

Pascale Casanova

## A República Mundial das Letras

Tradução  
Marina Appenzeller



Estação Liberdade

## O espaço literário mundial *lit. co*

“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 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.”

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 tornaria 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 estabeleceram hierarquias e relações de dependência que puderam evoluir no tempo, mas delinearão uma 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 dependência, uma vez vivido, revela-se difícil de ser rompido.”<sup>1</sup> 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 dominados 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-

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

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 conjunto<sup>2</sup> 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 “milagre 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.”<sup>3</sup> Os “movimentos de inde-

2. Conjunto que se poderia chamar espaços literários “centrais excêntricos”.

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

pendência-colono”<sup>4</sup>, 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 herderiana. Ao contrário, muitas vezes analisou-se esses movimentos como consequências da difusão das Luzes francesas<sup>5</sup>. 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?”<sup>6</sup> 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 lingüísticos 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

4. Marc Ferro, *Histoire des colonisations. Des conquêtes aux indépendances. XIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> 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.]

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.

poderia dizer o mesmo da maioria dos escritores hispano-americanos, assim como dos escritores dos Estados Unidos, do Brasil ou do Canadá francófono diante das tradições inglesa, portuguesa e francesa.”<sup>7</sup>

## 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, irreduzíveis ao político. O espaço literário torna 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 e/ou 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.

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

antipolítico  
 a-b-n-c (capitulos)  
 Colu: de la orig. politico

Ao contrário, esse longo processo histórico no decorrer do qual se conquista a autonomia e se constitui o legado literário<sup>8</sup> 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 eufemizada da língua, é ainda muito poderoso<sup>9</sup>.

A autonomia, sempre relativa, torna-se então um dos princípios organizadores do espaço literário mundial. Permite aos territórios mais independentes do universo literário enunciarem sua própria lei, assentarem 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 torna 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 “desna-

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 propriedade nacional, da qual se instauram guardiães, evidencia sua dependência política justamente no momento em que pretendem engajar-se precisamente em nome da especificidade literária.

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 torna-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 “avançado” na emergência desse fenômeno, tornar-se-á assim ao mesmo tempo um modelo e um recurso para os escritores de todos os outros campos que aspiram à autonomia.

## 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”<sup>10</sup> 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.

10. P. Bourdieu, *Homo academicus*, Paris, Éditions de Minuit, 1984, p. 226.

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.”<sup>11</sup> 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 insistia 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.”<sup>12</sup> É desse modo que funciona o que chama o “governo” de Paris: “Paris, insistamos, é um governo. Esse governo não tem juizes, gendarmes, 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.”<sup>13</sup> 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 à modernidade. Assim, Gertrude Stein evoca o vínculo entre a moda e a modernidade, à 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

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, capitale du XIX<sup>ème</sup> siècle*.

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

13. *Ibid.*, p. XXX.

ligadas. Há dois anos todos diziam que a França estava acabada e perdida, 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 àqueles de nós que tinham de criar a arte e a literatura do século XX. É bem natural.”<sup>14</sup> 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 concedia, 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 antigüidade, 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 antigüidade 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 tornar 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

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

gratuidade universal do dom e do reconhecimento literário), evidentemente não são enunciadas aqui como uma definição *a priori*, fixada *in natura* e imutável. Estão inscritas na lógica do universo literário cuja norma prática constituem. E é importante constatar-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.”<sup>15</sup> 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.”<sup>16</sup> Esse atraso estranho é descrito pelo rei da Prússia como uma pobreza específica sobre a qual não quer se calar, enfatizando 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.”<sup>17</sup>

### *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.

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 tornar-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”<sup>18</sup> de Khlebnikov (ainda traduzido, em francês, por “avenirisme”<sup>19</sup>). A corrida ao tempo perdido, a busca desenfreada do presente, a loucura de ser “contemporâneos de todos os homens”<sup>20</sup>, 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.”<sup>21</sup>

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

19. J.-C. Marcadé, “Alexis Krutchonikh et Velimir 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. Brion-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 post scriptum*. Rio de Janeiro, Paz & Terra, 1984, p. 173.]

