

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

IAN ALEXANDER

**FORMAÇÃO NACIONAL E CÂNONE OCIDENTAL:
LITERATURA E TRADIÇÃO NO NOVO MUNDO**

Tese de Doutorado em Literatura Comparada
para a obtenção do título de Doutor em Letras

Orientador: Prof. Dr. Luís Augusto Fischer

Porto Alegre

2010

DEDICATÓRIA

Para Carmen, que me trouxe para cá e deu início às minhas comparações interculturais.

Para Bill, filho de duas culturas, que já vive essas comparações sem saber.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos contribuintes brasileiros que pagaram a minha bolsa de estudos através do CNPq; espero que o meu trabalho seja útil para vocês e para os seus filhos.

Agradeço a Luís Augusto Fischer pela orientação que começou na minha defesa de mestrado e se tornou cada vez mais uma parceria num projeto que está apenas começando a se realizar.

Cultural belatedness ... has a particular poignance in the United States of America. We are the final inheritors of Western tradition.

Harold Bloom

Comparada às grandes, a nossa literatura é pobre e fraca. Mas é ela, não outra, que nos exprime.

Antonio Candido

RESUMO

Este trabalho procura compreender a relação entre as culturas literárias do Novo Mundo e a tradição ocidental em termos de idiomas, espaços geográficos, unidades políticas, regiões culturais e centros de população. A partir dessa perspectiva, são analisadas as abordagens históricas do australiano Henry Green, do estadunidense Harold Bloom, do brasileiro Antonio Candido e do argentino Jorge Luis Borges em relação aos seus respectivos contextos intelectuais: Sydney, Nova York, São Paulo e Buenos Aires. Ao fim, se propõe um projeto para elaborar uma história da literatura no Novo Mundo a partir da comparação das perspectivas de várias regiões dos Novos Mundos latino e anglófono.

Palavras-chave

Novo Mundo – tradição literária – literatura nacional – história da literatura – Antonio Candido – Harold Bloom

ABSTRACT

This study aims to comprehend the relationship between the literary cultures of the New World and the Western tradition in terms of languages, geographical spaces, political units, cultural regions and population centres. On the basis of this perspective, it compares the historical approaches of the Australian Henry Green, the US American Harold Bloom, the Brazilian Antonio Candido and the Argentinean Jorge Luis Borges in relation to their respective intellectual contexts: Sydney, Nova York, São Paulo and Buenos Aires. Finally, it proposes the elaboration of a history of literature in the New World on the basis of the comparison of perspectives from different regions of the Latin and Anglophone New World.

Keywords

New World – literary tradition – national literature – history of literature – Antonio Candido – Harold Bloom

SUMÁRIO

1	A LITERATURA VISTA DAQUI	11
2	O JARDIM DAS MUSAS	16
	2.1 A Europa e a Cultura Ocidental	16
	2.2 Conjeturas sobre a Literatura Ocidental	25
	2.3 Línguas e Literaturas da Europa Ocidental	31
3	GALHO SECUNDÁRIO	40
	3.1 As Línguas Ocidentais no Novo Mundo	40
	3.2 Estados-Nação e Regiões Culturais	47
	3.3 Os Novos Mundos e as suas Regiões	53
	3.4 As Metrôpoles do Ocidente	60
	3.5 As Regiões Culturais e as suas Metrôpoles	67
	3.6 Nova York, São Paulo, Buenos Aires, Sydney	75
4	OS TRONCOS DA FIGUEIRA	85
	4.1 Um Resumo da Literatura Australiana	85
	4.2 Uma História da Literatura Australiana	90
	4.3 Três Autores, Três Pontos Fracos	98
	4.4 O Acachapamento Cultural	104
	4.5 Quatro Visões da Tradição	110
	4.6 O Sistema Literário Australiano	117
5	HERDEIROS DA TRADIÇÃO OCIDENTAL	124
	5.1 A Memória e a Esperança	124
	5.2 Judeu, Anglófono, Estadunidense	130
	5.3 Tardividade, Exílio e o Novo Mundo	136
	5.4 A Angústia da Independência	141
	5.5 Emerson, Milton e o Fim da História	149
	5.6 O Cânone Ocidental	154
	5.7 Um Cânone Ocidental para os Estados Unidos	158
	5.8 William Shakespeare (e Walt Whitman)	163
	5.9 Os Poemas do Nosso Clima	171
	5.10 Um Cânone Americano?	178

6	ELA, NÃO OUTRA	183
6.1	Nacionalista, mas não Ufanista	183
6.2	O Nacionalismo do Império Brasileiro	189
6.3	Sete Protonacionalismos na América Portuguesa	196
6.4	O Romantismo e a Novidade	204
6.5	Os Romantismos da Europa	210
6.6	Mineiros, Cariocas ou Brasileiros?	218
6.7	A Unidade, o Centralismo e as Províncias	225
6.8	Os Nossos Primeiros Românticos	233
6.9	A Europa à Brasileira	240
6.10	Desvio Evidente	247
6.11	A Idéia de um Sistema Nacional	256
7	TODA A CULTURA OCIDENTAL	265
7.1	O Escritor do Novo Mundo e a Tradição	265
7.2	O Falso Aleph da Rua Garay	271
7.3	Caminhos Possíveis	276
7.4	Minha Terra tem Pinheiros	283
	REFERÊNCIAS	288

LISTA DE ABREVIATURAS USADAS NAS CITAÇÕES

Obras de Ian ALEXANDER:

LNM: Leituras novo-mundistas

NE: As Neo-Europas e a estética do frio

Obras de Harold BLOOM:

AI: *The anxiety of influence*

G: *Genius*

KC: *Kabbalah and criticism*

MM: *A map of misreading*

PR: *Poetry and repression*

WC: *The western canon*

WW: Introduction. In: WHITMAN, Walt. *Leaves of Grass*

Obras de Jorge Luis BORGES:

A: O Aleph

EAT: O escritor argentino e a tradição

F: Funes, o memorioso

NPI: Nosso pobre individualismo

OW: O outro Whitman

Obras de Evaldo CABRAL DE MELLO:

IP: *Um imenso Portugal*

OI: *A outra independência*

Obras de Antonio CANDIDO:

FLB: *Formação da literatura brasileira*

ILB: *Iniciação à literatura brasileira*

LC: Literatura e cultura de 1900 a 1945

LDG: Literatura de dois gumes

LEC: A literatura na evolução de uma comunidade

LIPC: Letras e idéias no período colonial

NN: A nova narrativa

ZH: O mestre da leitura, entrevista no jornal *Zero Hora*

Obras de Ralph Waldo EMERSON:

AS: The American scholar

C: The conservative

DC: An address delivered before the senior class in Divinity College, Cambridge

SR: Self-reliance

Obras de Luís Augusto FISCHER:

MB: *Machado e Borges*

SLN: Uma edição nova e inovadora. In: LOPES NETO, Simões. *Contos Gauchescos*

Obras de H. M. GREEN:

HAL: A history of Australian literature

OAL: An outline of Australian literature

Obras de Joaquim Maria MACHADO DE ASSIS:

IN: Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade

PM: Papel-moeda e moeda-papel ... fusão e encampação

Obras de Franco MORETTI:

ARE: *Atlas do romance europeu*

CLM: Conjeturas sobre a literatura mundial

LVL: *A literatura vista de longe*

Obras de Angel RAMA:

MS: Meio século de narrativa latino-americana

RCL: Regiões, culturas e literaturas

Obras de Roberto SCHWARZ:

VB: Ao vencedor as batatas

MPC: Um mestre na periferia do capitalismo

1 A LITERATURA VISTA DAQUI

Distant reading, leitura distante: em que a distância ...
é uma condição do conhecimento. (Franco Moretti)

No seu artigo “Conjeturas sobre a literatura mundial”, Franco Moretti propõe uma abordagem da história literária baseada em uma leitura distante, e seu livro subsequente se chama *A literatura vista de longe*. Vista de longe? Moretti nasceu em Sondria, no norte da Itália, a 290 km de Florença, cidade de Dante Alighieri, e a 520 km de Roma, cidade de Virgílio. Sou australiano: nasci em Sydney, que fica a mais que 16.000 km de Roma e a quase 17.000 km de Paris e de Londres. Para mim a literatura foi *sempre* uma coisa para ser vista de longe: uma coisa que tinha acontecido e que continuava a acontecer principalmente em outros lugares. Homero, Eurípides, os autores do *Gênesis* e dos evangelhos, Dante, Chaucer, Cervantes, Flaubert, Kafka, Eliot, Borges: nenhum deles nasceu na minha parte do mundo. As obras escritas na Austrália, sobre a Austrália ou por australianos formam um capítulo muito pequeno na história da nossa literatura comum. Há sempre obras literárias que tratam da minha cidade, que descrevem os sons e as imagens da minha infância, que ressoam com as minhas gírias e o meu sotaque, mas não são tidas como centrais na tradição ocidental, nem na tradição da minha língua, o inglês. *As obras* podem ser encontradas a cada esquina, mas *a literatura*, não. Para um leitor de Sydney, a nossa literatura – a literatura ocidental, o conjunto de obras que tem as suas raízes na *Ilíada* e na *Odisséia*, no *Gênesis* e no *Êxodo* – só pode ser vista de longe.

Não sou o único, nem o primeiro, a passar por essa situação. Movimentos inteiros foram gerados pela mesma percepção, pela sensação de estar à margem da tradição, de ter chegado atrasado para a própria história. Nas primeiras décadas do século XX, os Estados Unidos já estavam a caminho para ser a potência econômica do mundo, mas tardava a passar a sensação de ficar devendo grande parte da sua própria cultura, de ter que olhar a literatura (e a

pintura, e as outras artes) de longe, do outro lado do oceano. Qual era a saída? Para alguns, uma saída física: para poder sentir mais profundamente as raízes da cultura ocidental, a “geração perdida” de Stein, Pound e Hemingway se deslocou para o velho continente. (Mas não foi para Londres que eles se dirigiram, e sim para Paris, onde a dívida histórica não era direta, onde a relação de parentesco cultural poderia ser contornada e a herança ocidental absorvida com mais tranquilidade.) Para outros, porém, a saída foi a Nova Crítica, que pregava a autonomia total do texto, a sua liberdade de qualquer contexto, de quaisquer condições de produção e de recepção. Assim, a distância da tradição, da *literatura*, deixou de ser um problema, porque o único fator importante era a proximidade do *texto*. Assim, a leitura de perto (*close reading*), que Moretti usa como contraponto para a sua leitura distanciada, pode ser vista não como a falta de distância, mas justamente como uma reação contra um distanciamento que, a princípio, era inevitável naquele tempo e lugar. A Nova Crítica e a *close reading*, que se esforçam para mostrar que o texto pode levitar acima da tradição, são uma vitória parcial sobre a distância, mas é uma vitória que se torna parte do problema, separando o texto das condições da sua produção e recepção: as condições que constituem o contexto privilegiado para a sua compreensão.

Antes disso, no final do século XVIII, quando a Alemanha ainda não existia como entidade política, escritores alemães também reagiram contra a sensação de que a literatura ficava longe deles, lá no espaço clássico-mediterrâneo e neoclássico-francês, lá nas línguas neolatinas. A reação deles tomou o nome de romantismo, um movimento que insistiu (e continua insistindo) que a literatura não deveria ser vista lá de longe, mas sempre de perto, sempre no contexto restrito da nação, do povo. Da mesma maneira que os americanos se desviaram da dívida histórica com os ingleses e elegeram Paris como o seu norte, os Românticos se desviaram da dívida com os franceses e indicaram Shakespeare como o grande exemplo de uma literatura que supera as restrições neoclássicas. E o Romantismo se espalhou

pela Europa e pelo Ocidente: outra vitória parcial que acabou sendo parte do problema, porque conseguiu fatiar a literatura em literaturas “nacionais”, de tal modo que se tornou muito mais difícil se apossar da *literatura* em si. Assim, todas as grandes obras da nossa tradição ocidental chegaram a ser vistas como pertencentes a uma ou outra nação, como se tanto escritores quanto leitores tivessem a obrigação de vestir as cores do povo, de só se reconhecer em obras escritas no seu país.

De maneiras diversas, outros pensadores da literatura basearam as suas teorizações nessa mesma sensação de ver a literatura de longe, de se encontrar fora da própria tradição. Antonio Candido, partindo de uma abordagem coletivista e sociológica, postula um processo de *Formação da Literatura Brasileira*: um processo dialético, onde a tensão entre a tradição ocidental e as condições locais resulta numa síntese que supera tanto a imitação do estrangeiro quanto as limitações do nacionalismo. Harold Bloom, partindo de uma abordagem individualista e psicológica, postula um processo que ele chama de *Angústia de Influência*: outro processo dialético, onde um leitor se torna escritor através de fases de imitação e rejeição do precursor, até chegar a uma maturidade que seria a realização da sua própria angústia. Bloom oferece o seu sistema como o modelo da influência poética per se, mas uma leitura detalhada da sua obra sugere que a sua aplicabilidade corresponde mais exatamente não apenas ao Novo Mundo, mas ao seu país ou até à sua região. Candido procura descrever o processo histórico da literatura do seu país como se não fosse comparável com nenhum outro, mas é apenas a comparação do seu modelo com outros contextos culturais no Novo Mundo que pode mostrar o quanto o Brasil realmente tem de único.

Não me parece nenhuma coincidência que Candido e Bloom encontraram as forças para encarar a tradição ocidental em lugares que também são centros de tradição. Candido produziu seu esquema a partir de São Paulo, desde meados do século XX o centro do mundo lusófono, enquanto Bloom nasceu em Nova York e gerou sua visão da tradição a partir do

nordeste dos Estados Unidos, desde meados do século XX o centro do mundo anglófono, quiçá do próprio Ocidente. Grandes centros, grandes esquemas, sem dúvida, mas grandes esquemas que sofrem por causa da perspectiva daqueles centros. Ao identificar a sua parte dos Estados Unidos com o próprio país, e o país como o herdeiro privilegiado do Ocidente, Bloom perde não somente a variação cultural dentro dos EUA, mas também as semelhanças entre o seu país e os outros do Novo Mundo. Ao insistir tanto no país como a unidade inevitável da cultura literária, Candido perde não apenas a variação cultural dentro do Brasil, mas também a própria ligação da literatura do Brasil com a tradição ocidental de que faz parte.

O problema da tradição é diferente em lugares diferentes. Para um brasileiro como Candido, é uma questão de como superar o gargalo da língua portuguesa e ter acesso pleno à tradição ocidental. Para um estadunidense como Bloom, é como se livrar do peso da tradição de língua inglesa. Para um argentino, um mexicano ou um colombiano, talvez seja mais natural lidar com uma tradição compartilhada, mas quais são as opções para um uruguaio ou para outros hispanófonos de países menores? Ou para um australiano, agora que os EUA se estabeleceram como um novo centro da língua inglesa, reproduzindo os problemas que já existiriam em relação à Inglaterra, oferecendo um modelo de superação, mas um modelo que não pode ser seguido? Ou para um sul-rio-grandense, que tem o mesmo problema de identidade (de articulação, diferenciação e subordinação) em relação ao centro do seu próprio país?

Quando ensinamos a literatura, apresentamos uma visão do mundo; quando contamos a história da nossa literatura, apresentamos uma visão sobre o nosso lugar no mundo. O que vamos ensinar para os nossos filhos sobre a sua literatura? Sobre o seu lugar no mundo? O que precisamos não é a leitura formalista da Nova Crítica, que empobrece os textos ao tirá-los do seu contexto, nem a leitura nacionalista do romantismo, que empobrece a

literatura ao pressupor que o seu único contexto seja a nação. Não precisamos de uma leitura que sobrevalorize “a margem”, como se fosse intrinsecamente mais ético ou mais esclarecedor nascer e pensar longe dos grandes centros, nem de uma leitura abstratamente distanciada, como se a tradição ocidental tivesse exatamente os mesmos contornos em todos os lugares. Deve ser evidente que Machado de Assis vai ser mais importante para brasileiros do que para canadenses, que Patrick White vai ser mais importante para australianos do que para argentinos, e que Juan Rulfo vai ser mais importante para mexicanos do que para estadunidenses, mas deve ser igualmente evidente que todos os três se tornam mais ricos e mais exportáveis – ou seja, mais compreensíveis em outros contextos – quando são colocados no seu devido lugar dentro da grande tradição da literatura ocidental.

O que precisamos é uma leitura ao mesmo tempo crítica e histórica, que compreende as características formais do texto tanto em relação à tradição quanto no contexto da sua produção e recepção, no seu tempo e no seu lugar. O que precisamos é uma leitura explicitamente situada, uma leitura *daqui*, onde “aqui” pode ser Sydney, onde eu nasci, ou Porto Alegre, onde escrevo, como também pode ser Bogotá ou Seattle ou Montreal. Precisamos de leituras capazes de comparar os pontos de vista desses lugares específicos: de Recife e Toronto, de Córdoba e Brisbane, de Lima e Salvador e Atlanta. Sobretudo, o que precisamos é o conjunto de todas essas leituras: é assim que vamos compreender a nossa relação com a literatura ocidental.

2 O JARDIM DAS MUSAS

“A nossa literatura é galho secundário da portuguesa, por sua vez arbusto de segunda ordem no jardim das Musas.” (Antônio Candido)

2.1 A Europa e a Cultura Ocidental

Os conceitos expostos por Franco Moretti em “Conjeturas sobre a literatura mundial” e *A Literatura Vista de Longe* têm as suas raízes no seu livro anterior, o *Atlas do romance europeu, 1800-1900*. Já que os exemplos nos dois trabalhos mais recentes são derivados exclusivamente do campo da narrativa, e não da poesia ou do drama, o próprio conceito de “literatura mundial” pode ser entendido, a princípio, como o “romance mundial”, ou seja, a expansão mundial do “romance europeu” analisado no *Atlas*. Cabe, então, examinar a primeira exposição dessas idéias. O título do *Atlas* faz três recortes – o gênero “romance”, o continente “europeu” e o século “1800-1900” –, enquanto a primeira frase do livro faz somente um: “Um atlas do romance” (MORETTI ARE 13), como se a restrição temporal e geográfica não tivesse maiores conseqüências. Moretti afirma candidamente que “Limitei o campo à única área sobre a qual sei algo, que é o romance europeu do século XIX” (MORETTI ARE 16), mas o candor não defende o raciocínio do viés das suas pressuposições. Por definição, “o romance europeu do século XIX” inclui *Os Últimos Dias dos Janízaros* (1854), do húngaro Mór Jókai, mas exclui *O Último dos Moicanos* (1826), do estadunidense James Fenimore Cooper, *best-seller* na Inglaterra e na França e influente na obra de Balzac (DARGAN 193). Não é imediatamente óbvio o que se ganha com esse recorte, além da comodidade de fazer mapas de um espaço relativamente reduzido; o que se perde é a unidade do sistema ocidental do romance.

Embora seja pequena em relação à Ásia, à África e às Américas, a Europa ainda engloba regiões tão díspares como as montanhas da Chechênia, entre os mares Negro e

Cáspio, as praias da Andaluzia, no sul da península ibérica, e os fiordes da Noruega, na península escandinava. Se é difícil encontrar qualquer traço cultural – ou mesmo histórico – que una os três pontos desse triângulo, mais difícil ainda seria explicar como eles possam ser representados pelas grandes cidades de Paris e Londres, centros do espaço *cultural* do Ocidente, mas não do espaço *natural* da Europa.

No livro *Choque de Civilizações*, Samuel Huntington identifica uma série de características que representam o núcleo da civilização ocidental – o legado clássico e a Renascença, a Igreja Católica e a Reforma, a separação da autoridade espiritual e temporal, etc. (HUNTINGTON 69-70) –, mas o seu viés geopolítico e o seu foco estadunidense acabam distorcendo a análise. Na tentativa de traçar uma fronteira nítida entre o Ocidente e as outras civilizações, ele coloca a América Latina na situação ambígua de ser “ou uma subcivilização dentro da civilização ocidental, ou uma civilização à parte, estreitamente afiliada ao Ocidente” (HUNTINGTON 46).¹ Em termos geopolíticos, a distinção faz sentido: quando a Al-Qaeda ameaça atacar o Ocidente, por exemplo, não se pensa que o primeiro alvo vai ser o Brasil, e ainda menos a Venezuela; na Guerra Fria – um conflito, a princípio, entre o Ocidente e o mundo comunista –, quase todos os países da América Latina escolheram integrar o Movimento dos Países Não-Alinhados, do qual o Brasil participava como observador.

Em termos culturais, porém, não faz sentido excluir a América Latina de uma definição do Ocidente. Para Huntington, a Reforma e a Contra-reforma são elementos importantes da civilização ocidental, mas “essencialmente distantes da experiência latino-americana” (HUNTINGTON 70), ou seja, a América Latina não é plenamente ocidental por não ter experimentado as guerras entre católicos e protestantes. Por ser estadunidense, Huntington parece não perceber um segundo movimento, tão importante para as culturas ocidentais quanto a Reforma: a laicização da vida pública. No *Atlas*, Moretti nota que “a substituição da

¹ Aqui, como nas outras citações, as traduções do inglês são do presente autor.

religião pela ficção que – na Europa – tinha ocorrido na segunda metade do século XVIII progredia mais lentamente em solo americano” (MORETTI ARE 171) e, citando Robert Darnton, identifica o momento dessa mudança com os anos depois da publicação dos *Sofrimentos do jovem Werther* em 1774 (MORETTI ARE 179). Os Estados Unidos, colonizados em grande parte por protestantes militantes, estavam prestes a declarar a sua independência no mesmo momento que o núcleo do Ocidente estava se distanciando da fé e se dirigindo à razão. Foi justamente neste momento que começou a colonização na Austrália, onde a religião nunca teve a força para interferir profundamente na vida pública.

Se a América Latina pode ser relegada à condição de “subcivilização dentro da civilização ocidental” por não ter experimentado plenamente a Reforma e a Contra-reforma, os Estados Unidos podem igualmente ser tratados como uma subcivilização ocidental por não ter se desprendido, até hoje, da religião. Assim, faz mais sentido tratar a América Latina como um braço católico do Ocidente, os Estados Unidos como um braço protestante, e a Austrália, um braço laico.

Em termos literários, podemos identificar as origens do Ocidente nas grandes narrativas dos hebreus e dos gregos, e em Roma, onde as heranças clássica e bíblica foram conjugadas. Depois da divisão do Império Romano entre Roma e Bizâncio, a derrota da parte ocidental pelas tribos germânicas e a conversão dessas mesmas tribos ao catolicismo, o mundo cultural do Ocidente podia ser definido pelo alcance da *Bíblia* em latim. O núcleo desse mundo pode ser identificado com o império de Carlos Magno (747-814), que fazia fronteira com as outras culturas monoteístas no Mediterrâneo – o Império Bizantino no sul da Itália e os mouros muçulmanos no norte da Espanha – e com os povos pagãos no norte e no leste: os vikings na Dinamarca e os ávaros na planície do Danúbio (JOTISCHKY 33). (Ao noroeste, as ilhas britânicas seguiam um caminho à parte, divididas entre os povos celtas cristãos, os anglo-saxões recém-convertidos e os vikings, ainda pagãos.)

