberg, August 128, 164, 173-176, 181, 183, 184, 313, 314, 339
Sue, **Eugene** 42, 50
Swann, Abram de **33, 36, 37**
Swift, Jonathan 98, 262, 263
Synge, John Millington 194, 234, 236, 237, 275, 341, 355, 365, 367-369, 373, 374, 376, 381
- Tabucchi, Antonio 207
Tagore, **Rabindranath** 148, 152, 172, 189, 193, 322
 Taine, Hippolyte 127, **181**
 Texier, Edmond **43, 44**
 Thackeray, **William** 385
Thiériot, Jacques 350
 Tieck, Ludwig 399
Tilly, Charles 56
 Tims, Edward 233
Töpffer, Rodolphe 161
Torga, **Miguel** 187
Torres-Varela, Hilda 299
 Toulouse-Lautrec, Henri de 168
 Tremblay, Michel 283
Tsvetaeva, Marina 170
 Tutca, Petre 335
 Tutuola, Amos 278
 Twain, Mark 85, 353
Tzara, **Tristan** 47
- Ujevic, Tin 45
 Uptonke, John 196
- Urguhart, Jane 157, 158
 Usilar Pietri, Arturo 112, 271, 284
- Valéry**, Paul 23, 24, 27-32, 39, 40, 44, 121, 162, 171, 189, 322
Vallejo, **César** 50
 Van Gogh, Vincent 168
 Van Tieghem, Paul 20
 Van Velde, Abraham (**Bram**) 415
 Van **Velde**, Abraham (**Bram**) e **Gerardus (Geer)** 417
Vargas Llosa, Mario 123, 124, 131, 165, 166, 207, 399, 403, 412
 Vaugelas, Claude **Favre** de **85, 86**
Vázquez Montalbán, Manuel 300, 320, 336
 Vega, Lope de **112**
 Verbaeren, **Emile** 232, 302
 Verlaine, Paul 170, 272, 322
Viala, **Alain** 87
Vico, Giambattista 396
Vieira, José Luandino 158
Vigny, **Alfred** de **181**
 Virgilio 75, 84
 Vittì, Mario 295
Voiture, Vincent **89, 91**
 Voltaire, **François** Marie Anouet (**ditto**) 94, 95, 101, 165, 181
 Voss, Johann Heinrich 288
Vraz, **Slavko** 105
- Waberi, **Abdourahman** 315
 Wagenbach, **Klaus** 250
Wagner, Richard 167, 201
Waisner, Robert 218, 219
Waquelet, **Françoise** 70
Wartburg, Walther von 87
Wąrynski, **André** 397
 Weiss, Peter 208
Wessely, Anna 50
 Wezel 399
Whitman, Walt 52, 163, 296, 297, 298, 322, 353
 Wideman, John Edgar **210**
 Wieland, Christoph **Martin** 34, 399
 Wielandt, **Ulf** 93
 Wilde, Oscar 170, 204, 256

A REPÚBLICA MUNDIAL DAS LETRAS

Williams, William Carlos 50
Wittgenstein, Ludwig 109
Wolf, Christa 209

Yourcenar, Marguerite 148, 149, 253
Yun-Sik, Kim 236, 275

Xingjian, Gao 186, 191

Zand, Nicole 224
Zangwill 256

Yacine, Kateb 62, 218, 279-282, 315,

320, 329, 403, 411, 423, 424

Yeats, William Butler 62, 152, 164, 193,

194, 231, 234, 235, 275, 279, 302,

303, 320, 365, 367-369, 371-379,

381, 386, 424

Zola, Émile 35, 41, 46, 57, 128, 132, 133,
173, 202, 203, 374

Zuloaga 51

Zweig, Stefan 129