21. D. Kiš, “A consciência de uma Europa oculta”, entrevista a L. Tenório da Motta, “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”<sup>22</sup>). É clássico, literariamente falando, o que escapa ao tempo, o que sai da concorrência e do sobrelanço temporal. A obra moderna é então arrancada ao envelhecimento, é declarada intemporal e imortal<sup>23</sup>. 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.”<sup>24</sup> O discurso do mesmo Octavio Paz quando recebeu o prêmio Nobel em 1990 evoca, em termos pouco eufemizados, 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 pretenderem eles mesmos legislar sobre seu próprio futuro de “clássicos” e imitando um processo de canonização que o espaço literário autônomo lhes recusa nos fatos, 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”<sup>25</sup>, 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.”<sup>26</sup>

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-

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

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

mas [...]. *Buscava a porta de entrada do presente*<sup>27</sup>: queria ser de meu tempo e de meu século. Um pouco depois, tornou-se uma idéia fixa: quis ser um poeta moderno. Assim começou minha busca da modernidade.”<sup>28</sup> 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 torna 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 excentradas, 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 “província”<sup>29</sup>. 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.”

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, desiludi-lo dessa literatura muito colorida, superficial, de esquema maniqueísta e de feitura simplista — Rómulo Gallegos, Eustasio Rivera, Jorge Icaza, Ciro Alegría [...] — que ainda servia de modelo e que repetia, sem saber, os temas e os estilos do naturalismo europeu importado um século antes."<sup>30</sup> 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 escrever 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."<sup>31</sup> 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 conseqüente de sair dessa província espiritual pelos mitos, pelos temas e pelos procedimentos."<sup>32</sup>

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-

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 poeticus*, op. cit., p. 11.

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 nicaraguense 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 parisiense. 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 às 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 às 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

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 espanhola<sup>33</sup>. 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 do francês: “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*.”<sup>34</sup> 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.”<sup>35</sup> 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

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

34. R. Darío, *Histoire de mes livres*, citado por G. de Cortanze, “Rubén Darío ou le gallicisme mental”, in R. Darío, *Azul...*, *op. cit.*, p. 16. O grifo é meu.

35. *Ibid.*, p. 15.

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.”<sup>36</sup> 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 Machados 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.”<sup>37</sup>

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”<sup>38</sup>. Queria 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-

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<sup>e</sup> siècle (Hovedstrømninger i det nittende 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 Bjørnson e Ibsen e, na Suécia com Strindberg<sup>39</sup>. O seu livro publicado em 1833, *Det Moderne Gjennembruds 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 mulheres<sup>40</sup>, 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”<sup>41</sup> 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 Stangerup evoca a figura de seu avô, Hjalmar Söderberg<sup>42</sup>, escritor sueco muito célebre em seu país, que provocara escândalo por suas 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 Söderberg 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 França 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.”<sup>43</sup>

Os romances de Henrik Stangerup são marcados por essa dicotomia intelectual e nacional. “Em *Na trilha da Lagoa Santa*<sup>44</sup>, 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. Torna-se brasileiro. Mas principalmente, no século XIX, a cultura dinamarquesa é uma cultura teológica. Foram os pastores que formaram a *intelligentsia* na Dinamarca. Além disso, somos luteranos, como os alemães. Com Møller, o grande crítico literário da Dinamarca nos anos 1840 — que coloquei em cena em *O Sedutor*<sup>45</sup> —, 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.”<sup>46</sup>

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

39. Cf. Régis Boyer, *op. cit.*, Paris, Fayard, 1996, principalmente capítulo V, “Le Genombrott, 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 a 1900. Une amitié 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 famoso nos países escandinavos quanto Strindberg, do qual é contemporâneo, é 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 Stangerup, *Lagoa santa*, Paris, Mazarine, 1985. [Ed. bras.: *Na trilha da Lagoa Santa*. São Paulo, Record, 1999.]

45. H. Stangerup, *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 “jogadores” 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 parisiense.