Com o tempo, os vikings e os outros povos do norte da Europa também se converteram ao cristianismo ocidental, mas as fronteiras culturais ao sul e ao leste continuaram vivas até tempos bem mais recentes. Na era napoleônica, o chanceler francês Talleyrand (1754-1838) observou que “a Europa termina nos Pirineus” (MAXWELL), enquanto o chanceler austríaco Metternich (1773-1859) afirmava que “a Ásia começa onde a estrada para o Oriente sai de Viena”, e “a maioria dos italianos do norte encaravam a maioria dos italianos do sul como uma espécie de bárbaros africanos” (HOBBSAWM 35). O próprio Moretti reconhece que os romances de Jane Austen (1775-1817) retratam não o Reino Unido, nem a Inglaterra, mas uma “Inglaterra pequena e homogênea” (MORETTI ARE 24), que é justamente aquela parte do país não subjugada pelos vikings. Infelizmente, essa ligação concreta se perde na pressa para encontrar uma forte afinidade “entre o romance e a realidade geopolítica do Estado-nação” (MORETTI ARE 27).

A área identificada como “a Europa” nas citações de Talleyrand e de Metternich é o núcleo da cultura ocidental: os mundos francófono e germanófono, junto com a parte setentrional da esfera italiana e os falantes de neerlandês nas terras baixas do Mar do Norte. Foi nessa região que surgiram obras como *A Canção de Rolando*, *Parzival* e *A Divina Comédia*, e foi nessa região que foram lançados os grandes movimentos da Renascença e da Reforma. Com a exceção da Suíça e da Áustria, foram os países desse núcleo que se juntaram depois da Segunda Guerra Mundial para dar os primeiros passos rumo a uma federação européia (SCHUMAN). Em volta dessa região são outras (a península ibérica, as ilhas britânicas, a Escandinávia, a Europa central) que, em maior ou menor grau, compartilham a mesma herança comum e formam a penumbra do núcleo ocidental, e ainda outras cujas raízes são diferentes e cujas culturas não são ocidentais: a Rússia, o Oriente Médio, a África e a grande maioria da população do Velho Mundo. No outro lado do oceano, nas Américas, na Austrália, na Nova Zelândia e no sul da África, existem culturas não-ocidentais, mas também

existem culturas ocidentais que são frutos da expansão ultramarina da margem atlântica da Europa. Esse Novo Mundo compartilha as raízes ocidentais – a herança clássica e bíblica, as línguas do oeste da Europa e a sua literatura comum – e pode ser definida como a parte do Ocidente que fica fora da Europa.

Assim, o mundo pode ser representado (de maneira extremamente simplificada) como a interseção de culturas ocidentais e não-ocidentais e espaços europeus e não-europeus.

Figura 1

Culturas e espaços

	cultura ocidental	outras culturas
Europa	Europa ocidental (França, Inglaterra)	Europa não-ocidental (Rússia, Bulgária)
outros lugares	Novo Mundo (Estados Unidos, Brasil)	não-Europa, não-ocidental (Egito, China)

Ao produzir um *Atlas do romance europeu*, Moretti faz o seu recorte conforme o elemento espacial, e não o cultural, dividindo o Ocidente pela metade e quase ocultando o Novo Mundo. Essa escolha não representa um mero deslize semântico, mas um elemento crucial na argumentação. Se é a verdade que “tornar explícita a ligação entre geografia e literatura ... nos permitirá ver algumas relações significativas que até agora nos escaparam” (MORETTI ARE 13), talvez uma análise da interseção entre a Europa (unidade geográfica) e o Ocidente (unidade cultural) possa enriquecer a leitura tanto do *Atlas* de Moretti quanto das suas obras subseqüentes.

O problema com o recorte geográfico é que o Novo Mundo não é simplesmente excluído, mas entra e sai conforme as necessidades da argumentação, sugerindo a impossibilidade de tratar adequadamente do romance – mesmo na primeira metade do século XIX – sem se dar conta do Ocidente como um todo, e não somente da sua porção européia.

Na primeira página do *Atlas*, Moretti define a geografia literária como “o estudo *do espaço na literatura*; ou ainda, *da literatura no espaço*”, exemplificando este com “a difusão europeia de *Dom Quixote* e de *Buddenbrooks*” (MORETTI ARE 13). Pode ser relevante estudar a difusão de determinado livro num espaço definido *a priori*, mas a escolha de *Buddenbrooks* é estranha, já que a própria pesquisa de Moretti indica que a sua primeira edição de língua inglesa foi publicada em Nova York, não na Europa. No subcapítulo 3.6, aparecem dois mapas para retratar as “traduções europeias” do romance de Thomas Mann, nos períodos 1903-1929 e 1930-1986. Ao lado do segundo mapa, há uma lista com seis lugares não-europeus: Tel-Aviv, Egito e Turquia (que, por serem do Mediterrâneo, caberiam no espaço do mapa) e Japão, China e Índia, mais distantes. Assim, as edições não-europeias são citadas, mas excluídas da representação visual. O primeiro mapa lista somente uma tradução fora do espaço europeu – a de Nova York, de 1924 –, mas o texto comete uma exclusão inexplicável, insistindo que não houve, “até o Nobel de 1929, nem uma única tradução [de *Buddenbrooks*] a oeste do Reno, ou ao sul do Danúbio” (MORETTI ARE 186). Dessa maneira, a tradução americana, a primeira de língua inglesa, é notada ao lado do mapa, mas simplesmente ignorada no texto, como se não tivesse nenhuma importância para a discussão, como se os leitores ingleses seriam incapazes de compreender o estranho dialeto do outro lado do Atlântico. Pior ainda, essa mesma tradução americana é citada em outro capítulo num parágrafo sobre “como a Inglaterra se tornou uma ilha”, onde são catalogados os períodos que passaram antes da tradução *inglesa* de vários romances europeus (MORETTI ARE 166), como se nunca houvesse uma Revolução Americana, como se não houvesse nenhuma diferença entre os Estados Unidos e Inglaterra. Ou seja, em um momento, uma tradução americana pode ser tratada como se fosse inglesa, enquanto, em outro, pode ser ignorada completamente por ser extra-européia. As duas respostas são igualmente inadequadas.

O próprio James Fenimore Cooper, citado acima, também leva uma vida dupla no *Atlas*, como se o primeiro grande romancista do continente americano fosse um europeu travestido. Numa nota sobre o romance histórico, ele aparece – sem piscar – ao lado de exemplos europeus, como se o Novo Mundo fosse simplesmente outra Suíça ou Transilvânia (MORETTI ARE 48). Da mesma maneira que a tradução americana de Thomas Mann se perdeu no Báltico, agora são as florestas da Nova Inglaterra que se insinuam na Europa Central. O caso não é apenas de invisibilidade, mas de uma negação mais complexa, onde uma experiência americana é confundida com uma experiência europeia de “regressão antropológica” (MORETTI ARE 48). O americano progride, entrando num espaço novo, enquanto o europeu regride para um tempo antigo: se há semelhanças, cabe investigá-las, não simplesmente apagar a especificidade do Novo Mundo. Mais estranho ainda é a discussão sobre os “romances estrangeiros” nas bibliotecas públicas do Reino Unido. O autor nota, com desprezo, que, nos acervos menores na sua amostra, “os romances europeus ... tinham desaparecido”, enquanto “os romances de Cooper e Austen ... subiram ... para 75 por cento” (MORETTI ARE 168). Não há nenhuma discussão acerca do fato de que um dos dois autores “hipercanonizados” é um estrangeiro: é como se falar o mesmo idioma fosse a mesma coisa que ser do mesmo país, como se não existisse todo o esforço do Novo Mundo para alcançar uma autonomia literária dentro dos idiomas europeus.

Esse mesmo erro – o de não considerar o Novo Mundo como um espaço distinto dentro do Ocidente – se torna ainda mais explícito no subcapítulo “A Inglaterra se torna uma ilha”. A primeira frase pede para o leitor voltar “ao gráfico que cartografa a presença das traduções nas bibliotecas circulantes inglesas” (MORETTI ARE 161), mas o título do referido gráfico é “Presença de romances estrangeiros em bibliotecas circulantes britânicas” (MORETTI ARE 158). A falsa equivalência entre inglesa e britânica é problema de tradução, mas tratar “tradução” e “livro estrangeiro” como se fossem equivalentes é um erro crucial: os Estados

Unidos e o Reino Unido não são o mesmo país, mas os livros de um não precisam ser traduzidos para serem lidos no outro. Assim, é impossível saber se aquele gráfico representa livros oriundos de outros países (inclusive os EUA, inclusive a Austrália) ou livros traduzidos de outros idiomas: as próprias informações de Moretti carecem de utilidade e toda a argumentação que depende delas se torna vazia. Dentro do recorte geográfico do livro, não é errado dizer que “a França e a Grã-Bretanha formam um grupo em si, que importa muito pouco do resto do continente europeu” (MORETTI ARE 161), mas a Bretanha estava importando tanto dos Estados Unidos que Cooper se tornou um dos autores mais lidos na antiga metrópole (MORETTI ARE 168). Se é a verdade que a Inglaterra do século XIX “se tornou uma ilha”, foi apenas em relação à Europa, porque em relação ao mundo como um todo, ela estava mais ligada do que nunca, e muito mais ligada do que a França, que tinha perdido quase todas as suas colônias e voltado a atenção para o Velho Mundo. A própria frase é uma citação do francês Braudel, e a sua aplicação por Moretti é transparentemente francocêntrica: “como a Inglaterra narrativa se torna uma ilha, repudiando sua familiaridade oitocentista com os livros franceses em favor da autarquia vitoriana” (MORETTI ARE 166). Conforme essa lógica, “se tornar uma ilha” não quer dizer nada mais do que “não se interessar tanto pela França”, como se ler os romances de Cooper e não aqueles de Balzac fosse se isolar do mundo.

Além de restringir a discussão geograficamente, de tal maneira que a Romênia se torna mais relevante que os Estados Unidos, os dados analisados dentro daquele recorte também favorecem o lado católico e/ou neolatino do continente, representado por seis países (a França, a Espanha, a Itália, a Hungria, a Polônia e a Romênia), contra apenas três do mundo da Reforma (o Reino Unido, a Holanda e a Dinamarca). Junto com a ausência da Alemanha, berço do protestantismo e do romantismo, esse viés nos dados leva à conclusão de que, na “luta pela hegemonia cultural, ... a França parece ter claramente prevalecido”

(MORETTI ARE 195), em grande parte porque a própria amostra já favorece a região onde tal resultado ocorreu. A próxima frase afirma que “é como se a Guerra dos Cem Anos, vencida pela Grã-Bretanha em 1815, tivesse se repetido e se invertido no fronte cultural, fazendo de Paris, por assim dizer, a Hollywood do século XIX” (MORETTI ARE 195). Essa chamada Segunda Guerra dos Cem Anos se refere ao conflito entre a França e a Inglaterra (mais tarde o Reino Unido) que começou em 1689 e terminou apenas com a derrota de Napoleão; seu ponto culminante foi o Tratado de Paris de 1763, quando a França perdeu as suas colônias norte-americanas e a sua influência na Índia e no oeste da África, assim deixando de ser uma potência mundial e entrando na crise financeira que resultaria na Revolução de 1789. O recorte geográfico do livro de Moretti ignora a América, a África e a Ásia – ignora, por assim dizer, grande parte da própria derrota francesa –, e o próprio uso de Hollywood como metáfora parece reconhecer a arbitrariedade de uma divisão continental que exclui grande parte do mundo anglófono sem excluir nada do mundo francês.

A confusão entre a Europa e o Ocidente cria outros problemas na argumentação, mesmo dentro do espaço europeu. É perfeitamente cabível descrever “o embate entre a Rússia e o Ocidente” nos romances de Dostoievski, mas não há vantagem no falso paradoxo de “apenas um país que estava tanto dentro quanto fora da Europa – isto é, apenas a Rússia – poderia questionar a cultura ocidental moderna e sujeitá-la ... a ‘experimentos’ genuínos” (MORETTI ARE 43). Seria incoerente se aquele “tanto dentro quanto fora da Europa” se referisse meramente à extensão do Império Russo para além do espaço europeu, porque as partes extra-européias do Império Britânico (o Canadá, a Austrália, o Caribe, etc.) são explicitamente excluídas da discussão. Aqui, o termo “a Europa” presta serviço duplo, como se fosse ao mesmo tempo um espaço geográfico e um mundo cultural: na verdade, “tanto dentro quanto fora da Europa” quer dizer “dentro da Europa mas fora do Ocidente”. E se essa conjunção coloca a Rússia numa posição privilegiada para experimentar com as formas do

romance anglo-franco-alemão, porque não reconhecer que o mesmo também acontece na situação inversa, ou seja, em culturas que se encontram dentro do Ocidente mas fora da Europa, que é a própria definição do Novo Mundo? Afinal, se foi a Rússia que realizou “a grande mudança formal do romance de idéias” (MORETTI ARE 43), foi o americano Melville que fez o casamento da tragédia com o ensaio em *Moby Dick*, foi o brasileiro Machado de Assis que retratou a perversidade da elite escravocrata na voz de um narrador morto em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, e foi o australiano Joseph Furphy que representou a estrutura invisível dos eventos aparentemente aleatórios de uma vida comum em *Such is life*.

2.2 Conjeturas sobre a Literatura Ocidental

Com as suas “Conjeturas sobre a literatura mundial”, Moretti passa direto do recorte geográfico da Europa para o sem-recorte do planeta inteiro, ou seja, da “Europa” que teria inventado o romance ao “mundo” que o teria importado. Nesse “sistema-mundo literário (de literaturas inter-relacionadas)” (MORETTI CLM 175), não são definidos os critérios para determinar onde termina uma literatura e onde começa outra. A definição político-lingüística do Romantismo funciona relativamente bem para um país como a Itália, onde a literatura italiana e a literatura de língua italiana são quase idênticas, mas tais casos são raros. Uma “literatura da Inglaterra” teria que excluir o escocês Walter Scott e o irlandês James Joyce, por mais que sejam escritores importantes na literatura de língua inglesa; uma “literatura da Alemanha” teria que fazer o mesmo com Franz Kafka, que viveu no antigo Império Austro-Húngaro, e Johann Wolfgang von Goethe, que morreu quando o país “Alemanha” ainda não existia. Em outras partes do Velho Mundo, cabe perguntar se existe uma unidade que se possa chamar de “a literatura indiana”, apesar da multiplicidade de línguas escritas naquele país, ou se existe uma “literatura árabe”, apesar do grande número de países onde aquela língua se escreve. No Novo Mundo, todas as “literaturas nacionais” se definem em termos políticos,

não lingüísticos: a distinção entre a literatura do Brasil e aquela de Portugal depende da existência de dois países, não de dois idiomas. Para Moretti, porém, a amostra adequada para testar as suas teorias teria que ser composta simplesmente de “séries de literaturas nacionais e romances individuais” (MORETTI CLM 177). Longe de “remar contra a maré da historiografia nacional”, a “literatura mundial” dessas conjeturas parece pressupor a existência das literaturas distintas projetadas pelo nacionalismo romântico da Europa central.

Moretti revela que Sarah Golstein lhe fez uma pergunta sobre os riscos do método de depender do trabalho dos outros: “Você decidiu confiar em outro crítico. Ótimo. Mas e se ele estiver errado?” e recebeu a resposta “se ele estiver errado eu também estarei, e logo ficarei sabendo, porque não encontrarei nenhuma corroboração ... e minha hipótese será falseada” (MORETTI CLM 177). A minha pergunta seria outra: se todos os dados colecionados são formatados pela mesma pressuposição (por exemplo, a da separação entre as “literaturas nacionais”) como é que essa pressuposição vai ser problematizada? Como é que a hipótese será falseada?

A partir de um comentário de Frederic Jameson sobre o nascimento do romance no Japão, Moretti desenvolve o que ele chama de uma “*lei de evolução literária*”:

em culturas que integram a periferia do sistema literário (ou seja, quase todas as culturas, dentro e fora da Europa) o romance moderno desponta não como um desenvolvimento autônomo, mas como uma conciliação entre uma influência formal ocidental (em geral francesa ou inglesa) e matérias locais (MORETTI CLM 177).

O primeiro problema com essa formulação é que o sistema se resume a um núcleo extremamente reduzido (a França e a Inglaterra) e uma periferia que engloba “quase todas as culturas”: as outras ocidentais, as outras européias, e as não-européias e não-ocidentais, sejam elas dotadas ou não de uma literatura anterior à influência européia. O segundo problema é que, por falta de definição do que seria “uma cultura”, não se sabe se os romances históricos de Walter Scott representam uma conciliação entre matéria escocesa e influência (da nação)

inglesa, ou se fazem parte do próprio núcleo (do idioma) “inglês”. Essa mesma indefinição se estende, logicamente, aos outros não-ingleses falantes de inglês, como o americano James Fenimore Cooper. O terceiro problema é a definição de um “sistema literário” baseado em somente um produto literário: o romance. Um “sistema literário” baseado apenas no soneto seria risível, como seria também um conceito de “cozinha mundial” baseado apenas na presença de hambúrgueres em todos os mercados do mundo. No presente caso, talvez “o sistema do romance” seja um nome mais adequado. O quarto problema, porém, é que o próprio “romance moderno”, embora implicitamente de origem européia, também não é definido: como resultado, não há como distinguir romances de outras narrativas longas produzidas em tradições muito diversas da ocidental. Uma das autoras citadas por Moretti, Meenakshi Mukherjee, reconhece aquilo que poderíamos chamar de “o seqüestro da narrativa não-ocidental pelo romance”, quando ela afirma que “textos ficcionais escritos em várias línguas indianas a partir de 1860, e mais tarde identificados como romances, chegaram a ser avaliados basicamente em termos da sua aproximação de modelos ocidentais” (MUKHERJEE viii), quando poderiam igualmente ser entendidos como uma continuação de uma tradição local. Dito de outra maneira, como uma forma ocidental, o “romance moderno” não poderia despontar na Índia “como um desenvolvimento autônomo” por uma simples questão de definição: se fosse autônomo, não seria o romance; sendo o romance, não poderia ser autônomo.

Os estudos usados por Moretti para testar a sua “lei de Jameson” são diversos:

Gasparetti e Gosilo sobre a Europa oriental do final do século XVIII; Toschi e Martí-López sobre a Europa meridional do início do século XIX; Franco e Sommer sobre a América Latina de meados do século XIX; Frieden sobre os romances iídiches dos anos 1860; Moosa, Said e Allen sobre os romances árabes dos anos 1870; Evin e Parla sobre os romances turcos dos mesmos anos; Anderson sobre o filipino *Noli me tangere*, de 1887; Zhao e Wang sobre a ficção Qing da virada do século; Obiechina, Irele e Quayson sobre os romances da África ocidental entre as décadas de 1920 e 1950 (além, é claro, de Karatani, Miyoshi, Mukherjee, Even-Zohar e Schwarz) (MORETTI CLM 177).

Como diz o autor, são “quatro continentes, duzentos anos, mais de vinte estudos críticos independentes” (MORETTI CLM 177). No *Atlas*, Moretti percebeu uma divisão da Europa em dois: “no sul e leste da Europa, os romances franceses superam muito os britânicos em números ... ao passo que, mesmo no norte protestante, os dois rivais estão mais ou menos empatados” (MORETTI ARE 195): a literatura mundial das Conjeturas inclui justamente a parte mais francófila – a Europa oriental e a Europa meridional –, enquanto as nações celtas das Ilhas Britânicas e os países da Escandinávia não aparecem. No Novo Mundo, também, é a metade latina que aparece, e não as várias culturas anglófonas dos Estados Unidos, do Canadá, da Austrália, da Nova Zelândia, mesmo da África do Sul. Como falante de inglês, seria impossível não notar que, se o Ocidente se divide entre “duas superpotências narrativas” (MORETTI ARE 192), somente uma delas parece fazer parte da visão “mundial” de Moretti.

O problema reside na escolha do romance como foco. Se, no contexto da língua inglesa, podemos identificar esse romance moderno com textos como *Robinson Crusóé* (1719), *As Viagens de Gulliver* (1726), *Pamela* (1740) e *Tom Jones* (1749), o gênero surgiu quando os Estados Unidos ainda não existiam: até 1783, todas as colônias inglesas na América faziam parte do Império Britânico, e mesmo depois da independência dos EUA, escritores nos dois lados do Atlântico integravam o mesmo mundo cultural e editorial. O romance moderno não teve que “surgir” nos Estados Unidos, porque já estava lá como um elemento cultural herdado da ex-metrópole. Por outro lado, esse mesmo romance moderno já existia antes de começar a colonização britânica na Austrália: o romance moderno também não teve que “surgir” na Austrália, porque foi levado para lá junto com a primeira leva de prisioneiros. Assim, o romance de língua inglesa surgiu apenas uma vez: apesar das diferenças políticas e geográficas, o romance escocês (Walter Scott, *Waverley*, 1814), o romance estadunidense (James Fenimore Cooper, *Last of the Mohicans*, 1826) e o romance

australiano (Henry Savery, *Quintus Servinton*, 1830) apareceram dentro do mesmo mercado cultural.

Muito diversa é a situação do romance na língua portuguesa: o mesmo ano de 1844 viu a publicação de *A Moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo, e de *Eurico*, de Alexandre Herculano. Uma década mais tarde, em 1854 surgiram *Memórias de um sargento de milícias*, de Manoel Antônio de Almeida, e *Mistérios de Lisboa*, de Camilo Castelo Branco. Em 1865, foi publicado *Iracema*, de José de Alencar, dois anos antes de *As Pupilas do Senhor Reitor*, de Júlio Dinis, e em 1872, saiu *Ressurreição*, de Machado de Assis, três anos antes de *O Crime do Padre Amaro*, de Eça de Queirós. Assim, o romance moderno foi surgindo ao mesmo tempo no Brasil e em Portugal – ex-colônia e ex-metrópole –, conciliando os mesmos modelos franceses com condições locais completamente diferentes.