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”<sup>47</sup>, 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 Latina<sup>48</sup>: “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.”<sup>49</sup>

47. C. F. Ramuz, *Paris. Notes d'un Vaudois*, *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 restauantezinho, da familiazinha com dificuldades econômicas.”<sup>50</sup> 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 Arno 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 ultrapassadas 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 (*A taberna*) e 1880 (*O romance experimental*)”<sup>51</sup>. 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 *Às 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*

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.

*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 polêmicas. 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 “cruza” tão denunciada das descrições de Zola é um meio de subverter literariamente todas as convenções e conservadorismos estéticos e sociais. Leopoldo Alas, conhecido como Calrín (1852-1901), introdutor e tradutor de Zola na Espanha, é um dos defensores mais pertinazes 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 “higiênica” 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 lingüísticos e nacionais poderiam fornecer uma outra medida das temporalidades nacionais diferentes dentro do universo literário: *Ulisses* 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.

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 tornando-o explícito. Em vez de calar-se sobre essa dependência histórica, torna-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 “atrasados” 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 critérios 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

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 tornando-o explícito. Em vez de calar-se sobre essa dependência histórica, torna-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 “atrasados” 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 critérios 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 constitui por oposição à 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 conseqüências. 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”<sup>52</sup>. 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 tornar-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, tornam-se necessários à 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 mônadas 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; tornaram-se irredutíveis umas às outras,

52. J. Jurt, “Sprache, Literatur, Nation, Kosmopolitismus, Internationalismus. Historische Bedingungen des deutsch-französischen Kulturaustausches”, *Le Français aujourd'hui: une langue à comprendre*, loc. cit., p. 235.

induzindo tradições artísticas reputadas sem denominador comum<sup>53</sup>. Suas próprias periodizações tornaram-nas incomparáveis e incomensuráveis: 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 tornam comuns a todos os nacionais, por meio principalmente da inculca escolar, adquirem uma realidade e contribuem, 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”<sup>54</sup>, 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*<sup>55</sup>. 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, Éditions 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.

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.”<sup>56</sup>

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 acontece nos 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 Salinas<sup>57</sup>. 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-

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.

nhum escritor sofrera a influência dos 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 *Santuário*, de Faulkner, fora traduzido em 1935, mas a ninguém interessava.”<sup>58</sup>

Esse movimento de nacionalização literária teve tanto sucesso que o próprio espaço literário francês foi em parte submetido a essa lógica. A valorização de “folclores regionais”, de especificidades culturais populares e a importação de preocupações lingüísticas e filológicas para a França comprovam o peso crescente do modelo alemão. Todavia, Michel Espagne pôde 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<sup>59</sup> 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 antigüidade dos recursos literários e segundo o grau

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 irrupção 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<sup>e</sup> 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 específica do tempo da literatura se instituiu) 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”<sup>60</sup>. 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 antigüidade. 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-

60. Christophe Charle descreveu a mesma dicotomia no 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 guardiães destas.” “Pour une histoire comparée des intellectuels en Europe”, *Liber, Revue internationale des livres*, n° 26, março de 1996, p. 11.

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 tornar-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 centrípetas 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 centrífugas 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 proposição precedente, as lutas unificadoras do espaço internacional se tra-

vam principalmente sob a forma de rivalidades dentro dos campos nacionais. Dentro de um mesmo espaço literário nacional, elas opõem 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 é 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 opõem 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 dialetais.”<sup>61</sup>

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

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

armas que autorizo a mim mesmo: o silêncio, o exílio e o artifício”<sup>62</sup>. 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.”<sup>63</sup> 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 franquista<sup>64</sup> 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.

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 refreados; a classe intelectual foi dizimada, e a literatura interna, escrita sob o controle da censura nos anos 40 e 50, enfraquece consideravelmente e depauperou-se.

Juan Benet, que chega a Madri 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 romance naturalista, e era isso que eu não suportava.”<sup>65</sup> 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 Paris<sup>66</sup> permitiu-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.”<sup>67</sup>

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

65. J. Benet. Entrevista B.

66. Cf. *L'Automne 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.

no: 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 Marías, Felix 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.”<sup>68</sup> 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.

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 à forma e ao conteúdo) com relação à nossa literatura habitual, nesse recuo que, embora não garanta à obra uma superioridade absoluta ou mesmo relativa [...], pelo menos lhe garante a modernidade, ou seja, o não-anacronismo”. E acrescenta: “E se aproveito em meus livros a experiência do romance europeu e americano [...] [é] porque aspirei [...] acabar com os cânones e os anacronismos.”<sup>69</sup> 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”, também 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 Iugoslávia] e, com suas soluções anacrônicas, banais e seu ‘*déjà vu*’, ainda desperta a admiração de nossos críticos”<sup>70</sup>.

Na Iugoslávia 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”<sup>71</sup>, 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 túmulo*

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

70. *Ibid.*, p. 115.

71. *Ibid.*, p. 29.

*para Boris Davidovitch*<sup>72</sup>. Danilo Kiš é então um dos escritores mais célebres da Iugoslávia, 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 opõe aos intelectuais nacionais.

A acusação de plágio só é possível e “crível” 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 *kitsch* folclórico”, o realismo, o “*kitsch* 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”<sup>73</sup>, 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”<sup>74</sup>, esse “*coeficiente diferencial* [de seus textos] com relação às obras canonizadas d[a] literatura [sérvia]”<sup>75</sup> explica em parte a própria forma de sua obra: no espaço literário iugoslavo cronicamente anacrônico, Danilo Kiš luta para im-

72. D. Kiš, *Un tombeau pour Boris Davidovitch*, Paris, Gallimard, 1979. [Ed. bras.: *Um túmulo 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.

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 à forma e ao conteúdo) com relação à nossa literatura habitual, nesse recuo que, embora não garanta à obra uma superioridade absoluta ou mesmo relativa [...], pelo menos lhe garante a modernidade, ou seja, o não-anacronismo”. E acrescenta: “E se aproveito em meus livros a experiência do romance europeu e americano [...] [é] porque aspirei [...] acabar com os cânones e os anacronismos.”<sup>69</sup> 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”, também 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 Iugoslávia] e, com suas soluções anacrônicas, banais e seu ‘*déjà vu*’, ainda desperta a admiração de nossos críticos”<sup>70</sup>.

Na Iugoslávia 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”<sup>71</sup>, 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 túmulo*

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

70. *Ibid.*, p. 115.

71. *Ibid.*, p. 29.

*para Boris Davidovitch*<sup>72</sup>. Danilo Kiš é então um dos escritores mais célebres da Iugoslávia, 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 opõe aos intelectuais nacionais.

A acusação de plágio só é possível e “crível” 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 *kitsch* folclórico”, o realismo, o “*kitsch* 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”<sup>73</sup>, 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”<sup>74</sup>, esse “*coeficiente diferencial* [de seus textos] com relação às obras canonizadas d[a] literatura [sérvia]”<sup>75</sup> explica em parte a própria forma de sua obra: no espaço literário iugoslavo cronicamente anacrônico, Danilo Kiš luta para im-

72. D. Kiš, *Un tombeau pour Boris Davidovitch*, Paris, Gallimard, 1979. [Ed. bras.: *Um túmulo 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.

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 ambigüidade, 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, mesclar-se, esconder umas às outras. Os espaços dominados literariamente podem também ser dominados e, de modo inseparável, lingüística e politicamente. A dominação política — principalmente nos países que foram submetidos à colonização — também se exerce sob a forma lingüística, que implica por sua vez dependência literária. Quando é exclusivamente lingüística (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 poder dos decretos da crítica, o efeito canonizador dos prefácios ou das traduções assinadas pelos próprios escritores consagrados no centro (Gide prefaciando o egípcio Taha Hussein e traduzindo Tagore<sup>76</sup>, Marguerite Yourcenar introduzindo na França a obra do japonês Yukio

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

Mishima<sup>77</sup>), 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 rege as 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 lingüísticas, nem sobretudo da especificidade do fato e da estética literários.

Ademais, para tornar o modelo ainda mais complexo, deve-se falar de uma ambigüidade 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”<sup>78</sup>, 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 Literature*, Nova Iorque e Londres, Methuen, 1987.