Conforme esses dados, a impressão é de uma relação muito diferente entre as literaturas da língua portuguesa e aquelas da língua inglesa, mas é uma diferença mais aparente do que real, causada pelo foco na “onda de difusão do romance moderno” (MORETTI CLM 177), e não na literatura em si. Se o modo estudado fosse outro (por exemplo, o poema lírico, o sermão, a narrativa curta, a carta ou o ensaio), seria evidente a profunda semelhança entre os contextos lusófono e anglófono, onde padrões ocidentais de expressão escrita se desenvolvem diferentemente em lugares diversos, mas a partir de raízes comuns. Se, falando abstratamente, o romance moderno desponta – tanto no Brasil quanto no Japão quanto na Nigéria – “como uma conciliação entre uma influência formal ocidental ... e matérias locais”, cabe lembrar os fatos concretos. No Brasil, o romance encontrou uma cultura literária ocidental, onde Homero, Dante e Cervantes já estavam em casa: as condições sociais eram muito diferentes daquelas do núcleo do Ocidente, mas as condições literárias eram parecidas. No Japão, havia já uma cultura literária não-ocidental que se combinava com as novas influências da Europa ocidental: as condições tanto sociais quanto literárias apresentavam

diferenças significativas em relação ao berço do romance moderno. Na Nigéria, o romance encontrou culturas de narrativa oral, mas não escrita: condições sociais muito diferentes, mas sem uma literatura escrita anterior para influenciar os rumos do romance.

Esse fator parece explicar a diferença encontrada por Moretti entre os lugares onde o romance se instalou sem grandes transtornos formais – “Polônia, Itália e Espanha num extremo, a África ocidental no outro” (MORETTI CLM 178) – e os outros onde o encontro foi mais conturbado. A Polônia, a Itália e a Espanha são países ocidentais, perto do núcleo do Ocidente, e compartilham com ele não somente a herança cultural representada pela Igreja Católica e a *Bíblia* em Latim, mas também grande parte das suas condições sociais. No outro extremo, a África ocidental não possuía formas escritas indígenas que complicassem a difusão dos padrões do romance. Conforme Moretti, as culturas que experimentaram mais fortemente “os paradoxos composicionais e a instabilidade da conciliação formal” (MORETTI CLM 178) são, por um lado, as não-ocidentais já dotadas de grande tradição literária (a japonesa, a indiana, a turca, a chinesa e a árabe) e, por outro, a brasileira, ocidental mas profundamente modificada pela presença maciça do escravidão. O caso brasileiro pode oferecer resultados superficialmente parecidos com aqueles das literaturas da Ásia, mas a sua explicação é outra. O embate entre, por exemplo, a literatura inglesa e as tradições literárias da Índia não serve como modelo para analisar a busca brasileira de autonomia em relação à literatura de Portugal, e as teorias “pós-coloniais” que partem de tal embate pouco oferecem ao estudo das culturas ocidentais. Se o objeto de estudo for a literatura como um todo, e não apenas uma das suas formas, como o romance, o melhor ponto de comparação para esclarecer o seu desenvolvimento no Brasil são as outras culturas ocidentais do Novo Mundo (tanto as hispanófonas quanto as anglófonas), culturas que, de suas várias maneiras, divergem e se tornam autônomas a partir de uma herança cultural e literária comum.

2.3 Línguas e Literaturas da Europa Ocidental

Para Antonio Candido, “o caso das literaturas ocidentais do Novo Mundo” é diferente daquele das literaturas da Europa (exemplificadas pela portuguesa, a francesa e a italiana, como também poderia ser pela alemã ou a inglesa), onde “língua, sociedade e literatura parecem ... configurar um processo contínuo, afinando-se mutuamente e alcançando aos poucos a maturidade” (CANDIDO ILB 11). É aquele mundo, o do berço europeu da cultura ocidental, que o autor descreve como “o jardim das Musas”, dentro do qual a língua portuguesa e a sua literatura são um “arbusto de segunda ordem” (CANDIDO FLB 11). Vamos visualizar esse jardim, a disposição das suas plantas e os seus tamanhos atuais. No seu centro, uma ao lado da outra, ficam as duas árvores principais, altas e vistosas: as línguas alemã e francesa, os dois herdeiros do império de Carlos Magno. A primeira, com os seus 94 milhões de falantes, ocupa a Alemanha, a Áustria e a maior parte da Suíça, e a segunda, com seus 67 milhões de falantes, ocupa a França, o sul da Bélgica e o oeste da Suíça.² Ao sul deles, outra árvore grande, mas que já foi mais imponente, a língua italiana, com 59 milhões de falantes. Ao noroeste, à margem do mar, a muito menos expressiva língua neerlandesa, com 23 milhões de falantes nos Países Baixos e no norte da Bélgica. Essa área central abrange 242 milhões de pessoas, divididas quase igualmente entre falantes das línguas germânicas e das neolatinas.

No outro lado da água no noroeste fica um arquipélago, um tanto separado do jardim propriamente dito, com outra árvore grande: a língua inglesa, com 65 milhões de falantes, ocupando a Inglaterra, a Escócia, o País de Gales e as duas partes da Irlanda. Ao sudoeste da França, no outro lado das montanhas, fica outro canto afastado do jardim, com várias árvores parecidas, mas de tamanhos muito diferentes: a língua castelhana, com 30 milhões de falantes,

² Os números de falantes de cada língua foram calculados na base dos dados disponíveis no site da CIA dos Estados Unidos.

a portuguesa, com 11 milhões, a catalã, com seis milhões e a galega, com três. Juntos, eles totalizam em torno de 50 milhões de falantes. Ao norte da Alemanha, numa série de ilhas e penínsulas, cresce outra família de árvores, todas parecidas, somando apenas 20 milhões de falantes: as línguas sueca (com quase metade desse total), dinamarquesa e norueguesa. (A essa pode ser acrescentada a língua islandesa, embora a sua ilha com os seus 300 mil falantes fique a mais que 900 km da costa da Noruega, e a menos que 300 km da Groenlândia.) Olhando para o leste e o sudeste da árvore alemã, começa a ficar difícil saber exatamente onde termina o jardim e onde começam as outras plantações, onde as Musas ocidentais têm pouca influência. As várias plantas nessa área têm lutado ao longo dos séculos para não fenecer na sombra, não somente da árvore alemã, mas de outra ainda maior, que fica além do jardim e se estende para o leste, para além do horizonte: a língua russa, com mais que 150 milhões de falantes. Naquela zona intermediária, podemos destacar três árvores parecidas, mas muito desiguais: a língua polonesa, com 38 milhões de falantes, e as línguas tcheca e eslovaca, com dez e cinco, totalizando 53 milhões de falantes. Mais ao sul destes, na zona de transição entre a Europa ocidental e cristã e a Turquia muçulmana, ficam três outras árvores de natureza muito diferente mas de tamanho quase igual: as línguas húngara, serva e grega, cada uma com entre 11 e 12 milhões de falantes.

Algumas dessas plantas, principalmente as da franja atlântica da Europa, vieram a florescer também em terras do outro lado do mar, levando consigo visões diferentes da cultura comum do Ocidente, baseadas nas relações entre as várias culturas no Velho Mundo. No prefácio da *Formação da literatura brasileira*, Antonio Candido oferece um resumo da hierarquia das culturas, das línguas, das literaturas da Europa, dizendo que “podemos imaginar um francês, um italiano, um inglês, um alemão, mesmo um russo e um espanhol, que só conheçam os autores da sua terra e, não obstante, encontrem neles o suficiente para elaborar a visão das coisas, experimentando as mais altas emoções literárias”, mas que tal

situação seria “impensável no caso de um português” (CANDIDO FLB 11). Haverá oportunidade adiante para analisar o significado dessa afirmação (a equivalência estabelecida entre literatura, cidadania e terra, por exemplo, ou o conceito da auto-suficiência dos cânones nacionais); basta agora a escala. Na primeira divisão estão as literaturas francesa (modelo das vanguardas brasileiras romântica e modernista), italiana (modelo da poesia lusófona do período colonial), inglesa (de influência menos direta no Brasil) e alemã; na segunda estão as literaturas russa e espanhola. Por tratar especificamente do romance no século XIX, Franco Moretti oferece uma escala ligeiramente diferente: um “centro” abrangendo as literaturas francesa, inglesa e alemã, uma “periferia” formada de quase todas as outras, e uma “semiperiferia”, uma área “de declínio do centro (como no caso da Espanha ou da Itália); ou, ao contrário (como para o romance russo do século XIX), de ascensão da periferia para o centro” (MORETTI ARE 184). Para Harold Bloom, o século XIX é quando “reflui a literatura de Itália e Espanha, cedendo precedência à Inglaterra ... e em menor grau à França e à Alemanha. Essa é também a era em que começa a força das literaturas russa e americana” (BLOOM WC 514). Essa descrição identifica as cinco grandes literaturas da Europa ocidental e o surgimento da literatura ocidental fora daquele espaço: no caso da Rússia, como elemento da cultura ocidental importada por uma cultura européia mas não-ocidental; no caso dos Estados Unidos, como elemento de uma cultura que já é ocidental, mas implantada fora da Europa.

Há, portanto, bastante concordância quanto às seis grandes literaturas européias (cinco ocidentais, mais a russa), mas pouca definição em relação às outras menores. Se a língua e a literatura de Portugal são realmente um arbusto de segunda ordem, onde é que cabem na escala entre os 94 milhões de falantes do alemão e os 800 mil do basco, ou os 300 mil do luxemburguês? Quais são os outros arbustos comparáveis com o português? O número de falantes de determinada língua não define (nem quantitativa, muito menos

qualitativamente) a literatura que nela se escreve, mas dá uma noção do espaço intelectual onde aquela literatura se desenvolve. As línguas na seguinte tabela são ordenadas conforme o número de falantes nativos em 2008, apenas na Europa.

Figura 2

Número de falantes de determinados idiomas na Europa

idioma	falantes (milhões)
russo	124,4
alemão	94,5
francês	66,6
inglês	65,1
italiano	58,6
polonês	38,3
espanhol	30,0
neerlandês	22,9
-----	-----
húngaro	11,8
grego	11,2
servo	11,1
português	10,7
tcheco	9,7
sueco	9,3
-----	-----
catalão	6,9
dinamarquês	5,5
finlandês	4,8
norueguês	4,6
islandês	0,3

fonte: CIA

Na parte de cima da tabela estão os seis idiomas mencionados por Candido como oferecendo “as mais altas emoções literárias”, junto com o polonês (quase quatro vezes maior que o português) e o neerlandês (mais que duas vezes maior). Caberiam aqui também o ucraniano e o romeno, europeus mas não ocidentais. No segundo bloco estão os idiomas de tamanho mais estritamente comparável com o português: ligeiramente maiores são os do sudeste da Europa: o servo e o grego, cujas culturas foram fortemente marcadas pelos séculos que passaram dentro do Império Otomano, e o húngaro, de cultura ocidental, mas lingüisticamente isolado entre as línguas indo-européias. Ligeiramente menores são o tcheco e

o sueco, das franjas eslávica e escandinava do Ocidente. Na terceira parte da tabela estão apenas algumas das várias línguas menores das margens norte e oeste da Europa. Conforme esses dados, é de se esperar que as literaturas modernas das línguas húngara, grega, serva, tcheca e sueca sejam, como a portuguesa, arbustos de segunda ordem, e que a holandesa e a polonesa sejam algo maior: se não árvores, como a espanhola, pelo menos arbustos de primeira ordem.

Uma comparação propriamente qualitativa das literaturas escritas nessas diversas línguas seria complexa e subjetiva demais, mas existem algumas maneiras de quantificar impressões de qualidade, das quais a primeira é o número de prêmios Nobel concedidos a autores europeus escrevendo em cada idioma, apresentado na tabela seguinte. É uma medida parcial, como seria qualquer outra: serve apenas para o século desde 1901, e contempla indivíduos, não sociedades, mas traz alguns dados interessantes.

Figura 3

Prêmios Nobel de literatura concedidos a escritores europeus, por idioma

idioma	prêmios Nobel
francês	15
alemão	12
inglês	12
sueco	7
italiano	6
espanhol	5
russo	4
polonês	3
dinamarquês	3
norueguês	3
grego	2
húngaro	1
servo	1
português	1
tcheco	1
finlandês	1
islandês	1

fonte: Fundação Nobel

É evidente o reconhecimento das seis grandes literaturas da Europa, com a francesa, a inglesa e a alemã ocupando um nível acima da italiana, da espanhola e da russa. Já que os vencedores são escolhidos pela Academia Sueca, não é de se surpreender que as línguas do norte da Europa (na segunda coluna da tabela) têm um rendimento acima do seu peso populacional: os únicos autores premiados em idiomas com menos que nove milhões de falantes são da Finlândia e da Islândia, vizinhos (ou geográfica ou lingüisticamente) dos suecos. Fora os seis grandes e os três escandinavos, os únicos idiomas europeus a receber mais do que um Nobel de literatura são o polonês (três) e o grego (dois). Finalmente, o neerlandês, com os seus 23 milhões de falantes, não conta com nenhum premiado, enquanto o servo, o tcheco, o português e o húngaro têm um Nobel cada, todos do meio século desde a publicação da *Formação*: Ivo Andrić (1961), Jaroslav Seifert (1984), José Saramago (1998) e Imre Kertész (2002). Conforme a Academia Sueca, quatro dos seis arbustos continuam no mesmo nível.

A segunda medida é a lista de obras indicadas por Harold Bloom nos apêndices do seu *Cânone Ocidental*. Tão parcial quanto a dos prêmios Nobel (um tanto mais por ser a opinião de apenas uma pessoa, um tanto menos por não ter que aderir a nenhum critério extraliterário), o catálogo de Bloom tem as vantagens de contemplar a literatura do Ocidente desde os seus princípios e de não ter o parâmetro arbitrário de um nome por ano. Em vez das línguas nórdicas do Nobel, os idiomas sobrevalorizados no *Cânone Ocidental* são os da infância do autor: o ídiche, o hebraico e o inglês.

O livro e os seus apêndices se dividem em quatro eras: a *teocrática*, a *aristocrática*, descrita como “um período de quinhentos anos da *Divina Comédia* de Dante até o *Fausto*, *Parte Dois* de Goethe” (BLOOM WC 508), a *democrática*, definida como o “século XIX pós-goetheano” (BLOOM WC 514) e a *caótica*, que segue até o presente. É justificável a eleição de Dante como o ponto de partida de uma época na literatura ocidental, mas a divisão das obras

indicadas nos apêndices fica um pouco atrapalhada como resultado. A última categoria dentro da era teocrática é “Idade Média: Latim, Árabe, e o vernáculo antes de Dante” (BLOOM WC 533). Das obras em vernáculo, é perfeitamente legítimo incluir as *Eddas*, obras da mitologia nórdica, no grupo “teocrático”, mas a classificação é menos evidente para as obras de natureza mais heróica que mitológica. Como *A Divina Comédia* em relação ao italiano, *Beowulf*, o *Cantar de mio Cid*, o *Yvain* de Chrétien de Troyes, e o *Parzival* de Wolfram von Eschenbach são obras significantes para as literaturas de língua inglesa, espanhola, francesa e alemã, ou seja, para as literaturas pós-latinas fora da Itália. (A inclusão anacrônica de Cristina de Pisano (1364-1430) e Diego de San Pedro (1437-1498) na categoria “antes de Dante” (1265-1321) é mais estranha ainda.) Feitos esses ajustes, a tabela seguinte apresenta o número de autores europeus indicadas por Bloom para cada língua e cada era, deixando de lado os outros continentes, tratados separadamente pelo próprio autor. Dos doze escritores de iídiche, colocados por Bloom na mesma lista, oito são identificados principalmente com os Estados Unidos; entram na tabela os quatro relacionados à Europa oriental, aos territórios atuais da Rússia, da Ucrânia, da Bielorrússia e da Polônia (SIGAL).

Figura 4

Obras citadas nas apêndices de *O Cânone Ocidental*, por idioma

idioma	era aristocrática	era democrática	era caótica	total
inglês	76	66	80	222
francês	30	20	54	104
alemão	7	15	29	51
italiano	18	6	21	45
russo		14	18	32
espanhol	14	3	13	30
português	2	1	6	9
catalão			6	6
polonês			6	6
grego			6	6
sueco		1	4	5
tcheco			5	5
íídiche			4	4
norueguês		1	2	3
servo			3	3
húngaro			3	3
dinamarquês			2	2

fonte: Harold Bloom, *O Cânone Ocidental*

Em geral, os dados parecem confirmar as outras opiniões. Em primeiro lugar, os primeiros dois idiomas são o inglês e o francês, citados por Moretti como as “duas superpotências”, e os primeiros seis são aqueles identificados por Candido, com o russo e o espanhol num nível abaixo dos outros, embora não tão distantes do italiano e do alemão. Em segundo lugar, não aparece nenhum autor da língua neerlandesa em nenhuma das três eras. (Conforme a Comissão Européia, 75% dos cidadãos dos Países Baixos conseguem conversar na sua língua materna e em pelos menos duas outras (EU 10), sendo as mais comuns o inglês (87%), o alemão (70%) e o francês (29%) (EU 13). Pode ser que uma população tão poliglota e tão rodeada por grandes literaturas não tenha a densidade para sustentar uma literatura na sua própria língua.)

Para os partidários da teoria do arbusto, portanto, o dado mais inesperado deve ser a posição da literatura portuguesa, que não apenas ocupa o sétimo lugar na classificação, sendo a primeira depois das seis principais, mas é a única das menores com uma tradição apreciável anterior ao século XIX. Entre as outras línguas de tamanho comparável com a portuguesa em termos do número de falantes na Europa (em itálico na tabela), essa se destaca não apenas pela profundidade da sua tradição, mas também pelo número de autores citados no século XX: igual ao grego, maior que o tcheco e o sueco, e duas vezes maior que o servo e o húngaro. Para Harold Bloom, a literatura portuguesa ocupa um lugar à parte entre as literaturas da Europa ocidental, sendo de longe a menor das literaturas antigas, e de longe a mais antiga das literaturas menores.

Mesmo se aceitarmos a possibilidade de um inglês, um francês, um alemão, um italiano, um russo ou um espanhol sobreviver intelectual e literariamente apenas com os livros escritos na sua língua, a frase de Antonio Candido pode ser emendada para colocar a literatura portuguesa no seu devido lugar: “isto já é impensável no caso de um português, e mais impensável ainda no caso de um húngaro, um tcheco ou um sueco, ou mesmo de um neerlandês ou um polonês, apesar das suas populações significativamente maiores”. A grande diferença é que não há nenhum país nas Américas cujo idioma predominante seja o polonês, o neerlandês, o sueco, o tcheco ou o húngaro, enquanto Candido é nativo de um país onde se fala português. Das línguas menores da Europa ocidental, a portuguesa é a única que fundou um Novo Mundo.

3 GALHO SECUNDÁRIO

Digamos que o meu interesse pela literatura brasileira ... nasce de uma pergunta ...:
o que significa pertencer à mesma língua? (Abel Barros Baptista)

3.1 As Línguas Ocidentais no Novo Mundo

Depois de meio milênio de navegações, de colonizações e de migrações, vários dos idiomas europeus são falados, lidos e escritos também por comunidades em outras partes do mundo. Em muitos casos, o número de falantes envolvidos é pequeno, tanto em termos absolutos quanto em relação aos países de origem no Velho Mundo: é essa a situação do neerlandês nas Antilhas, do dinamarquês na Groenlândia, e do alemão, do italiano e de outros idiomas em comunidades imigrantes em diversos países. Para o estudo do desenvolvimento da literatura ocidental do Novo Mundo, são apenas quatro os idiomas relevantes: o francês, o espanhol, o inglês e o português. Quão relevantes? Seria conveniente poder simplesmente contabilizar as populações dos países no Novo Mundo onde esses idiomas são falados, mas a equação é mais complicada. Quando defino o Novo Mundo como a parte do Ocidente que fica fora da Europa, a intenção não é de chegar a uma lista de países que são do Novo Mundo e outra lista daqueles que não são, nem de estabelecer uma escala entre os países que são mais e aqueles que são menos ocidentais: a intenção não é de classificar países, e sim de descrever culturas, e especificamente culturas literárias. Conforme esta definição, as culturas ocidentais do Novo Mundo são aquelas que participam profundamente da herança comum do Ocidente e se expressam em idiomas oriundos da Europa. Tais culturas podem conviver com culturas não-ocidentais, sendo majoritárias ou minoritárias nos seus respectivos países, podem ter sofrido maior ou menor influência daquelas culturas não-ocidentais, e podem sentir maior ou menor orgulho da influência sofrida.

A intenção aqui, portanto, é a de chegar a uma estimativa não apenas do número de pessoas que (por imposição ou por contingência) utilizam determinada língua, mas daquelas que têm uma ligação direta, profunda e ancestral com aquela língua e com a cultura que se expressa nela. São essas as pessoas que, se buscarem a experiência da literatura, vão fazê-lo mais naturalmente numa língua ocidental. Na Bolívia, por exemplo, há falantes de espanhol, como também há os de quíchua e de aimará; há bolivianos cuja cultura remete ao império dos espanhóis, e outros àquele dos incas; há, portanto, bolivianos de cultura ocidental e bolivianos de cultura não-ocidental. Nem é adequado identificar como ocidentais todos os falantes de espanhol: há bolivianos que falam espanhol, que usam o idioma quando for necessário, mas cuja identidade e cultura se expressam mais naturalmente no quíchua. Como têm mostrado os eventos políticos e sociais dos últimos anos, serem “todos bolivianos” não diminui as grandes diferenças entre esses grupos culturais.

As culturas que se formaram no Novo Mundo a partir das colonizações dos últimos cinco séculos são influenciadas em maior ou menor grau por três fontes culturais: os povos indígenas, os próprios colonizadores e aqueles indivíduos transportados à colônia contra a sua vontade, como escravos ou prisioneiros. As culturas onde predomina a influência indígena (a de fala quíchua na Bolívia, por exemplo, ou as culturas majoritárias da Índia e de Angola) são claramente não-ocidentais; por outro lado, são evidentemente ocidentais as culturas onde predomina a influência dos colonizadores (a cultura hispanófono da Bolívia, ou as culturas majoritárias da Argentina e da Austrália). Definido culturalmente – como a parte do Ocidente que fica fora da Europa – o Novo Mundo consiste principalmente das culturas deste segundo tipo, e inclui a cultura hispanófono da Bolívia, mas não a cultura que se expressa em aimará, a cultura lusófono do Brasil, mas não a dos ianomâmis, e a cultura anglófono do Alasca, mas não a dos esquimós. Casos específicos deste tipo são aquelas culturas que se formaram na fronteira entre duas colônias de origem diversa, como é o caso da cultura do pampa do Rio

Grande do Sul, marcada pela influência castelhana, mas não daquela de São Paulo, cujos vizinhos são todos de origem luso-americana. Cabem aqui também certas culturas ocidentais em países que não fazem parte geograficamente do Novo Mundo, como por exemplo a cultura anglófona da África do Sul, mas não, evidentemente, a de fala zulu.