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

### *Regiões literárias e áreas lingüísticas*

As áreas lingüísticas, espécies de “subconjuntos” no universo literário mundial, são a emanção e a materialização da dominação política e lingüística. 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 lingüísticas (ou lingüístico-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 *boxwallahs*, os *memsahibs* e os *bwanas* deixaram para trás seus parlamentos, suas escolas, suas grandes estradas e as regras do jogo de críquete.”<sup>79</sup> A “Grande Época Rosa” impôs-se em grande parte pela unificação lingüística e cultural. Édouard Glissant, poeta antilhano, evoca a propósito dos grandes movimentos colonizadores a “propensão” das línguas européias a “exportarem-se, o que gera na maioria das vezes uma espécie de vocação ao universal”<sup>80</sup>. 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”<sup>81</sup>.

Cada “território” lingüístico 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-

79. Salman Rushdie, “Le Nouvel Empire à l’Intérieur de la Grande-Bretagne”, *Patries 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.

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 lingüístico-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 torna a questionar 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 lingüístico. 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 lingüístico que dele depende, mas sobretudo estabelecer nesses territórios sob controle escolar, lingüístico 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 ambigüidade 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...)

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 satânicos*<sup>82</sup>, 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 estátua 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 comunis-

82. *Versets sataniques*, Paris, Christian Bourgois, 1989. [Ed. bras.: São Paulo, Companhia das Letras, 1998.]

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.”<sup>83</sup> 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 européias. 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 lingüística 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 inglês<sup>84</sup>. Ela deve seu crédito à extensão de sua área lingüística e à posição dominante que a língua inglesa adquiriu, mas, como seu poder de consagração é sempre de base lingüística (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 consagrada universalmente reconhecida como legítima. A própria questão, ainda nesse ponto, é um ensejo de luta, e a maneira de respon-

83. *Ibid.*, p. 433.

84. V. Ganne e M. Minon, “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 européias também exportaram suas lutas; ou melhor, os escritores excentrados tornaram-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 quais 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 lingüístico-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*<sup>85</sup>), 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

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

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 melhor 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.”<sup>86</sup> Avança assim a ambigüidade 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 Goncourt ou 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

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

de francofonia ou de Commonwealth), as consagrações são de certa forma triplamente heteronômicas: submetidas a critérios comerciais, às 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<sup>87</sup>, *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 pálido substituto político da 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, *Un garçon convenable*, 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 apoiem 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-Ceilão) 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.”<sup>88</sup> 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 1812<sup>89</sup> 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!”<sup>90</sup>). Já o jovem poeta hesita entre a visão do mundo que lhe foi transmitida pelo romantismo inglês (“Jamais encontrarás os junquinhos de Wordsworth aqui”<sup>91</sup>) e o

88. Entrevista inédita à autora, novembro de 1991.

89. A 18 de junho de 1812, os Estados Unidos declaram 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 *statu 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 lingüística 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” lingüísticas, 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<sup>92</sup> 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 Moçambique”, diz hoje Mia Couto, “trabalham principalmente para transformar o

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

português. Os poetas mais importantes para nós, moçambicanos, são os brasileiros, porque nos *autorizaram*, 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.”<sup>93</sup> 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 bem 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 sobressalente 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 França”. A crença em uma pretensa dualidade da França — “a França colonizadora, reacionária, racista, e a França nobre, generosa, mãe das artes e das letras, emancipadora, criadora dos direitos do homem e do cidadão”<sup>94</sup>

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

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), reivindicam o modelo de Faulkner para escapar à onipotência francesa; outros, como o guineano Tierno Monénembo<sup>95</sup>, declaram 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.

95. Entrevista inédita à autora, março de 1993.

## 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 Töpffer<sup>1</sup>

“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 Calder, Pound, Gertrude Stein, Man Ray, americanos; para Kupka, checo; Lehbruck e Max Ernst, alemães; para Windham 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,

1. Escritor suíço (1799-1846). Notas inéditas, 1834-1836, citadas por Jérôme Meizoz. *Ramuz, un passager clandestin des Lettres françaises*, Genebra, Zoé, 1997, p. 168.