Também são ocidentais as culturas de comunidades de migrantes, como os alemães no Rio Grande do Sul, que tipicamente se formam dentro do mesmo espaço de uma cultura já estabelecida. Quando uma tal comunidade imigrante produz literatura na sua língua, mantendo-se distinta da cultura geral do país, talvez mereça ser considerada como uma cultura distinta do Novo Mundo, mas a quantidade de obras envolvidas é muito pequena, dificilmente chegando a ser proporção significativa da produção literária daquela língua. Talvez o exemplo mais marcante de um corpus de literatura produzido por uma comunidade imigrante nessa situação seja a poesia em ídiche dos Estados Unidos. Mesmo nesse caso, porém, o resultado não é uma literatura distinta do Novo Mundo, e sim uma faceta de um todo orgânico, sem fronteiras, junto com a produção dos poetas do leste da Europa (SIGAL). Por outro lado, romances como *Um rio imita o Reno*, de Vianna Moog, e *O quatrilho*, de José Clemente Pozenato, retratam a experiência dos imigrantes alemães e italianos por meio da língua portuguesa e, por mais que possam representar valores, comunidades e heranças culturais distintos, entram na conta geral da literatura lusófona do Brasil.

Menos evidente é a situação de culturas de um terceiro tipo, onde a influência principal seria, por exemplo, a afro-americana, produto de um movimento de pessoas que foi o oposto de livre. Em todos os países no Atlântico entre o Brasil e os Estados Unidos, práticas, crenças e valores transplantados nas Américas pelos africanos escravizados são culturalmente importantes. Se tais elementos culturais chegam a ser a influência predominante (na Jamaica, por exemplo, ou no Haiti, em Cuba ou na Bahia), as culturas resultantes teriam uma ligação importante com o Ocidente, no mínimo por se expressarem numa língua de

origem européia, mas não seriam em si ocidentais; parece provável que a identificação dos seus integrantes com a tradição literária ocidental seja menos direta. Na impossibilidade de determinar a afiliação cultural de cada cidadão dos países investigados, porém, a discussão que segue se baseia em estimativas do número de pessoas em cada país cuja língua principal é aquela trazida pelos colonizadores, assim incluindo eventuais culturas deste tipo, junto com aquelas mais naturalmente ocidentais.

Uma comparação do número de falantes de determinados idiomas dentro da Europa proporciona uma imagem do mundo cultural que produziu as várias tradições da literatura ocidental. Uma comparação do número de falantes extra-europeus dos mesmos idiomas serve para dar as dimensões das quatro facetas do Novo Mundo: a francófona, a hispanófona, a anglófona e a lusófona. Embora tais facetas não representem, de maneira alguma, quatro populações homogêneas, são quatro espaços culturais em dois sentidos: primeiro, um livro publicado em, por exemplo, espanhol, pode circular e ser lido, sem tradução, em qualquer parte do mundo hispanófono; segundo, um leitor de espanhol vai acessar a herança comum da literatura ocidental mais naturalmente através do seu próprio idioma. O que segue, portanto, é uma tentativa de quantificar as populações de cultura ocidental, tanto em termos absolutos, quanto em termos das suas proporções dentro e fora da Europa. Para evitar a variação entre os dados de população publicados nas várias fontes, os números utilizados nos cálculos são aqueles disponíveis no site da CIA dos Estados Unidos. Os números de pessoas que tem o espanhol como idioma de preferência foram calculados usando as porcentagens citados no Ethnologue, projeto lingüístico da organização cristã SIL International.

A próxima tabela apresenta o número total de falantes nativos de cada um dos quatro idiomas, dividido em parcelas dentro e fora da Europa. Os idiomas são ordenados conforme a porcentagem da porção extra-européia da população.

Figura 5

Falantes nativos de quatro idiomas ocidentais

idioma	na Europa	fora da Europa	
	(milhões)	(milhões)	(%)
francês	66,6	17,7	21%
inglês	65,1	309,2	83%
espanhol	30,0	360,0	92%
português	10,7	187,0	95%

fontes: CIA, Ethnologue

Neste contexto, o idioma que mais se destaca dos outros é o francês, com apenas 21% dos seus falantes nativos fora do seu núcleo europeu. O inglês e o espanhol são os dois com a maior população, cada um com mais que 300 milhões de falantes no Novo Mundo. O português, por sua vez, é muito menor que os outros na Europa, e tem a maior proporção dos seus falantes nativos fora da antiga metrópole. Comparando esses dados com aquelas das respectivas tradições literárias, é evidente que as duas superpotências de Moretti, o francês e o inglês, se desenvolveram de maneira muito diversa, sendo aquele um idioma ainda essencialmente europeu, enquanto este se tornou majoritariamente americano. O espanhol e o português, cujas tradições literárias já eram significativamente menores no contexto europeu, agora tem populações cuja maioria esmagadora reside fora da Europa.

Outra diferença importante é a concentração dessas populações. As tabelas seguintes colocam os países verticalmente em ordem do número de pessoas cuja cultura se expressa preferencialmente em cada um dos quatro idiomas, e horizontalmente conforme as sua localização dentro ou fora da Europa.

Figura 6a

Países de língua francesa

Europa	79%	21%	fora da Europa
França	72%	11%	Haiti
		9%	Canadá
Bélgica	5%		
Suíça	2%		
		1%	outros países do Caribe

fonte: CIA

Figura 6b

Países de língua inglesa

Europa	17%	83%	fora da Europa
		67%	Estados Unidos
Reino Unido	16%	7%	Canadá
		6%	Austrália
		1%	Nova Zelândia
Irlanda	1%	1%	África do Sul
		<1%	países do Caribe

fonte: CIA

Figura 6c

Países de língua portuguesa

Europa	5%	95%	fora da Europa
		93%	Brasil
Portugal	5%	1%	Moçambique
		<1%	Angola
		<1%	Cabo Verde
		<1%	São Tomé
		<1%	Timor-Leste
		<1%	Guiné-Bissau

fonte: CIA

Figura 6d

Países de língua espanhola

Europa	8%	92%	fora da Europa
		26%	México
		12%	Colômbia
		10%	Argentina
Espanha	8%	8%	Estados Unidos
		7%	Venezuela
		6%	Peru
		4%	Chile
		3%	Equador
		3%	Cuba
		2%	República Dominicana
		2%	Honduras
		2%	El Salvador
		2%	Guatemala
		1%	Nicarágua
		1%	Costa Rica
		1%	Bolívia
		1%	Uruguai
		1%	Panamá
		<1%	Paraguai

fontes: CIA, Ethnologue

Dos falantes de francês, 72% moram na própria França; dos falantes de inglês, 67% moram nos Estados Unidos; dos falantes nativos de português, 93% moram no Brasil. Mesmo se o mundo lusófono fosse definido não em termos de falantes reais, mas simplesmente somando as populações dos oito países da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa, o Brasil ainda contaria com 79% do total. Muito diferente é a situação da língua espanhola: o país com o maior número de falantes, o México, concentra apenas 26% do mundo hispanófono, e é necessário somar quatro países (o México, a Colômbia, a Argentina e a Espanha) para juntar mais que 50% dos falantes do idioma.

Para sintetizar os dados principais deste subcapítulo, a tabela seguinte descreve os quatro idiomas ocidentais em termos do peso da sua tradição literária na Europa, a proporção da sua população no Novo Mundo, e a sua concentração num único país.

Figura 7

Relação entre tradição literária e distribuição de população

idioma		francês	inglês	espanhol	português
Velho Mundo	concentração	72% (França)	-	-	-
	tradição literária	grande	grande	menor	pequena
Novo Mundo	proporção da população	21%	83%	92%	95%
	concentração	-	67% (EUA)	-	93% (Brasil)

Dessa maneira, os quatro idiomas revelam quatro situações muito diferentes. No caso do francês, o peso está todo na Europa: uma grande tradição e uma forte concentração da população na própria França. A literatura de língua francesa continua sendo essencialmente a literatura da França. No inglês, há uma tensão entre a grande tradição das Ilhas Britânicas e uma população no Novo Mundo que não é apenas maior, mas concentrada num só país, os Estados Unidos. A língua espanhola partiu da Europa com uma tradição literária menor e tem agora uma população muito maior no Novo Mundo, mas sem nenhum país dominante. A Espanha não tem mais o peso cultural para centrar o mundo hispanófono como faz a França com o mundo francófono, mas não surgiu nenhum outro foco capaz de substituí-la. Já no caso do português, o peso está totalmente no Novo Mundo: em relação aos outros três idiomas, a herança literária da língua portuguesa, embora não desprezível, é pequena, enquanto a população atual da língua se concentra muito fortemente no Novo Mundo e num só país.

3.2 Estados-Nação e Regiões Culturais

No ensaio “Ensinar literatura brasileira em Portugal”, Abel Barros Baptista levanta uma pergunta importante: “o que significa pertencer à mesma língua?” (BARROS 19, 23), sendo a portuguesa a língua em questão. No contexto dos dados analisados acima, essa

pergunta pode ser ampliada para “o que significa pertencer à mesma língua ocidental, dentro do contexto do Ocidente?” Não há, evidentemente, uma resposta que sirva para todas as situações: cada língua ocidental constitui uma rede muito particular de relações internacionais e interculturais, de relações dentro da própria língua e de relações entre aquela língua e o Ocidente como um todo. Mas, ao invés de apostar apenas na particularidade e de tentar encontrar respostas para apenas uma língua em isolamento, seria melhor reconhecer que é somente dentro do contexto cultural do Ocidente que a pergunta faz sentido. Para citar um exemplo óbvio, não faz sentido tentar explicar a relação entre o Romantismo brasileiro e a tradição portuguesa sem referência ao Romantismo em si, como fenômeno ocidental, e especialmente em termos da sua origem alemã e da sua versão francesa.

Perguntar, por exemplo, “o que significa pertencer à língua alemã?” seria investigar as relações entre obras literárias produzidas num território europeu que, conforme os preceitos romântico-nacionalistas, deveria ter sido amalgamado num único país. Aquilo que chamamos de “a unificação da Alemanha” de 1871 uniu apenas parte do território onde se falava alemão, excluindo as terras do Império Austríaco. Mesmo quando essas foram engolidas pelo *Grossdeutschland* nazista, as províncias suíças de fala alemã permaneceram à parte. Por mais que seja assimétrica, a relação entre a Alemanha, a Áustria e a Suíça não é e nunca foi colonial. A língua alemã pertence a todos os seus falantes da mesma maneira, independentemente do seu país, porque a ligação entre o idioma e os vários territórios antecede o conceito da nação. Como resultado, “a literatura alemã é a literatura escrita em língua alemã”, e não a literatura de determinado país (CARPEAUX 9).

Apesar do elemento canadense, perguntar “o que significa pertencer à língua francesa?” ainda geraria respostas fortemente centradas no Velho Mundo, envolvendo a França, a Bélgica e a Suíça num conjunto de relações comparáveis com aquelas dos países de língua alemã. Em francês, ainda é possível produzir um livro como a *República Mundial das*

Letras, de Pascale Casanova, que se estrutura em torno do desejo de ver o mundo centrado na Europa, a Europa centrada na França, e a França centrada em Paris. Para Casanova, todo o Novo Mundo (e toda a tradição ocidental) se reduz a um sonho parisiense.

O português, o espanhol e o inglês são os únicos três casos onde a pergunta do idioma é necessária e centralmente uma pergunta sobre a relação entre o Novo Mundo e o Velho, sobre o processo pelo qual uma ex-colônia de uma potência europeia alcança uma certa autonomia cultural dentro do contexto do Ocidente. É apenas neste contexto que se pode compreender a literatura no Brasil, na Argentina, na Austrália ou nos Estados Unidos. A pergunta “o que significa pertencer à língua portuguesa?” não é, evidentemente, a mesma que “o que significa pertencer à língua espanhola?” ou “o que significa pertencer à língua inglesa?”, mas nenhuma das três perguntas pode ser resolvida adequadamente sem comparação com as respostas encontradas para as outras.

Dentro da língua inglesa, a tensão entre o Velho Mundo e o Novo se concretiza em Harold Bloom, na tensão entre reconhecer a primazia de Chaucer, de Shakespeare e de Milton no plano estético, sem aceitar que os Estados Unidos fiquem relegados a uma condição de dependência. A vasta tradição de língua inglesa é vista ao mesmo tempo como um tesouro e um fardo para ser superado. A exemplo da *Bíblia* cristã, que procura ver no Velho Testamento nada mais do que um imenso prólogo para o Novo, o método de Bloom é o de ver o cânone ocidental como centrado na América, *absorvendo* as raízes europeias através de um processo chamado “a angústia da influência”.

Na língua portuguesa, essa mesma tensão se concretiza em Antonio Candido: a tradição portuguesa é vista como um gargalo, porque o Brasil, gigante pela própria natureza, é grande demais para conseguir se comunicar com a tradição ocidental através da porta estreita da antiga metrópole. Neste caso, ao invés de absorver o Ocidente, o método é o de visualizar

uma tradição nova, menor, apenas brasileira, *cortando* as raízes européias através de um processo chamado “a formação da literatura brasileira”. O termo “sistema literário” é usado para concretizar o desejo (romântico) de não fazer parte do mundo português, mas o esforço dessa negação chega a ocultar o desejo (neoclássico) de fazer parte do mundo ocidental.

O Novo Mundo lusófono é um único país, o Brasil, mas essa unidade política não implica nenhuma homogeneidade cultural. O Novo Mundo anglófono se concentra fortemente nos Estados Unidos, concentração que também não deveria ocultar a diversidade cultural daquele país, à qual se acrescenta a existência das populações menores da América anglófona e da Australásia. Por outro lado, o número muito maior de países do Novo Mundo hispanófono não corresponde a uma diversidade cultural igualmente superior; a fronteira que faz do Uruguai e da Argentina dois países inteiramente distintos não implica uma separação igualmente profunda entre as suas culturas. Por mais que Candido e Bloom falem no nome dos seus respectivos países, os dois autores pensam e escrevem a partir de posições específicas – e poderosas – dentro deles: o Brasil de Candido é São Paulo, não Recife, Porto Alegre ou Tocantins; os Estados Unidos de Bloom é o nordeste – Nova York e Nova Inglaterra – não Miami, San Francisco ou Nebraska. Por outro lado, por mais que Bloom e Candido pensem a partir dessas posições específicas, eles falam cada um como se fosse no nome do seu país inteiro. Talvez uma das maiores diferenças entre o mundo hispanófono e os mundos anglófono e lusófono seja não exatamente a multiplicidade de países, mas o tipo de desigualdade que isso cria entre as unidades políticas e as culturais, já que gigantes como o Brasil e os Estados Unidos contêm várias regiões culturais dentro do mesmo país, enquanto no mundo de língua espanhola são as regiões culturais que geralmente contêm mais do que um país.

O uruguaio Ángel Rama percebia claramente a necessidade de uma análise comparativa das Américas lusófona e hispanófona, não apenas em termos de unidades

políticas, mas de regiões culturais. Sendo nativo de um país tão pequeno, e com um vizinho tão grande, Rama reconhece que a análise da literatura da América Latina não pode proceder puramente em termos de uma comparação país por país, colocando, por exemplo, o Brasil inteiro na balança com a Costa Rica ou com o Equador. Tal abordagem seria uma representação falsa da verdadeira estrutura da vida literária no Novo Mundo, já que é apenas o Brasil que sofre os efeitos do isolamento lingüístico e editorial. Em países que compartilham a sua língua com os vizinhos, é muito mais fácil importar e exportar livros sem tradução, criando circuitos culturais que não esbarram nas fronteiras de um só país. Rama percebe que, apesar de ser politicamente unificada, a América lusófona exibe um grau de diversidade cultural comparável com aquele encontrado na América hispânica. No ensaio “Regiões, Culturas e Literaturas”, ele descreve dois níveis de diversidade na América Latina, que podem ser estendidos sem dificuldades ao Novo Mundo anglófono: o nível político, representado pela unidade do Brasil e a multiplicidade de países hispânicos (e anglófonos), e o nível das “regiões culturais”, que ele vê como “mais robusto e válido” (RAMA RCL 282).

Em vez de tratar o nível político como um dos fatores definidores das culturas regionais, porém, o crítico insiste numa oposição entre a política e a cultura, descrevendo as normas de cada país como uma influência “que impede o manejo do esquema de divisão por regiões” (RAMA RCL 283). Para Rama, as fronteiras políticas, “determinadas pelas velhas divisões administrativas da Colônia e ... pelos acasos da vida política”, são menos válidas que as regiões culturais, que “podem abranger do mesmo modo diversos países contíguos ou recortar dentro deles áreas de traços comuns” (RAMA RCL 282). Mas mesmo para alguém que procura negar a validade das unidades políticas (de estados, de grupos de estados, de países e de grupos de países), é difícil se livrar delas como uma presença automática nesse tipo de análise. Logo depois de apresentar o conceito das regiões culturais, Rama descreve “o mapa regional brasileiro” como “equivalente ao mosaico de países independentes do hemisfério

hispano-americano” (RAMA RCL 282), assim igualando regiões (nível cultural) dentro do Brasil com países (nível político) no outro lado da fronteira. Fazendo o caminho inverso, ele também afirma que “o estado do Rio Grande do Sul, brasileiro, mostra vínculos maiores com o Uruguai, ou a região argentina dos pampas, do que com o Mato Grosso ou o Nordeste de seu próprio país” (RAMA RCL 282), assim igualando um estado (político) do Brasil com uma região (cultural) da Argentina.

Na verdade, tanto as divisões culturais quanto as políticas têm a sua validade na produção e na recepção da literatura. É perfeitamente válido, por exemplo, trabalhar comparativamente com as relações culturais entre pares assimétricos no nível político (o Uruguai e a Argentina, o Rio Grande do Sul e São Paulo, o Anglo-Canadá e os EUA, a Nova Zelândia e a Austrália), porque o sentimento de nacionalidade ou de patriotismo é uma presença não desprezível entre os escritores e os leitores. Rama tem toda a razão, porém, em querer resistir ao recurso habitual ao país como unidade de análise, porque as culturas não começam e terminam cartesianamente nas fronteiras nacionais. Na análise da estrutura interna dos três Novos Mundos, lusófono, hispanófono e anglófono, o nível político não é o único, nem necessariamente o mais esclarecedor. Existe, evidentemente, uma cultura brasileira, mas tal cultura não é idêntica em todos os pontos do país, nem se transforma radicalmente em outra coisa ao atravessar um rio em Roraima ou uma rua no Chuí. Por outro lado, os seus elementos “oficiais”, como o samba e o carnaval, são sempre mais característicos de um ou outro lugar, e menos característicos de outros. Exatamente a mesma situação se encontra no nível estadual no Rio Grande do Sul: a cultura oficialmente gaúcha não é idêntica em todos os lugares, não se distingue tão radicalmente das culturas dos seus vizinhos, e não representa igualmente todas as regiões do estado; mesmo assim, ela existe e tem o seu peso na vida cultural do estado.

Não há uma única maneira brasileira de jogar futebol, mas os torcedores de todo o país costumam aceitar como sua a seleção nacional. É assim também na literatura: não existe uma única maneira brasileira de escrever, mas os leitores tipicamente aceitam a literatura do Brasil como sendo a literatura deles. A função de uma análise em termos de regiões culturais não é a de negar o sentimento do torcedor, mas de chegar mais perto de uma compreensão de como o esporte realmente é jogado, e também de como uns jogadores e não outros são escolhidos para representar o país.

3.3 Os Novos Mundos e as suas Regiões

Quais são, portanto, as regiões culturais? Mesmo conseguindo resolver a relação entre as unidades políticas e as culturais, permanecem dois problemas importantes: o da homogeneidade e o da exclusividade. O primeiro, como reconhece Rama, reside na tendência desintegradora inerente à tentativa de definir regiões culturais homogêneas, porque qualquer região pode sempre ser dividida em sub-regiões: “a divisão em regiões, dentro de qualquer país, tem uma tendência multiplicadora que, em casos limites, produz uma desintegração da unidade nacional” (RAMA RCL 282). Dada a complexidade da vida social e cultural, a busca de uma homogeneidade total implica uma divisão sem fim em regiões cada vez menores. A tarefa não pode ser, portanto, a de identificar as regiões “corretas”, mas de encontrar um nível útil de análise, reconhecendo que tal nível pode muito bem ser diferente para cada trabalho comparativo.

O segundo problema, ainda mais sério, decorre da impossibilidade de resolver a complexa realidade das ligações culturais em termos de uma simples divisão em regiões. A princípio, aquilo que faz parte de uma região não faz parte de outra, e uma vez definidas, deveria ser possível traçar as fronteiras entre determinadas regiões. No ensaio “Meio Século de Narrativa Latino-americana”, Rama identifica oito “áreas literárias”, que ele dispõe em

pares, “opondo a região rio-platense à chilena, muito próxima, a andina à região do Caribe, no Brasil a região nordestina à central ou do sul, a mexicana à da América Central” (RAMA MS 153). As seis áreas hispânicas representam núcleos culturais reconhecíveis: a mexicana e a andina, centradas nos antigos vice-reinos da Nova Espanha e do Peru, ocupam os únicos espaços no Novo Mundo onde o europeu encontrou civilizações urbanas de grande escala, nos impérios dos astecas e dos incas. São as áreas onde a cultura ocidental sofreu a maior influência indígena. Ao sul destas ficam duas áreas menores, confinadas no istmo da América Central e na estreita planície chilena entre a cordilheira e o mar. São dessas quatro áreas culturais, de encontro principalmente entre o europeu e o índio, que saíram os seis vencedores hispano-americanos do Prêmio Nobel: os chilenos Gabriela Mistral e Pablo Neruda, o guatemalteco Miguel Angel Asturias, o colombiano Gabriel García Márquez, o mexicano Octavio Paz e o peruano Mario Vargas Llosa. Em contraste, a região do Caribe – que engloba não apenas as Antilhas hispanófonas, mas também grande parte da Venezuela – conta com a presença maciça de descendentes dos escravos africanos, enquanto a rio-platense tem a feição mais puramente européia.

Pois bem: se os núcleos das seis áreas são mais ou menos evidentes, onde, exatamente, ficam as fronteiras entre elas? A Bolívia, por exemplo, cabe inteiramente na região andina ou na rio-platense ou se divide entre as duas? E se é que se divide, a fronteira literária segue as divisas dos departamentos administrativos do país, ou é ainda mais complexa? Se as culturas não mudam radicalmente ao atravessar uma fronteira política, também não mudam radicalmente ao atravessar a fronteira entre duas regiões culturais. Dito melhor, não existe uma fronteira entre duas regiões culturais que seja nítida o suficiente para ser traçada num mapa. Mais crucialmente para o contexto desse trabalho, Rama descreve uma oposição entre duas regiões literárias dentro do Brasil, mas também afirma, como citado acima, que o Rio Grande do Sul “mostra vínculos maiores com o Uruguai, ou a região

argentina dos pampas, do que com ... o Nordeste de seu próprio país” (RAMA RCL 282). O autor não se arrisca a dizer que esses vínculos ligam o Rio Grande mais fortemente aos hermanos que a São Paulo ou ao Rio de Janeiro, e nisso ele faz bem. Tentar definir quais dos vínculos são mais fortes ou mais profundos não resolveria nada: o importante é que os dois tipos de vínculo – dentro e fora do país – existem e precisam ser trabalhados em paralelo; uma simples divisão do espaço americano em regiões, colocando o Rio Grande num lado de uma fronteira cultural e não no outro, necessariamente falsearia uma situação que não é binária.

No lado lusófono do continente, várias tentativas de classificação já existem. A divisão de Rama é parecida com aquela de Franklin Távora que, no prefácio d’*O Cabeleira*, identificou uma literatura do Sul do Império Brasileiro e outra de um Norte que explicitamente inclui Pará e Amazonas (TÁVORA 10). Dessas, a mais “propriamente brasileira” seria a do Norte, que “ainda não foi invadido como está sendo o Sul de dia em dia pelo estrangeiro” (TÁVORA 12). Na década de 1940, Vianna Moog descreveu a literatura da América Lusófona em termos de sete “ilhas”, cada uma com os seus traços característicos, das quais três caberiam no Norte de Távora (a Amazônia, o Nordeste e a Bahia) e quatro no Sul (Minas Gerais, São Paulo, Rio Grande do Sul e Rio de Janeiro). Não são definidas como circuitos de produção e de recepção de obras literárias (como *sistemas* no sentido candidiano), mas em termos do tipo de literatura que produzem. Assim, surge na Amazônia “uma literatura exclusiva de interpretação da terra” (MOOG 24); no Nordeste, “uma literatura social”, identificada com Gilberto Freyre; na Bahia (ou, na verdade, em Salvador, já que “o sertão ainda é Nordeste” (MOOG 32)), uma literatura “de eruditos, de humanistas, de diletantes” (MOOG 30), que tem como ícone Rui Barbosa. Minas Gerais, por sua vez, produz uma literatura municipalista, que “oscila invariavelmente entre ... inconfidência e supervalorização da cultura” (MOOG 38), enquanto São Paulo – tanto na literatura quanto na economia e na política – ostenta “a tendência para o proselitismo” e “o sentido imperial de conquista”

(MOOG 40). O Rio Grande do Sul é representado por uma “literatura regional, onde só há espaço para a celebração daqueles temas que fazem a delícia do galpão” (MOOG 45), ao lado de outro tipo, fruto das imigrações, “mais voltado ... ao universal do que ao regional” (MOOG 47). O Rio de Janeiro, naquela época ainda a capital do país, produz “uma literatura de pintores de costumes, de céticos, de ironistas” (MOOG 50), mas também detém o “poder de temperar e corrigir as demasias dos outros” núcleos culturais (MOOG 51).

A imagem da ilha, porém, leva a dois equívocos: primeiro, ilhas são definidas pelo seu isolamento de outras porções de terra e, portanto, pela dificuldade de se comunicarem entre si. Tal não parece ser o caso das “ilhas” literárias do Brasil, especialmente se tomarmos como exemplo um escritor tão amplamente *brasileiro* como o cearense José de Alencar, ou um Castro Alves, que, conforme Moog, “parece mais um filho espiritual do Nordeste ... do que propriamente da Bahia” (MOOG 32), ou ainda o movimento modernista, que, “sem a aprovação do Rio, ... teria morrido em São Paulo” (MOOG 50). Segundo, como os leitores de Paraná, Espírito Santo e Goiás devem perceber, as áreas entre as ilhas parecem não existir. Não são terrenos baldios onde futuras gerações podem erguer magníficos edifícios literários: são água. Bem como as regiões culturais de Rama, as ilhas de Moog identificam núcleos de atividade literária, mas descrevem os núcleos como se fossem territórios. Talvez uma imagem mais apta seja a de colinas numa planície: em vez de unidades literárias inteiramente distintas entre si, o que temos são certas concentrações de atividade literária, mas dentro de um contexto de plena intercomunicabilidade.

Todas as sociedades do Novo Mundo ibérico foram fundadas conforme os mesmos valores, típicos do antigo regime europeu: o poder centralizado na monarquia, a fusão do poder temporal do Estado com o poder espiritual da Igreja Católica, a definição dos papéis sociais conforme a hierarquia hereditária. Com o Novo Mundo anglófono, porém, a situação é diferente: as suas sociedades só foram fundadas a partir do fim do absolutismo. Em 1629,

Charles I da Inglaterra fechou o parlamento e começou um período de reino absolutista. Em 1642, começou a Guerra Civil Inglesa, que terminou com a execução de Charles em 1649 e o estabelecimento de um regime parlamentar, que logo se tornou ditatorial e imperial sob Oliver Cromwell. Depois de uma década, a monarquia foi restabelecida, mas as tensões continuaram e outra revolução seguiu em 1688. Como resultado, foi estabelecido o regime de monarquia constitucional que perdura até hoje no Reino Unido, no Canadá, na Austrália e na Nova Zelândia, mas que foi rejeitado nos Estados Unidos com a Declaração da Independência de 1776.³

Cada um desses períodos produziu a sua própria migração para o Novo Mundo. Na América Latina, a uniformidade de valores dos fundadores das várias sociedades produz uma situação onde as variações entre as regiões culturais decorrem principalmente das diferentes condições (indígenas, geográficas, climáticas) encontradas nas Américas e dos vários fluxos de populações extra-ibéricas (de escravos, de imigrantes) incorporadas ao projeto colonial. Apesar da presença de fatores geográficos e étnicos comparáveis com aqueles do Novo Mundo ibérico (especialmente no Caribe, construído por escravos de origem africano), as variações culturais no Novo Mundo Anglófono decorrem em grande parte de diferenças entre as próprias ondas de emigrantes que saíram das Ilhas Britânicas ao longo de mais que dois séculos. As suas “regiões” devem ser compreendidas não apenas no espaço, mas também – e talvez principalmente – como uma seqüência no tempo.

No livro *Albion's Seed*, David Hackett Fischer descreve em grande detalhe as origens e características de quatro movimentos migratórios que formaram a base da população dos Estados Unidos (D. FISCHER 804). Os Puritanos que fundaram Massachusetts e as outras

³ Um século e meio mais tarde, a mesma seqüência de eventos aconteceu no outro lado do Canal da Mancha: o conflito entre Louis XVI e a sua assembléia, a insurreição, a execução do rei, o surgimento do ditador Napoleão e suas pretensões imperiais, a restauração da monarquia como se nada tivesse acontecido, seguida por outra revolução. Por mais que marque uma mudança fundamental no continente europeu, essa reprise francesa não é crucial para a compreensão do mundo anglófono.

colônias da Nova Inglaterra saíram do leste da Inglaterra entre 1630 e 1641, fugindo do absolutismo de Charles I. Os fundadores de Virgínia e do Sul dos EUA, por outro lado, foram realistas do sul e oeste da Inglaterra que fugiram da ditadura puritana entre 1649 e 1660. Depois da restauração da monarquia, entre 1675 e 1695, Quakers partiram do centro da Inglaterra para evitar a perseguição das seitas protestantes, formando a base da Pensilvânia e das outras colônias do Vale do Delaware. Finalmente, depois da união de Inglaterra e Escócia para formar o Reino Unido da Grã-Bretanha, uma última onda migratória saiu da região da fronteira entre os dois antigos reinos para se estabelecer nas terras da cordilheira dos Apalaches entre 1715 e 1775.

Fischer trata apenas dos Estados Unidos, e é bem verdade que a maior fissura no mundo anglófono fica entre aquele país e todos os outros. O que ele identifica são quatro populações com culturas distintas e até antagônicas, mas que compartilharam uma desconfiança radical no Estado e se juntaram para lutar contra o império que viam como inimigo. As outras regiões do Novo Mundo anglófono são aquelas que permaneceram dentro do Império Britânico até o século XX. A partir da revolta das Treze Colônias americanas, os fundadores de uma quinta população começaram a se identificar: definidos por Kenneth McRae como “defensores da moderação, do gradualismo, da negociação, e da preservação da ordem política existente” (MCRAE 239), eles partiram para o norte, para a América Britânica, onde formaram a base daquilo que se tornou o Anglo-Canadá. Ao longo do século XIX, essas cinco culturas expandiram fronteira adentro em cinco regiões culturais, sendo uma o Canadá, e as outras quatro, facetas dos Estados Unidos. Com um desfecho político diferente no período revolucionário, como sugere James Bennett, essas quatro poderiam ter sido quatro confederações distintas, “outras quatro nações norte-americanas alinhadas, como o Canadá atual, conforme os corredores de transporte para o oeste,” de tal maneira que “cada nação teria

a sua própria história, a sua própria cultura e dialeto, os seus próprios heróis, e as suas próprias instituições, como de fato tem hoje” (BENNETT 212).

Ao mesmo tempo, uma sexta migração lançou as bases de um derradeiro grupo de populações que nasceram, como diz Louis Hartz, “já carregadas do tumulto proletário da Revolução Industrial” (HARTZ 3). As diferenças entre as três sociedades resultantes desse movimento, as da África do Sul, da Nova Zelândia e da Austrália, decorrem principalmente do contato com os diversos povos encontrados nos três territórios. Mesmo assim, são tão parecidas que, quando os seus jovens passam uma temporada em Londres, eles se reconhecem como membros de uma única comunidade, conhecida pela sigla SANZA (South Africa, New Zealand, Australia). A corrida do ouro de 1849, que pode ser identificada como ponto chave de uma sétima migração, consolidou a população anglófona na Califórnia, formando assim o núcleo do Oeste dos Estados Unidos. Hoje em dia, essa população pode olhar para as culturas antigas da costa atlântica do seu próprio país como um tipo de Velho Mundo interno. Finalmente, a Guerra Civil de 1861-1865 consolidou a aliança entre os estados do Norte (a Nova Inglaterra, o Vale do Delaware e as suas respectivas regiões culturais no Meio-Oeste) contra aqueles do Sul, que se estendiam desde a Virgínia até o Texas.

Ao contrário das regiões literárias descritas por Rama, Távora e Moog, essas do Novo Mundo anglófono são definidas em termos históricos e amplamente sociais, e não principalmente em relação à produção, distribuição ou recepção de obras literárias. Mesmo assim, uma comparação de dois simples fatos indica que também representam culturas literárias distintas. Das 18 eleições presidenciais antes da vitória de Abraham Lincoln em 1860 e a deflagração da Guerra Civil, dez foram vencidas por candidatos da Virgínia (inclusive George Washington, Thomas Jefferson, James Madison e James Monroe, todos reeleitos a um segundo mandato) e quatro por candidatos dos Apalaches, contra apenas três da Nova Inglaterra e uma de Nova York, que já naquela época se destacava como um universo

aparte, um centro cultural independente das grandes regiões sociais. Se esse fato parece sugerir uma predominância do Sul na vida do jovem país, uma lista básica dos escritores mais importantes publicando no mesmo período parece mostrar exatamente o contrário: Ralph Waldo Emerson, Nathaniel Hawthorne, Edgar Allen Poe e Henry David Thoreau nasceram em Massachusetts, Henry Wadsworth Longfellow em Maine e Harriet Beecher Stowe em Connecticut, todos estados da Nova Inglaterra, enquanto Washington Irving, Walt Whitman e Herman Melville nasceram em Nova York, e James Fenimore Cooper morou lá desde a infância. Longe de refletir uma distribuição geral do poder na época, então, a pujança política do Sul e a grande produção literária do Norte parecem representar, acima de tudo, diferenças nas prioridades culturais das várias regiões.

3.4 As Metrôpoles do Ocidente

Se os problemas da homogeneidade e da exclusividade existem na definição de regiões culturais dentro de cada um dos três Novos Mundos, no momento de juntá-los, surge um terceiro: o da comparabilidade. Seria necessário definir as regiões de cada idioma de tal maneira que sejam não apenas coerentes internamente, mas comparáveis com as regiões dos outros idiomas. Rama identifica seis na América hispanófono (a mexicana, a da América Central, a do Caribe, a andina, a chilena e a rio-pratense) e apenas duas na América lusófono (a nordestina e a central ou do sul). Essas duas essencialmente correspondem àquelas definidas por Távora (a do Norte e a do Sul), mas são desdobradas em sete por Moog: a Amazônia, o Nordeste, a Bahia, Minas Gerais, São Paulo, o Rio Grande do Sul e o Rio de Janeiro. No Novo Mundo anglófono, é difícil chegar a uma síntese com menos que oito regiões: o Norte, Sul e Oeste dos Estados Unidos, o Anglo-Canadá, que se define tão fortemente em relação ao grande vizinho, o Caribe, de maciça influência africana, e a

Austrália, a Nova Zelândia e a África do Sul anglófona, distinguidas pelas relações tão diferentes com três conjuntos tão diferentes de povos indígenas.

A princípio, parece difícil determinar a comparabilidade dessas regiões em termos de qualquer parâmetro meramente quantitativo. Não é por terem em torno de 40 milhões de habitantes que a região rio-pratense (contando a Argentina e o Uruguai) e o estado de São Paulo vão ter funções equivalentes dentro dos seus respectivos idiomas. Uma população de uns 20 milhões não vai assegurar que a Austrália e os estados de Minas Gerais e Nova York tenham pesos comparáveis na cultura do Ocidente. Há semelhanças importantes entre o papel da Austrália dentro do mundo anglófono e o do Rio Grande do Sul no mundo lusófono, mas a comparação não depende centralmente do fato de os dois deterem uns 5,5% da população dos seus respectivos universos lingüísticos.

Acontece que esses três problemas podem ser resolvidos se o conceito de região for invertido, se for pensado em termos não de espaços exclusivos, mas de redes de relações interpenetradas. Definida em termos de um espaço exclusivo, delimitado, a região rio-pratense deveria ser mais ou menos homogênea e deveria fazer fronteira com outras regiões também mais ou menos homogêneas. Tal situação não se encontra. Se as regiões literárias rio-pratense e andina são forçadas a fazer fronteira uma com a outra, elas acabam sendo muito pouco homogêneas; se a homogeneidade for mantida, o continente se divide em dois tipos de espaço: as regiões literárias (como as ilhas de Moog) e as zonas entre as regiões e aparentemente sem expressividade literária. Se, por outro lado, a região for definida não em termos de limites, mas de uma relação com determinado centro, os dois problemas desaparecem. Assim, em vez de ser um território que gradualmente perde a sua homogeneidade cultural ao chegar mais perto de uma fronteira mal-definida com os territórios vizinhos, a região rio-pratense pode ser vista muito mais simplesmente como aquele espaço que sente a influência cultural de Buenos Aires. Foi, afinal, uma mudança política, e não

cultural – a transição do estado dinástico para o estado-nação – que trouxe consigo a noção da fronteira como traço definidor da uniformidade. Conforme Benedict Anderson,

Na concepção moderna, a soberania do estado opera integralmente, sem distinções, sem diminuição, sobre cada centímetro quadrado de um território legalmente demarcado. Mas no jeito antigo de imaginar, onde estados eram definidos em termos de centros, as fronteiras eram porosas e indistintas, e soberanias se misturavam imperceptivelmente (ANDERSON 19).

Regiões conceituadas em termos de um espaço culturalmente centrado, ao invés de um espaço politicamente demarcado, não sofrem do problema da homogeneidade: elas são, por definição, não-homogêneas, e as suas fronteiras são naturalmente “porosas e indistintas”. Não há nenhuma contradição em incluir na mesma região lugares mais ou menos distantes de determinado centro, e onde a sua influência se sente de forma mais ou menos acentuada. As culturas literárias de Montevideú, de Córdoba e de Asunción fazem parte da região rio-pratense não por serem iguais a Buenos Aires, mas por sofrerem a sua influência, ou seja, justamente por se encontrarem numa relação desigual com a poderosa cultura portenha.

No romance *Para una tumba sin nombre*, o uruguaio Juan Carlos Onetti relata eventos que acontecem na cidade fictícia de Santa Maria e em Buenos Aires. Não se esconde o fato de que as duas cidades ficam em países diferentes – em determinado momento o protagonista fala em voltar “al pueblo natal, el país de infancia” (ONETTI 90) –, mas a relação entre elas na narrativa não é a de duas nações distintas, e sim de uma cidade menor e a sua metrópole. Buenos Aires aparece na narrativa não como uma capital estrangeira, mas simplesmente como um lugar onde os jovens vão para estudar e ter uma experiência de grande cidade. O enredo depende da possibilidade de um tipo de anonimato que só existe nos grandes centros urbanos, e que não seria verossímil se fosse ambientada em Montevideú. Buenos Aires é retratada na narrativa com toda a naturalidade de ser o centro de referência da população de Santa Maria. Implícito nisso é a conclusão de que, para Onetti ou para os seus personagens, haja um tipo de circuito cultural em torno de Buenos Aires, no qual Montevideú

(apesar de ser a capital de um país soberano) ocupa um lugar análogo àquele de cidades argentinas de mesmo porte, como Córdoba e Rosario. Do ponto de vista inverso, a mesma relação aparece em Borges, quando o narrador portenho de “Funes, o memorioso” tira férias, com toda a naturalidade, em Montevideú ou em Fray Bentos (BORGES F 540).

Pela mesma lógica, regiões definidas em termos de relação com um centro também não sofrem do problema da exclusividade, porque não há nenhuma contradição em incluir o mesmo lugar em duas regiões diferentes, se a sua cultura manifesta a influência de dois centros distintos. Em Porto Alegre, por exemplo, há sem dúvida uma relação cultural forte com São Paulo – uma relação que se sente em termos tanto de atração quanto de dominação –, mas há também uma nítida relação com Buenos Aires. Assim, a capital do Rio Grande do Sul faz parte tanto da região cultural do sudeste do Brasil quanto a do Rio da Prata, e essas duas relações vão necessariamente se manifestar de maneiras diversas em momentos históricos diferentes, bem como em autores e obras diferentes. No ensaio “As Neo-Europas e a Estética do Frio”, investiguei uma situação parecida no contexto da música popular, na relação do compositor e escritor Vitor Ramil com dois grandes centros de cultura musical – o Rio de Janeiro e Buenos Aires. Tracei ali um paralelo entre a vida cultural do Rio Grande do Sul e a da Austrália, comparando a carreira de Ramil com aquela do compositor David McComb (ALEXANDER NE 134-5). O trajeto de Ramil o leva de Pelotas a Porto Alegre e ao Rio, e de volta para Pelotas e o fortalecimento da sua relação musical com Buenos Aires. O de McComb segue os mesmos passos: de Perth, a sua cidade natal, para Sydney e Londres, e depois a volta para Perth e uma investida na música *country* dos Estados Unidos. Nos dois casos, as relações são equivalentes: da cidade natal (Pelotas, Perth) à maior cidade da sua região cultural (Porto Alegre, Sydney), e depois ao centro cultural e antiga capital imperial (Rio de Janeiro, Londres), seguido por uma valorização de outro centro, por causa de ligações

culturais decorrentes de processos parecidos de colonização (Buenos Aires para o Rio Grande do Sul, os EUA para a Austrália).

Essas duas carreiras mostram não apenas a tensão entre as ligações culturais de um único lugar com dois centros distintos, mas também a saída para o problema da comparabilidade das regiões. Sendo elas as partes de três totalidades desiguais (as três facetas do Novo Mundo) que, por sua vez, fazem parte de uma totalidade maior (o Ocidente), é em termos das suas inter-relações, e não como entes isolados, que as regiões literárias servem como ferramentas analíticas. Essas inter-relações, por sua vez, são visíveis em situações concretas: nas carreiras dos autores, nas suas obras, nos movimentos literários, na vida cultural de determinada cidade em determinado momento. Em determinado momento, vai fazer sentido comparar as culturas da Austrália e do Rio Grande do Sul nas suas relações com os centros maiores das suas respectivas línguas; em outros momentos, vai fazer sentido comparar a Austrália com o Brasil nas suas relações com os centros de autoridade cultural do Ocidente. Não há por que esperar uma equivalência rígida.

Ao tratar dos centros urbanos das regiões culturais, quanto maior a cidade, maior será o seu peso cultural e a influência da região que representa, sendo iguais os outros fatores como renda per capita, taxa de analfabetismo e liberdade de imprensa. É nas grandes cidades que os jovens talentos tipicamente buscam os seus sonhos, porque é lá que se encontram as maiores concentrações de editoras e de leitores, de universidades e de canais de televisão, de jornais e de gravadoras, de teatros e de companhias de ópera. Mais que uma enumeração de regiões culturais, uma comparação do tamanho das grandes metrópoles ajuda a desvendar a estrutura interna do Ocidente: o que importa não é a semelhança populacional entre a Austrália e o estado de Nova York, e sim a grande diferença de porte entre Sydney e Melbourne e a cidade de Nova York. Na lista que segue, são utilizados não as populações de cada município (Sydney engloba uns 30), e sim as das áreas metropolitanas, porque são essas

que agregam a densidade populacional que viabiliza uma vida cultural mais rica. Para evitar diferenças no método de calcular as populações, os dados são derivados de uma única fonte, o World Gazetteer.

Figura 8

Áreas metropolitanas do mundo ocidental (populações em milhões)

anglófonas		hispanófonas		lusófonas		francófonas	
Nova York	23	México	23	São Paulo	20		
Los Angeles	18						
Londres	13	Buenos Aires	14	Rio de Janeiro	12	Paris	12
Chicago	9						
Washington	8	Bogotá	8				
San Francisco	8	Lima	8				
Dallas	6						
Toronto	6						
Filadélfia	6	Madri	6				
Boston	6						
Detroit	6						
Houston	6						
Atlanta	5			Belo Horizonte	5		
Manchester	5	Santiago	5				
San Diego	5	Barcelona	5				
Miami	5						
Phoenix	4	Caracas	4				
Seattle	4	Guadalajara	4	Porto Alegre	4		
Birmingham	4	Monterrey	4	Recife	4	Montreal	4
Sydney	4			Salvador	4		
Melbourne	4	Santo Domingo	4	Fortaleza	4		

Fonte: World Gazetteer

O mundo anglófono mostra claramente o foco bicontinental, com as suas três grandes metrópoles centrando três esferas culturais: na seqüência histórica, são Londres, no Reino Unido, Nova York, na costa leste dos EUA, e Los Angeles, na costa oeste. A transferência do peso cultural da Europa para o Novo Mundo se revela nos tamanhos das cidades, sendo Nova York de longe a maior e Londres, a fonte, a menor das três. Fora esses dois países, a primeira grande cidade do mundo anglófono é Toronto, no Canadá, e a segunda, Sydney, na Austrália. (Johannesburg e Cidade do Cabo, na África do Sul, são excluídas por não serem

majoritariamente anglófonas.) Na outra ponta da escala, a única metrópole de porte mundial no mundo francófono é Paris, cuja população de 12 milhões de habitantes é maior do que o Canadá francófono inteiro. O mundo hispanófono de novo se revela multicêntrico: as quatro maiores cidades (Cidade do México, Buenos Aires, Bogotá e Lima) não são apenas as capitais de quatro países, mas as ex-capitais de quatro unidades do antigo império espanhol: respectivamente, os Vice-Reinos da Nova Espanha, do Rio da Prata, de Nova Granada, e do Peru. Com metade da população de Paris ou de Londres, a quinta cidade é Madri, antiga capital do próprio império.

O mundo lusófono se mostra diferente dos outros três. Não há, como no caso do francês, a potência de um centro secular, e sim a interação de duas metrópoles relativamente novas. Não há, como no caso do inglês, um certo equilíbrio entre o Velho Mundo e o Novo, e sim uma concentração esmagadora no Novo. Não há, como no caso do espanhol, duas metrópoles como a Cidade do México e Buenos Aires, em dois países distantes e profundamente diferentes, e sim São Paulo e Rio de Janeiro, não apenas no mesmo país mas na mesma região do país. Juntas, a Cidade do México e Buenos Aires representam 10% do mundo hispanófono, mas são separadas por mais que sete mil quilômetros e a linha do equador; Nova York e Los Angeles representam 11% do mundo anglófono, mas são separadas por quase quatro mil quilômetros. As duas áreas metropolitanas de São Paulo e Rio de Janeiro são separadas por menos que quatrocentos quilômetros e, somadas, representam quase 17% do mundo lusófono: um em cada seis falantes nativos de português no mundo mora nessas duas grandes conglomerações urbanas.

Mais no final da tabela aparecem cidades que, embora tenham a densidade populacional necessária para manter as instituições (os teatros, as editoras, os jornais, as universidades) de uma vida cultural forte e autônoma, existem necessariamente dentro de um circuito mais amplo. Como foi mostrado nos casos de Vitor Ramil ou David McComb, um

artista numa cidade menor da Austrália ou do Rio Grande do Sul pode se sentir atraído pelas oportunidades mais amplas encontradas em cidades como Porto Alegre e Sydney, mas existe sempre a tentação de outro passo adiante. Para o lusófono, esse passo se dá dentro do seu próprio país, para Rio de Janeiro ou São Paulo; para o anglófono, o mesmo passo adiante leva necessariamente a outro país e outro continente: conforme a sua arte e as suas preferências, para Londres, Nova York ou Los Angeles. Essas cidades são o topo do caminho de cada idioma, além das quais não há outro nível.

3.5 As Regiões Culturais e as suas Metrópoles

No nível das regiões culturais identificadas no último subcapítulo, dois fatos ficam evidentes: primeiro, que há uma variação grande no porte da maior cidade das várias regiões e, segundo, que há regiões centradas numa única cidade e outras onde o foco se divide entre duas ou até mais. No mundo anglófono, por exemplo, as regiões do Norte, do Oeste e do Meio-Oeste dos Estados Unidos são dominados, respectivamente, pelas cidades de Nova York, Los Angeles e Chicago, enquanto o Sul, com Dallas, Houston, Atlanta e Miami, cada uma com os seus cinco ou seis milhões de habitantes, não encontra um foco claro. O Anglo-Canadá se centra muito fortemente em Toronto, mas a Austrália convive com a rivalidade da dupla Sydney-Melbourne.

No mundo hispanófono, as regiões mexicana e rio-platense se destacam, não apenas pelo tamanho absoluto das suas metrópoles focais, mas pelo seu tamanho relativo às outras cidades das respectivas regiões. A capital do México tem quase seis vezes a população da segunda cidade da região, Guadalajara, enquanto Buenos Aires é sete vezes maior que Assunção e oito vezes maior que Montevideú e Córdoba. Embora não seja tão grande quanto as duas gigantes, Santiago do Chile também domina a sua região, com cinco vezes mais habitantes que Valparaíso. As outras quatro regiões do mundo hispânico se dividem entre

cidades rivais: na região andina, Bogotá e Lima tem quase o mesmo tamanho, enquanto a capital da Espanha tem a forte concorrência de Barcelona, apenas 20% menor. As regiões do Caribe e da América Central formam o último grupo, cujas cidades principais são de menor porte e sem um foco único.

Conforme a divisão das regiões da América lusófona, duas imagens distintas emergem. Se for utilizada a definição de Vianna Moog, cinco das suas ilhas culturais são estados, cada um dominado pela sua capital, estando essas entre as maiores áreas metropolitanas do Brasil: São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Porto Alegre e Salvador. Da Bahia para o sul, portanto, cada grande cidade define uma região literária, com a exceção de Curitiba, que sofre a desvantagem de ficar a apenas 400 km da gigante São Paulo, de cujo estado foi separada apenas na metade do século XIX. As outras duas ilhas abrangem vários estados, e não apresentam o mesmo foco num único centro urbano: a Amazônia, que corresponde ao antigo Estado do Grão-Pará, é vista pelo próprio Moog como essencialmente não-urbana. No Nordeste, por sua vez, Recife e Fortaleza têm quase o mesmo tamanho, embora Recife seja historicamente o centro dessa região, que o historiador Evaldo Cabral de Mello chama de “o Nordeste recifense”, com limites “permanentemente postos em causa pelo equilíbrio instável entre o Recife e os entrepostos vizinhos, o Maranhão e a Bahia” (CABRAL DE MELLO IP 180).

Se for utilizada a divisão biparte de Angel Rama, o Nordeste apresenta uma relação triangular entre Recife, Salvador e Fortaleza, todas com os seus 4 milhões de habitantes, enquanto o Centro-Sul deixa de ser um conjunto de quatro culturas pacificamente regionais, e se revela uma mega-região dominada pela dupla Rio-São Paulo. A proximidade dessas duas cidades não quer dizer que as suas culturas sejam parecidas, e muito menos que as suas relações sejam pacíficas. Nos Estados Unidos, a maior das duas metrópoles é a mais antiga: Nova York representa o novo do Novo Mundo em relação a Londres, mas representa a

estabilidade e a tradição em relação à jovem Los Angeles, que se dedica fortemente à sétima arte, deixando as outras para a sua rival. O caso brasileiro é o contrário, porque a maior das suas metrópoles é também a mais nova. Assim, a potência econômica de São Paulo representa a novidade absoluta, fazendo frente até à tradição recente do seu próprio país, representada pela antiga capital, Rio de Janeiro.

A princípio, a rivalidade entre duas metrópoles parece significar a diversidade, enquanto ter apenas uma representaria o monopólio. Na vida de cada artista, isso pode muito bem ser a verdade (Vitor Ramil escolheu Rio, não São Paulo, e David McComb escolheu Sydney, não Melbourne, enquanto os seus pares de Córdoba, Rosario, Mendoza e Montevideú teriam somente uma opção: Buenos Aires) mas em termos da vida cultural dessas cidades menores, o efeito parece ser o contrário. No livro *The Third Metropolis*, William Hatherell oferece uma história cultural de Brisbane, capital do estado de Queensland e uma das quatro cidades da Australásia (junto com Perth, Auckland e Adelaide) que ocupam o nível em baixo de Sydney e Melbourne. Para o autor, um dos fatores que tem definido a vida cultural de Brisbane no contexto australiano é “a ausência de um único centro urbano dominante”, papel ocupado por “Sydney e Melbourne, com as suas populações aproximadamente comparáveis e as suas reivindicações rivais da primazia cultural” (HATHERELL 16). Cabe notar que essa rivalidade chegou a tal ponto que a cidade de Canberra foi projetada e construída como capital da federação australiana, para evitar desgastes entre as duas cidades principais. O que Hatherell percebe é que, “na relação com uma metrópole única, indisputada, cidades provinciais menores podem às vezes encontrar uma identidade de nicho como centros culturais”, citando os exemplos de Edimburgo, Glasgow, Manchester e Liverpool em relação a Londres. No caso australiano, por outro lado, “O bloco Sydney-Melbourne, e o discurso que percebe todo tipo de polaridade cultural como exemplificada na comparação entre as duas cidades, constitui uma pesada totalidade cultural que confronta a terceira metrópole”. Quando

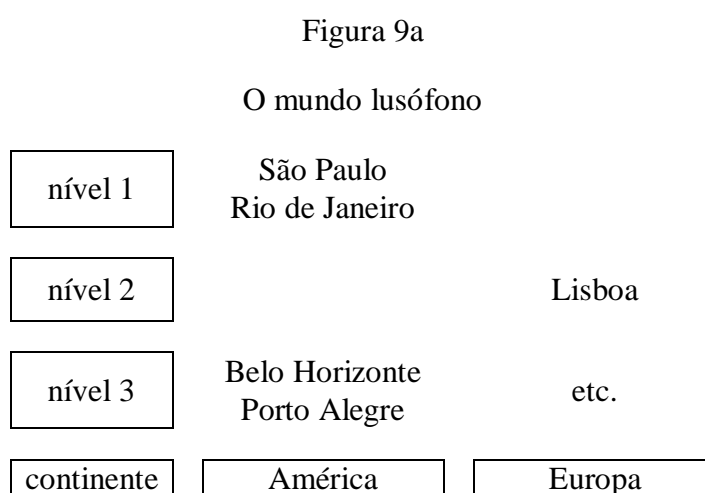
há uma metrópole só, portanto, o debate cultural entre as cidades é múltiplo, mas quando há duas metrópoles, o debate se restringe àquela única rivalidade. Assim, como a dualidade Sydney-Melbourne domina a cena australiana, todo o debate cultural no Brasil tende a se resumir ao “eixo Rio-São Paulo” e à rivalidade entre essas duas metrópoles, deixando todos os outros centros (Porto Alegre, Recife, etc.) num estado de semivisibilidade.

Se os mundos culturais dos vários idiomas podem ser conceituados em termos não apenas de regiões culturais, mas de uma rede de cidades de vários tamanhos e graus de influência, eles também podem ser comparados um com o outro em termos das relações entre os nós nas respectivas redes. No caso de Vitor Ramil e David McComb, por exemplo, a relação entre o Rio Grande do Sul e o Brasil encontrou um paralelo naquela entre a Austrália e o mundo anglófono; o trabalho de Hatherell sugere que a mesma relação (ou a relação entre Porto Alegre e o eixo Rio-São Paulo) pode ser investigada em comparação com aquela entre uma cidade como Brisbane e a dupla Sydney-Melbourne. Uma das afirmações de Hatherell, que às vezes a história cultural da Austrália parece se restringir a elementos como “o contraste entre o esteticismo de Sydney e o comprometimento social de Melbourne” (HATHERELL 14), pode lembrar o embate entre o parnasianismo do Rio e o modernismo de São Paulo, e seus efeitos na historiografia literária do Brasil do último século. A sugestão de que “ ‘a literatura de Queensland’ tem sido antologizada e teorizada de um jeito que poderia parecer ridículo se fosse aplicado à ‘literatura de New South Wales’ ” (HATHERELL 20), pode sugerir uma analogia com estados brasileiros. A literatura de New South Wales, que tem Sydney como capital, é tratada facilmente como literatura australiana, sem maiores explicações, enquanto a literatura de Queensland acaba sendo visto como uma categoria em si, secundária. Do mesmo jeito, é raro ver *Quincas Borba* e *Macunaíma* serem classificados como representantes de literaturas fluminense e paulista, mas é bastante comum encontrar *Contos Gauchescos* e *Vidas*

Secas tratados em termos de categorias menores: a literatura gaúcha, a literatura nordestina, a literatura regional.

De maneira bastante simplificada, os mundos literários das várias línguas podem ser representados em termos de três níveis de cidade. O primeiro é o das metrópoles globais, que são os centros de maior influência em cada língua; no mundo lusófono, são Rio de Janeiro e São Paulo. O segundo é das metrópoles continentais, como Sydney e Melbourne no mundo anglófono, que são os centros culturais mais importantes na Australásia, mas menos influentes que as metrópoles globais de Nova York e Londres. O terceiro nível representa as cidades de segunda ordem em cada região, como Montevideu e Córdoba na região de Buenos Aires. Os dois primeiros níveis, das metrópoles globais e continentais, podem ser ocupados por uma cidade ou mais em cada região, enquanto o terceiro nível necessariamente contém uma multiplicidade de centros urbanos menores, que podem muito bem ser de países diferentes.

O mundo lusófono pode ser representado assim:

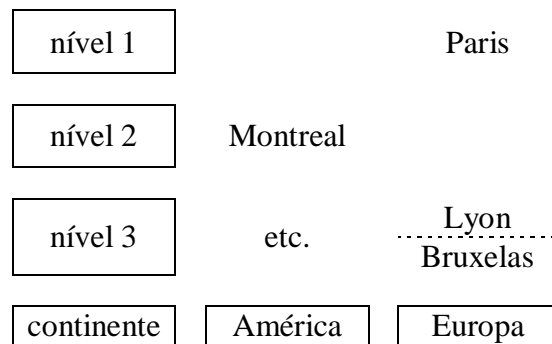


São Paulo e Rio de Janeiro são as metrópoles da América lusófona e também as metrópoles globais da língua, Lisboa é a metrópole da Europa lusófona, e há várias cidades no

terceiro nível nas duas regiões, das quais apenas duas são indicadas. Cada região continental consiste num único país. Quase o oposto é o mundo francófono:

Figura 9b

O mundo francófono

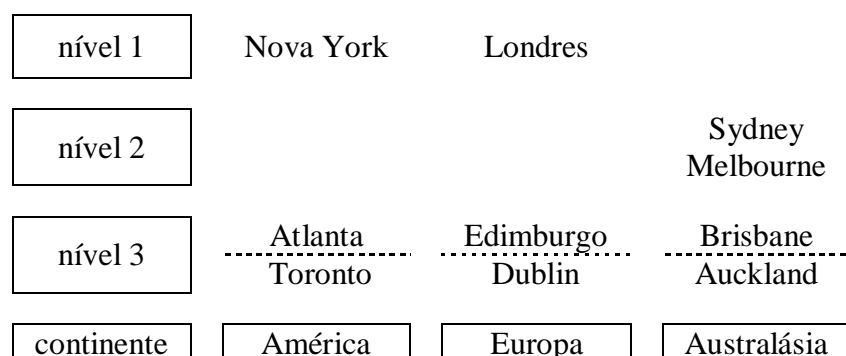


Em vez de um par de metrópoles americanas no primeiro nível, há apenas uma, e europeia: Paris. Na língua francesa, é a América que fica no segundo plano. Há também uma diferença no terceiro nível na Europa, que abrange não apenas cidades francesas, mas também aquelas das regiões francófonas da Bélgica e da Suíça, indicada pelo tracejado entre Lyon, a segunda cidade da França, e Bruxelas, a capital belga.

Mais complexo é o mundo anglófono, que abrange não apenas a América do Norte e as Ilhas Britânicas, mas também a Australásia.

Figura 9c

O mundo anglófono

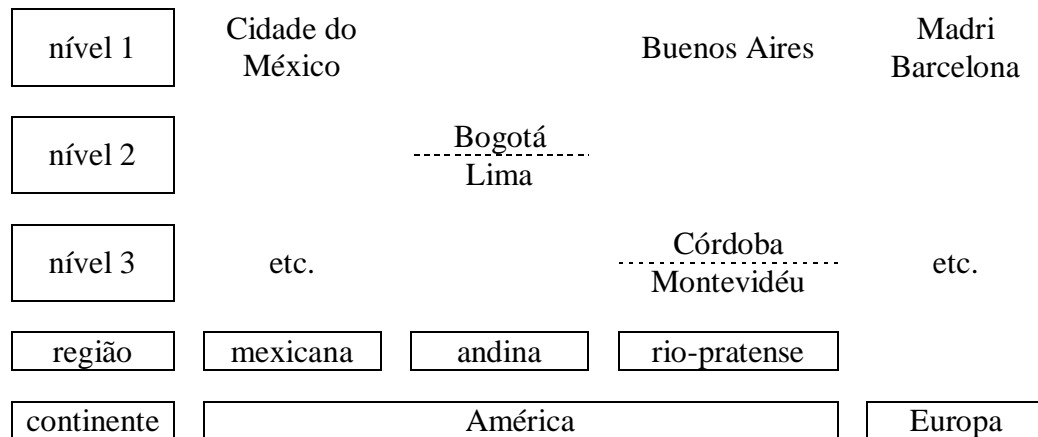


Em termos de literatura, as duas metrópoles globais da língua inglesa são Nova York e Londres, sendo cada uma o centro de um continente cultural que abrange mais que um país. Nova York funciona como referência tanto para uma cidade estadunidense, como Boston, quanto para a maior cidade canadense, Toronto. A mesma situação ocorre nas Ilhas Britânicas, onde Londres é o foco não apenas para cidades inglesas, mas para cidades escocesas como Edimburgo, dentro do mesmo país, e cidades irlandesas como Dublin, na República da Irlanda. Na Australásia, Sydney e Melbourne ocupam o lugar de metrópoles regionais, não alcançando a mesma importância que Londres e Nova York, mas gozando de uma liberdade simbólica além daquela conseguida por Toronto, apesar da sua população maior. Sydney e Melbourne também são pontos de referência para cidades australianas, como Brisbane, e neozelandesas, como Auckland.

Os três continentes de língua inglesa criam uma situação mais complexa que aquela dos mundos francófono e lusófono, mas ainda de definição relativamente simples, principalmente por causa da relação central que a cidade de Nova York mantém com todas as regiões culturais da América anglófona. Realmente complicado é o mundo hispanófono, com a sua multiplicidade de regiões autônomas dentro do continente americano, das quais apenas três são representadas aqui.

Figura 9d

O mundo hispanófono



Conforme Rama, a América de língua espanhola superou a fragmentação e o tradicional foco na antiga metrópole imperial, inicialmente “por intermédio de alguma cidade estrangeira (Paris, Nova York, Barcelona)”, e depois através “das editoras situadas em Buenos Aires e México” (RAMA MS 153). Paris e Nova York pertencem a outros idiomas; Barcelona, Buenos Aires e México são representadas aqui ao lado de Madri, como metrópoles globais da língua espanhola. A rivalidade entre Madri e Barcelona energiza a cena espanhola, enquanto as outras grandes metrópoles ficam sem concorrentes nas suas respectivas regiões nas Américas do Norte e do Sul. Entre elas, porém, há outras regiões, como a andina, onde duas capitais nacionais, Bogotá e Lima, contestam a primazia regional, sem terem a mesma pujança global que as cidades do primeiro nível. Apesar de fazerem parte do mesmo continente que Buenos Aires e a Cidade do México, são colocadas no nível 2 porque não há um caminho tão evidente entre elas e uma das cidades do primeiro nível. Diferente é a situação das cidades de nível 3, como Córdoba, a segunda cidade da Argentina, e Montevideú, capital do Uruguai, que existem numa relação clara com o centro da região rio-pratense.

Os mundos francófono e lusófono, apesar da diferença entre a metrópole única de Paris e a dupla Rio-São Paulo, têm a semelhança importante de apresentarem cada um uma

concentração forte em apenas um país, a França e o Brasil, respectivamente. Esses dois países representam uma maioria dos falantes nativos dos dois idiomas (maioria esmagadora, no caso do Brasil) e as suas metrópoles têm, como consequência, a possibilidade de reivindicar o papel de representante daquela maioria. Por ser o foco dos Estados Unidos, país detentor de uma maioria dos falantes nativos de inglês no Ocidente, Nova York estaria nessa mesma situação dentro do mundo anglófono, se não fosse a existência de Londres: outra metrópole de nível global, mas num país minoritário no idioma. A rivalidade entre Rio e São Paulo pela primazia no Brasil (e, por consequência, na língua portuguesa) corresponde no caso anglófono a uma rivalidade entre países, entre continentes, entre o Novo Mundo e o Velho, onde o Novo tem a força do presente, e o Velho, o peso do passado. No mundo hispanófono, por não ter nenhum país majoritário, as quatro metrópoles indicadas encontram-se numa situação bastante diversa. Nem Madri pode representar incontestemente o peso da tradição da língua espanhola, porque divide com Barcelona o prestígio dentro do seu próprio país. No Novo Mundo, não há nenhum país equivalente ao Brasil ou aos Estados Unidos: em vez de uma rivalidade cerrada entre as vizinhas Rio de Janeiro e São Paulo dentro do mesmo espaço cultural, há uma separação entre Buenos Aires e a Cidade do México, encabeçando países muito distantes e bastante diferentes. Entre essas quatro cidades hispanófonas, portanto, não há nenhuma possibilidade de qualquer uma alcançar uma primazia absoluta, por mais que o queira a Real Academia de Madri.

3.6 Nova York, São Paulo, Buenos Aires, Sydney

Depois de perceber que cada um dos mundos culturais do Ocidente tem uma estrutura interna própria, distinta de todas as outras, é necessário reconhecer também que eles se articulam um com o outro de maneira desigual. Pode ser que São Paulo tenha até mais influência no mundo lusófono do que Nova York no mundo anglófono, mas isso não

corresponde a uma maior influência no Ocidente como um todo. As metrópoles de Paris, Nova York, São Paulo e Buenos Aires são o ápice nas suas respectivas línguas, mas existe uma hierarquia entre as línguas. Não se trata, evidentemente, de uma hierarquia de valor cultural, de complexidade lingüística, de utilidade para a criação das obras de ciência mais sofisticadas ou das obras de arte mais sutis: nesses termos, os quatro idiomas do Novo Mundo ocidental são equivalentes. A hierarquia em questão é do mesmo tipo que aquela estabelecida por Candido no prefácio da *Formação da literatura brasileira*: uma hierarquia em termos do peso de cada idioma na cultura comum do Ocidente. Esse peso muda de época em época, e depende de fatores como o tamanho e o prestígio do acervo de obras culturais produzidas numa determinada língua, o poder político e econômico dos países que se expressam nela, e seu número de falantes não-nativos: aqueles que, apesar de terem outra língua materna, acessam obras culturais numa das línguas principais. Os idiomas do segundo nível dessa escala são muitos e, no presente, incluem o espanhol, o português, o alemão e o italiano. Os do primeiro nível ainda são as duas superpotências identificadas por Moretti no *Atlas do Romance Europeu*: o francês, que se estabeleceu como a língua do poder e da cultura na Europa no século de Louis XIV, e o inglês, que se tornou da mesma maneira a língua mundial e que, conforme o Machado de Assis de 1893, “é tão universal, tem penetrado de tal modo em todas as partes deste mundo, que provavelmente é a língua do outro mundo” (MACHADO PM 164).

Os efeitos dessa hierarquia são evidentes. A Cidade do México é maior que Los Angeles, por exemplo, mas é muito mais comum ver um ator mexicano alavancar a sua carreira em Hollywood do que o contrário. O brasileiro Fernando Meirelles fez a versão cinematográfica do romance português *Ensaio sobre a Cegueira* no Canadá, em inglês; seria difícil encontrar o caso contrário, de um diretor estadunidense que vem para o Brasil para fazer um filme de um romance inglês em português. Para um escritor, cuja arte depende tão

intimamente da sua habilidade lingüística, não é tão fácil se transferir para um idioma diferente, mas a hierarquia funciona também na literatura, porque um livro brasileiro (ou polonês ou húngaro) se torna muito mais disponível aos leitores do Ocidente ao ser traduzido para o inglês ou o francês. Traduzir um livro de inglês para português aumenta o seu mercado basicamente pelo número de falantes nativos de português; traduzir um livro de português para inglês também atinge um número muito maior de leitores que têm o inglês como segunda língua.

Olhado deste ângulo, um artista australiano pode migrar de uma cidade menor para Sydney, mas Sydney é apenas uma cidade de segundo nível no mundo anglófono. Para dar o passo adiante ele teria que mudar de hemisfério, para uma das cidades do primeiro nível – Londres, Nova York ou Los Angeles –, mas não teria que mudar a língua. Um artista sul-riograndense pode, da mesma maneira, mudar-se para Porto Alegre (uma área metropolitana do mesmo porte de Sydney) e depois para Rio ou São Paulo (metrópoles de tamanho comparável com Londres e Nova York), mas o próximo passo adiante se dá não apenas mudando de hemisfério, como no caso do australiano, mas também de língua. Para um australiano do século XIX, poderia ter sido necessário mudar de língua para estudar música em Leipzig ou pintura em Paris, mas não para seguir na carreira de escritor; para um brasileiro da época dos Românticos, por outro lado, o único passo adiante, mesmo na literatura, seria traduzir-se para Paris.

Para mapear essa hierarquia, é necessário dividir em três o primeiro nível, o das metrópoles globais, os centros mais influentes em cada língua. A primeira distinção a ser feita já foi indicada no último subcapítulo: Nova York, Paris e a dupla Rio-São Paulo ficam em países que concentram uma maioria de falantes nativos dos seus respectivos idiomas, e podem se apresentar como representantes de tais maiorias, enquanto Londres e as metrópoles hispanófonas concentram países e regiões minoritários das suas respectivas línguas. A

segunda distinção é aquela da hierarquia dos idiomas em termos do seu alcance no Ocidente, fator que distancia Rio de Janeiro e São Paulo do primeiro nível, ocupado por Nova York e Paris. Dessa maneira, podemos definir níveis 1A, 1B e 1C, da seguinte maneira, junto com os níveis 2 e 3, como definidos anteriormente:

Figura 10

Cinco níveis de cidades do Ocidente

fator 1: cidade	fator 2: país	fator 3: idioma	nível	exemplo
primeiro nível no idioma	majoritário no idioma	primeiro nível no Ocidente	1A	Nova York
		segundo nível no Ocidente	1B	São Paulo
	minoritário no idioma		1C	Buenos Aires
primeiro nível na região			2	Sydney
segundo nível na região			3	Atlanta, Porto Alegre, Montevideú, Brisbane

Uma história literária pensada e escrita a partir de uma cidade de nível 3, como Porto Alegre, Brisbane, Montevideú ou Atlanta, dificilmente vai confundir o seu ponto de vista local com o consenso do seu continente: ninguém vai dizer que aquilo que é representativo de Porto Alegre é necessariamente representativo do Brasil, ou que aquilo que é verdadeiro para Atlanta é necessariamente verdadeiro para toda a América anglófona. Em Sydney, cidade de nível 2, ou Buenos Aires, de nível 1C, é mais natural confundir o ponto de vista local com uma visão geral de uma região, mas essa visão dificilmente vai ser tratada como central para toda a cultura da respectiva língua. Sydney pode se tratar como se fosse igual à Australásia, mas não à língua inglesa; Buenos Aires pode se confundir com a região rio-pratense, mas não com a cultura hispanófona como um todo. Já em cidades dos níveis 1B e 1A, como São Paulo

e Nova York, chega a ser fácil tratar uma manifestação local (*Paulicéia Desvairada*, por exemplo, ou os romances de Paul Auster) não apenas como representativa do seu país, mas da própria língua na qual foi escrita. Para autores que pensam a partir das cidades do nível 1A, às vezes parece que descrever o mundo ocidental a partir de Nova York (n' *O Cânone Ocidental* de Bloom) ou de Paris (n' *A República Mundial das Letras* de Pascale Casanova), é simplesmente descrever o mundo ocidental, ponto.

Quatro outros fatores também podem ser introduzidos para descrever certas diferenças objetivas entre as regiões a serem tratadas. O primeiro é aquele desenvolvido pelo historiador Alfred Crosby no seu livro *Ecological Imperialism* (Imperialismo Ecológico), que descreve a expansão europeia do último meio milênio em termos ecológicos, como a implantação e a proliferação de organismos europeus: seres humanos, espécies domesticadas e doenças. Baseado nessa visão, ele divide o mundo em quatro zonas (CROSBY 146-149). A primeira distinção é aquela entre o Velho Mundo, que a Europa compartilha com a África e a Ásia, e o Novo Mundo, composto da América e da Oceania. O Velho Mundo não se europeizou, principalmente porque lá as doenças levadas inadvertidamente pelos colonizadores não resultaram na destruição de populações inteiras. As duas quase-exceções são as populações de origem holandesa e britânica no sul da África e a estreita faixa russificada entre Moscou, na Europa, e Vladivostok, no Mar do Japão. Dentro do Novo Mundo, Crosby estabelece uma divisão climática entre a zona fria (onde os vikings fracassaram na sua tentativa de colonizar a América e que mesmo hoje tem pouca população), a zona tropical (onde o domínio europeu se deu principalmente através do trabalho forçado de não-europeus) e as Neo-Europas, onde foi surpreendentemente fácil estabelecer o domínio do gado, do trigo e das populações de pele clara. Falta, talvez, uma distinção entre o mundo quente e úmido da cana-de-açúcar e aquele quente e seco do sertão nordestino ou do deserto que cobre metade da Austrália.

Na definição de Crosby (CROSBY 149), as Neo-Europas são três, localizadas na América do Sul, na América do Norte e na Australásia. A primeira é “o pampa úmido, que tem no seu centro a cidade de Buenos Aires”, e cujos limites são identificados com Bahia Blanca no sul, Córdoba no oeste e Porto Alegre no norte. Nascido em Boston e formado em Harvard, Crosby gasta pouca energia em definir a sua Neo-Europa natal: “o terço oriental dos Estados Unidos e do Canadá” é uma área muito vasta, que inclui tanto os povoados gélidos onde morreram os vikings quanto as plantações subtropicais onde sofreram os escravos. Mais específica é a referência aos dois pontos de partida da colonização britânica e francesa, Jamestown e Quebec. O triângulo formado por estes dois pontos junto com Chicago recorta uma área bem menor que aquele “terço oriental”, mas que ainda abrange Washington, Filadélfia, Boston, Montreal, Toronto, Detroit e o grande centro de população, de capital e de prestígio que é Nova York. No Pacífico, Crosby identifica como neo-europeu “o canto sudeste da Austrália, definido pelo mar e por uma linha traçada entre Brisbane e Adelaide, mais a Tasmânia”, junto com “toda a Nova Zelândia, menos a parte elevada e fria e a costa oeste da Ilha do Sul”. Essa região é centrada em Sydney e Melbourne, e também inclui Auckland e as duas capitais mais meridionais no mundo, Canberra e Wellington.

Os fatores segundo e terceiro têm a ver com o contato no Novo Mundo entre os colonizadores europeus e os outros povos, indígenas e escravizados. As sociedades hispânicas das regiões mesoamericana e andina foram construídas em cima de civilizações indígenas de grande escala e complexidade; nas outras partes do Novo Mundo, as civilizações esmagadas na construção das sociedades ocidentais eram de escala muito menor. Ao mesmo tempo, existem sociedades (como no sul dos Estados Unidos e na parte tropical do Brasil) cuja existência econômica dependia fundamentalmente do trabalho escravo, outras (como no norte dos Estados Unidos e na Argentina) onde a escravatura fazia parte da sociedade, mas de

maneira menos central, e ainda outras (como na Austrália) que nunca receberam africanos escravizados.

O último fator é derivado do livro de Louis Hartz, *The Founding of New Societies* (A Fundação de Sociedades Novas), que mostra como as características de cada sociedade no Novo Mundo são o resultado da evolução não de “valores europeus” num sentido genérico e atemporal, mas de maneiras específicas de ver o mundo. Assim, Hartz descreve a sociedade francófona do Canadá e as sociedades das Américas lusófona e hispanófona como derivadas de fragmentos da Europa feudal e mantendo os valores típicos do período antes da transformação burguesa: são sociedades hierárquicas, onde a igreja católica tem papel destacado na vida pública e as relações entre as camadas sociais se baseiam em deveres e favores. As sociedades anglófonas da América do Norte e das descendentes dos holandeses na África do Sul, por sua vez, são produtos de fragmentos transplantados da Europa burguesa: a sua crença fundamental é que todos têm direitos iguais e que cada indivíduo faz a sua própria vida. (Evidentemente, essa igualdade liberal demorou alguns séculos para incluir os indivíduos de origem não-ocidental.) Por último, as sociedades anglófonas da Austrália, da Nova Zelândia e da África do Sul são caracterizadas como o resultado da evolução de fragmentos da Europa “radical”, depois do surgimento dos movimentos trabalhistas; aqui, o pressuposto é que direitos iguais só fazem sentido quando também existem oportunidades iguais, e que o papel do Estado é o de garantir tais oportunidades, através, por exemplo, da educação.

Aquilo que – na Ibéria ou na Inglaterra – faz parte de uma seqüência histórica e existe necessariamente em conflito com outras forças (o liberalismo burguês que se define contra o conservadorismo aristocrático, ou o radicalismo proletário que se define contra os dois) se isola e se torna o pressuposto básico, absoluto, incontestado de uma nova visão do mundo, de um Novo Mundo. Como diz Hartz, “quando um fragmento da Europa se torna o

todo de uma nova nação, também se torna irreconhecível em termos europeus” (HARTZ 4). O que existe concretamente no Brasil ou na Austrália não é a estrutura social da Europa ocidental matizada pelas condições locais, e sim a própria organização local das relações entre o indivíduo e o coletivo, entre a hierarquia social e o mérito, entre a propriedade e o trabalho, entre a sociedade e o Estado. Para dar a dimensão das diferenças, no Brasil de 1885 ainda era não apenas legalmente permitida, como também socialmente aceitável a prática da escravatura, onde um homem podia comprar outro homem ou vendê-lo, usá-lo como besta ou chicoteá-lo sem piedade, como se fosse a coisa mais natural no mundo, enquanto na Austrália do mesmo ano já havia em todas as províncias a educação obrigatória, gratuita e laica para toda a população não-indígena, e já existiam sindicatos de trabalhadores rurais que negociavam os termos de emprego com os proprietários. Nenhuma dessas situações cabe dentro do modelo europeu que deu origem ao marxismo.

Os capítulos que seguem apresentam análises de obras literárias e de teorizações da literatura produzidas em quatro regiões culturais do Novo Mundo. Conforme os parâmetros identificados, são regiões com perfis marcadamente diferentes; como mostra a próxima tabela, um dos poucos traços compartilhados por todas é a ausência nos seus territórios de culturas indígenas de grande escala.

Figura 11

Quatro regiões do Novo Mundo

região de:	Nova York	São Paulo / Rio de Janeiro	Buenos Aires	Sydney / Melbourne
nível de metrópole	1A	1B	1C	2
idioma	inglês	português	espanhol	inglês
época de fundação	liberal	feudal	feudal	radical
zona central	neo-européia	tropical	neo-européia	neo-européia
cultura indígena	pequena	pequena	pequena	pequena
escravatura	presente	fundamental	presente	ausente

A metrópole literária da América anglófona é Nova York, no nível 1A: é a maior cidade da sua língua, num país que concentra a maioria dos seus falantes, e sendo aquela uma língua de primeira ordem em termos da sua influência no Ocidente. Nova York é o foco literário de uma sociedade fundada sob a ideologia liberal e na zona neo-Européia. O sul dos Estados Unidos tinha a escravatura como elemento fundamental da sua economia, mas Nova York representa o norte, região onde a prática era presente, mas não central. A América lusófona encontra o seu foco em São Paulo e no Rio de Janeiro, no nível 1B: são as maiores cidades no país que contém uma grande maioria dos falantes da língua portuguesa, mas aquela língua não tem o alcance do inglês e do francês. Como toda a América ibérica, a sociedade brasileira foi fundada com pressupostos feudais; das quatro regiões tratadas aqui, é a única centrada na zona tropical e tendo a escravatura como elemento chave da sua formação econômica e social. A região rio-pretense é a região de Buenos Aires, no nível 1C: a cidade figura entre as maiores e mais influentes da língua espanhola, mas a região, como é o caso com todas as regiões no mundo hispanófono, representa uma minoria dos falantes daquele idioma. Fundada com valores feudais e na zona neo-Européia, a sociedade rio-pretense experimentou a escravatura, mas não como peça fundamental da sua economia. Por fim, a Australásia se concentra nas cidades de Sydney e Melbourne, no nível 2: elas são os centros culturais da região, mas não figuram entre as cidades mais influentes no mundo anglófono. Neo-européia, como as regiões de Buenos Aires e Nova York, a Australásia é diferente das outras três por ter sido fundada na era radical e por não ter sofrido a escravatura.

Excluindo a ausência de uma cultura indígena de grande escala, o único fator ligando as regiões no Brasil e na Australásia parece ser a relação em cada contexto entre um par de metrópoles: São Paulo e Rio de Janeiro, e Sydney e Melbourne. A região da Oceania compartilha a condição neo-européia com as outras duas regiões e a língua inglesa com a de Nova York, mas é única na época da sua fundação e na ausência de escravatura. A região

brasileira, por outro lado, compartilha com aquela de Buenos Aires apenas a sua fundação na época feudal, ficando isolada na sua língua portuguesa, no seu foco tropical, e no papel central do trabalho escravo na sua formação. Além de bastante diversas, porém, são essas as quatro regiões mais relevantes para uma vida, como a minha, passada na Austrália e no Rio Grande do Sul. Para um australiano, a experiência cultural é de dois níveis, de uma região que se centra nas cidades de Sydney e Melbourne, e de outra, mais longe, que tem como foco Nova York, a maior cidade do mundo anglófono. Para um sul-rio-grandense, a experiência não é de dois níveis, mas de duas direções, de dois centros de gravidade: o eixo Rio-São Paulo, centro do Brasil e do mundo lusófono, e Buenos Aires, centro tanto da região cultural rio-pratense quanto do mundo neo-europeu do pampa. Por trás desses dois pares, há sempre a sombra das duas superpotências da cultura do Velho Mundo: para os latinos, Paris, e para os anglófonos, Londres.

4 OS TRONCOS DA FIGUEIRA

This great literature is like a banyan-tree, whose branches bend down, and, striking the ground, take root and grow up as independent individuals. (H. M. Green)

4.1 Um Resumo da Literatura Australiana

Bem como Antonio Candido e o seu jardim das Musas, o australiano H. M. Green (1881-1962), bibliotecário da Universidade de Sydney e historiador da literatura da Austrália, também escolheu uma imagem botânica para descrever a relação entre a literatura no Novo Mundo e a tradição ocidental. No capítulo introdutório do seu *Resumo da Literatura Australiana*, de 1930, ele começa por dizer que

A literatura australiana é um galho da literatura de língua inglesa, e não importa quão grande chegará a ser ou quais características desenvolverá, sempre será um galho (GREEN OAL 9).

Em inglês, essa primeira frase é ambígua – o termo “English literature” serve igualmente para as literaturas da nação inglesa e da língua inglesa – mas a continuação não deixa dúvidas:

Não é apenas que uma compreensão correta dela deve envolver uma compreensão das suas origens e relações, mas também os próprios padrões de avaliação serão derivados de um estudo da literatura escrita em inglês, à qual contribuem os Estados Unidos, a Irlanda, o Canadá, a África do Sul e a Nova Zelândia, além da Austrália e a mãe Bretanha (GREEN OAL 9).

Assim, a literatura da Austrália faz parte não da literatura da Inglaterra, mas da literatura da língua que compartilha com a metrópole e com as outras sociedades fundadas por ela. Em 1930, os Estados Unidos tinham se separado do Império Britânico fazia mais que um século, enquanto a Irlanda, o Canadá, a Austrália, a África do Sul e a Nova Zelândia eram o que se chamava de domínios: países independentes, mas dentro do Império. Para Green, essa diferença legal não é relevante, porque é apenas na interligação das várias nações e na totalidade da literatura da sua língua que se poderia chegar a uma compreensão adequada das

suas várias partes. Cabe notar que a Índia também tinha o status de domínio em 1930, mas não é mencionada na lista: são apenas os países ocidentais de língua inglesa que Green vê como contribuindo para a literatura comum.

Longe de partir de uma separação nacionalista da literatura, país por país, Green pressupõe a interligação e a análise da literatura no Novo Mundo em termos de um contexto maior. Já que a interligação da Austrália com a civilização anglófona é, para o autor, evidente demais para precisar de explicação, a sua preocupação é o contrário, a de justificar o propósito de estudar o galho australiano da literatura como uma coisa em si. O argumento de Green é que “a literatura de um país é, evidentemente, uma expressão das qualidades típicas da sua vida”, e que o país tem “os seus problemas e características específicos”, com o resultado que a sua literatura “ao se desenvolver, provavelmente divergirá em alguns aspectos, talvez importantes, do trajeto da literatura mãe” (GREEN OAL 10). Para leitores no Brasil, tal raciocínio deve parecer óbvio, e sentir a necessidade de explicitá-lo em 1930 pode até parecer excêntrico, mas cabe lembrar que, além do fato da Austrália ainda fazer parte – muito orgulhosamente – do Império Britânico, a sua população na época era de apenas seis milhões e meio de habitantes, comparável com a do Brasil em 1843, ano da *Canção do Exílio* de Gonçalves Dias. O estudo da literatura australiana enquanto tal mal tinha começado. Em 1922, a poeta, romancista e professora Zora Cross tinha publicado *Uma Introdução ao Estudo da Literatura Australiana*, um livro de umas 70 páginas, mistura de biografia, apreciação e reminiscência, “para professores, na esperança de estimular o início de uma apreciação da sua própria literatura nas mentes de crianças australianas” (CROSS 7), mas o livro de Green foi, conforme o seu prefácio, “o primeiro do tipo na Austrália”: o primeiro livro a tratar sistematicamente, desde o seu início, de toda a literatura do território que veio a ser a federação australiana (GREEN OAL 5). Para Peter Pierce, “é impossível exagerar a influência

do *Resumo* de Green ... sobre todo o clima da historiografia da literatura australiana” (PIERCE 82).

Dada essa situação, Green nota a existência de dois erros opostos que podem atrapalhar o historiador de uma literatura, ainda pequena, no Novo Mundo: os extremos de nacionalismo e de cosmopolitismo.

Por um lado, existem uns poucos entusiastas iludidos que saúdam cada novo livro australiano como uma obra-prima, e imaginam que leitores australianos deveriam preferir autores australianos ao invés daqueles das grandes literaturas do mundo; por outro lado, há outros que não julgam a literatura australiana merecedora de qualquer atenção (GREEN OAL 11).

O segundo problema é atribuído à falta de familiaridade, que o livro de Green pode ajudar a reverter; ele não julga necessário explicitar as origens do primeiro. Mas se as duas barreiras que prejudicam uma avaliação justa de uma literatura como a australiana são opostas, uma nacionalista e outra cosmopolita, os dois grandes perigos identificados pelo autor são ambos desdobramentos do excesso de nacionalismo. O mais sério seria o de “baixar involuntariamente os padrões de qualidade; o perigo de que, ao se debruçar sobre uma multidão de escritores de segunda linha, pode-se esquecer que a primeira linha existe”; o segundo seria “tratar o galho e as suas folhas como se fossem isolados da árvore” (GREEN OAL 12).

Para Green, é evidente que a literatura australiana é um galho da literatura anglófona, mas talvez menos evidente que merece ser estudada em si; é esse propósito que precisa de justificação, e os dois perigos que ele identifica surgem de um afastamento da tradição, e não de um excesso de interligação com ela. Na realidade, porém, existem outros perigos, que são justamente o contrário dos dois mencionados. Se é uma distorção, como percebe o historiador, tratar o galho como se não fizesse parte da árvore, ou seja, estudar a literatura como se as condições locais fossem o único contexto relevante, seria igualmente problemático tratá-lo

como se não fosse um galho, mas apenas uma parte indistinta da árvore, assim priorizando sempre a avaliação em termos do centro da tradição. Nesse erro o livro de Green não cai; a sua periodização depende das condições e das obras locais, e não de categorias importadas da literatura metropolitana, e os autores e as obras australianos são tratados, quando julgado relevante, em termos das suas relações com outros, australianos, britânicos, estadunidenses e não-anglófonos.

O problema, evidente em quase cada capítulo do livro, é outro. Ao se proteger contra o risco de baixar os seus padrões de qualidade, Green parece oscilar entre dois padrões distintos: aquele da “primeira linha” do centro da tradição, e aquele do contexto local. Se é bom lembrar que a escala de valor deveria sempre dar conta de Shakespeare, Dante e Cervantes, e não apenas dos melhores dos escritores locais, é igualmente importante não esquecer que a forma literária sempre existe em relação a determinado contexto histórico-social, e que conhecer uma obra sempre implica conhecer algo do seu contexto. O interior da Austrália na década de 1890 (ou o Rio de Janeiro da mesma época) não é um contexto intrinsecamente mais limitador para uma obra literária do que, por exemplo, Londres na época elisabetana, Paris no século XIX ou Nova York no século XX; é apenas menos familiar para leitores em outros lugares. Quando obras oriundas de determinados contextos se estabelecem como pontos-chave na tradição ocidental, aqueles contextos chegam a ser internalizados. Uma vez internalizado por leitores em outros lugares, um contexto acaba sendo tratado como se fosse neutro, e os seus acertos como se fossem universais, enquanto outros contextos são vistos como uma restrição, e os seus sucessos como parciais e limitados.

O processo de expandir o núcleo de contextos reconhecidos é lento e incremental. É mais fácil acrescentar a Praga de Kafka, a Dublin de Joyce e o Sul de Faulkner, que ficam a pouca distância existencial dos centros já amplamente internalizados, do que fazer o pulo para as sociedades nos extremos da experiência ocidental, como o Rio de Machado de Assis, com a

sua escravidão urbana e a sua sociedade baseada no favor, ou a Australásia de Henry Lawson, com os primeiros governos trabalhistas no mundo e uma geração de leitores e escritores proletários. No *Resumo*, sempre parece que, para Green, ler uma obra australiana conforme o seu contexto é um ato historicamente necessário, mas ao mesmo tempo uma diminuição, um pedido de clemência perante a tradição. Pode ser que sejam poucas as obras australianas que são importantes no contexto da literatura anglófona como um todo, e muito poucas aquelas que merecem destaque no contexto da literatura ocidental, mas mesmo nesses casos – os contos de Henry Lawson, por exemplo, e o romance *Such is Life*, de Joseph Furphy – Green dá a impressão de não acreditar no valor da produção local. Ele compara o local com o metropolitano apenas nos termos estabelecidos pelo centro, e não nos termos exigidos por cada obra e cada contexto, mesmo quando a obra australiana representa um avanço que deveria tornar aqueles termos irrelevantes.

Lawson é o primeiro autor no livro de Green a ser comparado com escritores de fora da língua inglesa (com Maupassant, por ser uma comparação já corrente na época, e com Tchekhov, como “um paralelo mais próximo”) mas a análise não chega ao nível formal. Green parece fugir do desafio de entender o australiano no contexto mais amplo da literatura ocidental, concluindo que “há pouco para se ganhar nessas tentativas de paralelismo” (GREEN OAL 115). Em relação a Maupassant, o historiador afirma que “do ponto de vista da técnica, Lawson não é nada ao lado daquele artista incomparável” (GREEN OAL 115), mas os dois pertencem, formalmente, a épocas diferentes, e os critérios que servem para o conto tradicional não se aplicam ao conto moderno. Para o francês, o conto ainda servia principalmente para narrar um enredo, para criar e desatar um nó, enquanto Lawson, quinze anos mais jovem, é a antítese do tipo de conto descrito por Poe: nas palavras de Zora Cross, “ele nunca ensaia uma intriga; seus personagens nunca caem em situações difíceis; seu efeito não depende de nenhum plano mecânico” (CROSS 57). Ele se posiciona no início da época de

Katherine Mansfield, de James Joyce e de Ernest Hemingway, onde o mínimo de enredo serve para examinar a textura de um momento de vida. Infelizmente, Green não pensa em analisar Lawson em relação aos autores que vieram depois, como esses três, todos perfeitamente disponíveis para comparação em 1930, porque ele não parece acreditar que um australiano pode chegar primeiro a esse tipo de avanço formal.

Lawson é elogiado, mas os termos do elogio não poderiam ser mais restritos:

não apenas um dos melhores dos escritores australianos, ele é o mais australiano deles. ... Se fosse nos dada a tarefa impossível de escolher um único livro para representar a Austrália, teria que ser um dos de Lawson (GREEN OAL 115).

Não se imagina nenhum estrangeiro a ler os contos de Lawson, mas “se um australiano o lê num outro país, ele respira como se estivesse em casa” (GREEN OAL 115). Ao dizer que “os personagens de Lawson são os seus amigos e seus iguais em tudo, fora o seu dom literário” (GREEN OAL 115), Green chega muito perto de uma compreensão da revolução sócio-formal de Lawson, mas deixa a análise no nível de atitudes e de valores, quando é justamente essa voz que sai de dentro da vida do homem comum que é o forte dos contos. É difícil não lembrar das gerações de críticos brasileiros que elogiaram Machado de Assis, sem parecer saber exatamente por quê.

4.2 Uma História da Literatura Australiana

No prefácio do *Resumo da Literatura Australiana*, H. M. Green descreve o livro como “preliminar a uma breve história da literatura australiana que pode estar pronta, espera-se, em dois ou três anos” (GREEN OAL 115). Aconteceu que a *História da Literatura Australiana* foi completada apenas em 1955, e a publicação das suas parcas 1500 páginas teve que esperar até 1961, uma geração, uma guerra e muitas mudanças depois do primeiro livro. No ano depois da publicação do *Resumo*, em 1931, o parlamento britânico aprovou o *Estatuto*

de Westminster, reconhecendo que não tinha nem direito, nem motivo para legislar sobre a Austrália e os outros domínios, assim formalizando a independência que esses já gozavam na prática. Foi apenas em 1942, porém, depois da rendição aos japoneses das forças britânicas em Cingapura, que o parlamento australiano achou um motivo para ratificar o *Estatuto*: quando ficou claro que não havia mais nenhuma vantagem geopolítica em fazer parte do Império Britânico, e sim em ser aliado dos Estados Unidos, se tornou necessário esclarecer a relação legal entre a Austrália e o Reino Unido para não deixar dúvidas entre os estadunidenses, tão orgulhosos da sua revolução e tão desconfiados dos laços imperiais. Na sua biografia do romancista Patrick White, David Marr descreve a situação no início da década de 1950:

Antigamente, a experiência de homens como White, tão em casa em Londres quanto em Sydney, teria sido vista como um estilo de vida privilegiado, mas australiano. Depois da guerra, o país tinha se fechado sobre si, lambendo as feridas. ... Ficar dividido entre a Austrália e Londres, como ele sempre estava, tinha passado a parecer indeciso, até desleal, na sua terra natal. A Austrália estava se tornando chauvinista de uma maneira que nunca tinha sido antes (MARR 277).

Depois de todas essas mudanças – a sensação de desamparo com a queda de Cingapura, o bombardeio de Sydney pelos japoneses, a formalização da independência, a transferência do foco geopolítico da velha metrópole à nova potência americana, o novo nacionalismo –, não seria estranho se Green mudasse a sua visão da relação da sua nação com o mundo anglófono. E muda, mas não no sentido de uma separação mais nítida, e sim em termos de uma interligação mais complexa.

No prefácio da sua *Historia*, ele descreve a literatura de língua inglesa em termos que seriam igualmente aplicáveis à literatura ocidental como um todo, na frase escolhida como epígrafe deste capítulo: “essa grande literatura é como uma figueira, cujos galhos penduram e, tocando no chão, fíncam raízes e crescem como indivíduos independentes” (GREEN HAL xiv). A figueira em questão é a bâniam da Índia, *Ficus benghalensis*, famosa pelo seu enorme

crescimento lateral, podendo chegar a cobrir mais que um hectare, apoiada justamente nos troncos múltiplos que Green menciona, independentes mas intensamente interligados. (Até o nome conta uma história interessante da colonização e do Ocidente. Originalmente, “bâniã” se referia não à árvore, mas aos mercadores hindus que conduziam os seus negócios embaixo dela. A palavra foi adotada pelos portugueses, os primeiros europeus a costear a Índia, e depois entrou na língua inglesa por volta de 1600, onde “banyan tree” significava primeiro a árvore onde trabalhavam os mercadores, e depois o próprio tipo de árvore, a figueira. Do ponto de vista de um colonizador, não parece difícil confundir uma estrutura social com a própria natureza.)

A imagem sugere paralelos interessantes. Em primeiro lugar, a bâniam é uma epífita, uma planta que nasce e cresce não no chão, mas em cima de outra planta. Uma epífita não é uma parasita: não vive às custas do anfitrião, mas ganha as vantagens de uma estrutura preexistente. Foi assim que a literatura de língua inglesa floresceu (a partir, podemos dizer, de Geoffrey Chaucer), quando a semente da literatura primitiva anglo-saxônica se alojou na tradição ocidental, na literatura clássica e neolatina, apesar de ser de origem diversa. Em segundo lugar, a bâniam cresce lateralmente, deixando pender dos seus galhos raízes-em-potencial que, como na frase de Green, se tornam troncos novos ao encontrar o chão. No caso da literatura de língua inglesa, a árvore tocou no chão novo das Américas, do sul da África e da Australásia, e o intercâmbio entre a literatura da metrópole e cada nova situação acabou por produzir troncos novos: literaturas reconhecivelmente nacionais que continuam dentro da estrutura maior, alimentando-a e se alimentando dela. Finalmente, a bâniam pode sobreviver mesmo depois de perder o tronco original, porque cada tronco novo desenvolve as suas próprias raízes. Nessa situação, as várias partes sobreviventes podem perder contato físico uma com a outra, parecendo árvores distintas, mas mantendo o mesmo DNA. É justamente essa a situação da literatura latina, que se apoiou como uma figueira nas literaturas grega e

hebraica, para depois se espalhar e se ramificar, finalmente perdendo o tronco original quando o latim morreu, mas continuando a viver nas literaturas neolatinas de língua italiana, francesa, espanhola e portuguesa, como se fossem não uma única planta mas – nos termos de Candido – um jardim.

No caso do Brasil, a bâniam oferece uma perspectiva interessante sobre o conceito candidiano do sistema literário. Na síntese de Abel Barros Baptista,

o ‘sistema’ não surge no momento em que a literatura começa a exprimir a realidade local: surge, sim, no momento em que se organiza *localmente* enquanto literatura, em que *localmente* já funciona como literatura (BARROS 62).

Conforme a imagem da figueira, então, o sistema não surgiu quando o galho lusófono primeiro tocou no chão do Brasil, mas quando já teria se sustentado como tronco novo se tivesse sido separado da sua origem. É impossível saber exatamente quando um tronco novo seria capaz de se sustentar independentemente se o tronco principal morresse, mas é claro que, num primeiro momento, a planta quase certamente morreria; que, mais tarde, teria uma chance maior de sobrevivência, mas sem nenhuma garantia; e que, mais tarde ainda, não restaria dúvida da sua capacidade de crescimento independente, embora sem as vantagens da estrutura maior. É a mesma situação no caso da literatura: não há como saber exatamente quando a literatura teria se sustentado independentemente no Brasil se o tronco português tivesse morrido, porque aquele tronco não morreu. Por mais veementemente que seja rechaçada a ligação com Portugal, a literatura brasileira ainda vive da mesma seiva que anima o restante da literatura neolatina e ocidental.

Green desdobra a sua imagem da literatura de língua inglesa e os seus troncos independentes dizendo que “o maior deles, evidentemente, é a literatura dos Estados Unidos” e mencionando também as literaturas anglófonas do Canadá, da África do Sul e da Nova Zelândia, como no livro anterior, para depois partir para o nível subnacional: a Nova

Inglaterra e o Sul Profundo, dentro dos EUA, a Escócia e o País de Gales, no Reino Unido, e “até um livro sobre os poetas de Queensland”, estado da Austrália (GREEN HAL xiv). Contra a visão do sistema nacional, nenhum desses níveis parece excluir os outros; um poeta de Queensland não deixaria de ser um poeta australiano e um poeta de língua inglesa.

Green também nota que, mesmo entre os dois troncos maiores, existem “diferenças de opinião” sobre onde classificar escritores como W. H. Auden (que se mudou do Reino Unido para os Estados Unidos) e Henry James, que seguiu o caminho inverso, e que essa situação é ainda mais complexa no caso da Austrália (GREEN HAL xv). Desde a sua fundação, o país tem recebido um influxo mais ou menos constante de imigrantes, muitos dos quais escreveram literatura, e não é fácil decidir quais deveriam ser tratados como autores australianos. Muitos australianos nativos também buscaram ampliar os seus horizontes em outras partes do mundo, emigrando ou para o centro do velho império, ou para os Estados Unidos, ou para a Europa continental, produzindo obras que também podem ser vistas ou não como australianas. Não menos intenso é o tráfico de idéias. Por um lado, David Malouf nota que “em 1870, a Austrália já importava um terço dos livros impressos no Reino Unido” (MALOUF 88). Por outro lado, o primeiro livro de poemas do australiano A. B. “Banjo” Paterson, publicado em 1895, alcançou tal nível de sucesso que, conforme o *London Literary Yearbook*, teve “maior público que qualquer outro escritor em inglês, fora Rudyard Kipling” (PATERSON vii). Natural de Mumbai, Kipling seria o primeiro anglófono e o primeiro não-europeu a ganhar o Prêmio Nobel de literatura; havia, no globalizado século XIX, uma comunicação muito viva entre o que Green chama de “a circunferência e o centro” da literatura anglófona.

Partindo dessa complexidade, o autor procura definir o seu objeto de estudo não no sentido de traçar uma fronteira firme e absoluta entre a literatura australiana e a literatura não-

australiana, fronteira que seria desmentida pelos fatos e pela própria imagem da figueira, mas simplesmente para escolher um critério de inclusão para o seu livro. Diz o autor:

Opiniões sobre o que constitui a literatura australiana às vezes se alastram tão largamente ao ponto de incluir qualquer coisa cujo assunto seja de alguma maneira ligada à Austrália; por outro lado, às vezes são tão estreitas que excluem tudo que não seja obra de autor nascido e residente na Austrália, ou até que não seja caracteristicamente australiano, se é que isso quer dizer alguma coisa (GREEN HAL xv).

Depois de uma discussão dos problemas de classificação levantados pela migração, Green chega a uma definição:

Vamos dizer que literatura é australiana se for produzida por um residente na Austrália, e não apenas um visitante; ou se é o resultado de experiência acumulada quando o autor estava residente; ou se chega a ser, como as baladas de Gordon, uma contribuição clara à literatura inegavelmente australiana; ou, como outros dos poemas de Gordon, se foi influenciada indiretamente pelo ambiente novo (GREEN HAL xv).

É uma definição complexa, porque procura definir uma situação complexa, baseada não no desejo romântico de uma separação nítida entre nações, mas de um reconhecimento dos seus laços de parentesco. Trata-se, explicitamente, de um recorte dentro da literatura anglófona, de tal maneira que a definição poderia ser “a literatura australiana é aquela parte da literatura anglófona que surge da experiência australiana”. Na base do critério da experiência “acumulada quando o autor estava residente” na Austrália, foram excluídas certas obras de australianos expatriados, conforme uma distinção sujeita à objeção de arbitrariedade. Green coloca Christina Stead, por exemplo, “entre os principais romancistas australianos da época”, para depois afirmar que

apenas uma parte da sua obra cai dentro do escopo desta história, já que ela deixou a Austrália em 1928 e depois se fixou nos Estados Unidos, de tal modo que tudo que nos interessa aqui são aqueles dos seus livros que se baseiam na sua vida e na sua experiência na Austrália; felizmente, esses já contam com alguns dos seus melhores (GREEN HAL 1155).

Sem entrar na mente de outra pessoa, é impossível definir quais experiências levaram um autor à criação de determinada obra. O desejo de escrever como se a Austrália não

existisse poderia muito bem ser a resposta mais direta a uma experiência tipicamente australiana: a sensação de ter nascido tão longe de tudo. Dentro dessa moldura teórica, Green descreve o seu teste de inclusão como sendo

baseado naquilo que é considerado o valor de determinada obra ou grupo de obras para a literatura australiana, em primeiro lugar, e apenas em segundo lugar para a literatura em geral; e, evidentemente, muitos autores e obras são considerados aqui que não seriam mencionados numa história geral da literatura de língua inglesa, da mesma maneira que muitas das obras legitimamente tratadas numa tal história não seriam mencionadas numa história da literatura mundial (GREEN HAL xxi).

Aqui, o autor visa quatro níveis de análise: primeiro, a obra e o seu autor e, depois, os contextos literários do seu país, da sua língua e do mundo. Um quinto nível seria o das regiões subnacionais mencionadas anteriormente: a Nova Inglaterra, o Sul Profundo, o estado de Queensland. Um sexto (pouco relevante no caso do Novo Mundo anglófono e inexistente no lusófono) seria o das regiões supranacionais dentro da mesma língua, como a do Rio da Prata. Baseado nessa visão, Green afirma que o seu livro utiliza

clara e propositalmente, um padrão duplo, como deve utilizá-lo qualquer história da literatura: senão, não haveria espaço para nenhuma história a não ser da literatura mundial, e muitos autores e obras seriam negligenciados os quais de maneira alguma carecem de importância, e que mantêm uma relação específica com a história do seu país (GREEN HAL xxi).

A conclusão é importante: não é apenas a história literária de um país “menor” que precisa do padrão duplo (primeiro, o da literatura australiana e só depois o da literatura em geral), mas *qualquer* história literária, fora o nível mundial. (Seria interessante saber se Green realmente imaginava uma literatura mundial, ou estava apenas usando esse nome para descrever a literatura ocidental. Se a Índia não entrava no clube da literatura anglófona no livro de 1930, é bem provável que o mundo literário imaginado em 1955 não incluía as literaturas de tradições como a indiana, a árabe e a sino-japonesa.) Da mesma maneira que há obras australianas que merecem tratamento numa história da literatura australiana, mas não na história da literatura anglófona como um todo, tal situação também ocorre com obras das literaturas da Inglaterra e dos Estados Unidos. Uma consequência lógica disso seria que uma

história da literatura anglófona produzida em Sydney trataria, necessariamente, de um cânone diferente daquele construído por uma história produzida em Nova York ou Londres. O romancista E. M. Forster, por exemplo, certamente seria incluído numa história da literatura de língua inglesa para leitores ingleses, mas talvez não em outra para leitores americanos ou australianos. Os australianos, como os estadunidenses e os britânicos, construiriam a sua própria versão de toda a história da literatura comum, conforme as suas prioridades, conforme as suas necessidades, porque os vários séculos de literatura em inglês antes da fundação da Austrália são o seu passado – o passado da sua língua, da sua cultura – bem como são o passado dos ingleses da atualidade. A diferença é que, sem poder esquecer da sua posição na circunferência do mundo anglófono, os australianos dificilmente deixariam de assinalar a parcialidade da sua história, enquanto Harold Bloom pode chamar o seu livro simplesmente de *O Cânone Ocidental*, como se fosse construído a partir de um ponto de vista neutro, e não a partir do nordeste dos Estados Unidos na última década do século XX.

Assim, chegamos muito perto da formulação precisa de Abel Barros Baptista sobre aquilo que ele vê como o problema do nacionalismo no estudo da literatura no Brasil, problema que reside “na diferença entre a estipulação brasileira dum cânone literário e a estipulação dum cânone literário brasileiro (BARROS 13). Em vez de uma visão brasileira que ordene, conforme prioridades brasileiras, a literatura comum (a do mundo lusófono, a do Ocidente), o que se vê é uma amputação do passado e do estrangeiro, deixando no lado de fora toda a tradição pré-brasileira da língua portuguesa e toda a literatura ocidental de outras línguas. O resultado, como reconhece Antonio Candido no prefácio à *Formação da Literatura Brasileira*, é uma literatura “pobre e fraca” (CANDIDO FLB 11), quando poderia ser a totalidade da literatura ocidental, vista de um ângulo brasileiro. Ironicamente, é justamente essa visão que resolve outro problema de Abel, que surge no final do ensaio “Ensinar literatura brasileira em Portugal”, onde ele pergunta se “o programa [universitário] deverá

incluir apenas obras de mérito absoluto ..., ou é necessário que inclua também obras menores mas de importância histórica decisiva?” (BARROS 33). A distinção é falsa, porque não existem “obras de mérito absoluto”; o mérito de qualquer obra literária sempre depende do contexto onde é lida, e nem a *Bíblia* consegue impor um contexto absoluto.

4.3 Três Autores, Três Pontos Fracos

Pensando a partir da circunferência do Ocidente, Green tem a percepção clara de quatro níveis de análise da figueira da literatura – o indivíduo, seja ele obra ou autor, o país, a língua e a literatura que ele chama de mundial, mas que muito provavelmente seja a ocidental –, aos quais podemos acrescentar as possíveis regiões sub e supranacionais. Como historiador da literatura, Green enfoca o indivíduo principalmente em relação ao seu país e a sua língua, passando para o nível superior do Ocidente apenas em casos raros. Harold Bloom, por outro lado, trabalha principalmente em termos da relação do indivíduo com a tradição da língua inglesa (n’*A Angústia da Influência*) e do Ocidente (n’*O Cânone Ocidental*), deixando o nível nacional como fator implícito, instável e às vezes incoerente, em parte porque ele acaba identificando o seu país com uma das suas regiões, composta principalmente por Nova York e a Nova Inglaterra. Antonio Candido, por sua vez, tem o nível do Ocidente como horizonte apenas implícito n’*A Formação da Literatura Brasileira*, onde prioriza fortemente a relação do indivíduo com a tradição do seu país, o Brasil, e explicitamente combate tanto o conceito de uma tradição comum da língua portuguesa quanto a possibilidade de literaturas distintas no nível subnacional.

Em termos gerais, a presença dos níveis mais amplos de análise, os da língua e do Ocidente, sinaliza uma articulação da cultura novo-mundista com o seu passado; Green e Bloom afirmam uma ligação com a tradição da língua inglesa e, por trás dela, a tradição ocidental, enquanto Candido, ao se colocar no ângulo dos primeiros românticos brasileiros, se

separa da tradição da língua portuguesa. Por outro lado, a presença de análise em termos dos contextos locais – nacional ou regional – mostra uma diferenciação da cultura do Novo Mundo em relação aos centros históricos da tradição; Green e Candido valorizam a relação de obras australianas e brasileiras com a sua produção e recepção sob condições locais específicas, enquanto Bloom geralmente trata de minimizar a relevância de qualquer contexto material.

Onde Candido e Bloom concordam, porém, é em afirmar, nas suas maneiras bem distintas, que as melhores obras dos seus respectivos países podem chegar ao grau máximo de qualidade: para Candido, Machado de Assis “deu o exemplo de como se faz literatura universal pelo aprofundamento das sugestões locais” (CANDIDO FLB 437), e para Bloom, “nenhum poeta ocidental do último século e meio – nem mesmo Browning ou Leopardi ou Baudelaire – ofusca Walt Whitman e Emily Dickinson” (BLOOM WC 264). Para Green, por outro lado, a produção australianas deve ser lida e avaliada em dois níveis (primeiro, em termos do contexto local, e segundo, conforme os padrões da tradição como um todo), mas tais padrões nunca são realmente derivados da soma de todas as experiências do mundo anglófono e do mundo ocidental: o padrão “universal” é o padrão metropolitano; a diferença é percebida como deficiência. Ele declara que os dois padrões de valor (da literatura nacional e da literatura em geral) não se confundem, e que

não há tentativa de sugerir que aquilo que pode ser considerado de primeira linha pelos padrões australianos seja necessariamente de primeira linha pelos padrões de uma literatura maior (GREEN HAL xxi).

Embora tenha afirmado anteriormente que qualquer história literária, fora o nível mundial, precisa utilizar um padrão duplo de avaliação, aqui Green introduz a categoria de “literaturas maiores”, com a implicação de que essas não precisam de nenhuma concessão perante a totalidade da literatura ocidental ou mundial. Na verdade, é difícil decidir qual deveria ser o equivalente em português do termo “greater literature”, porque “great” tem

conotações não apenas de maior tamanho, mas de maior qualidade. Seria inadequado traduzir a frase como se se referisse tão diretamente aos “padrões de uma literatura melhor”, mas a palavra “great” aparece de novo na próxima frase no prefácio, essa vez claramente indicando qualidade, e aqui traduzida como “excelente”:

Também, a palavra “excelente”, já tornada quase inútil pelos resenhistas, é aqui evitada quando possível; de qualquer forma, na literatura australiana há muito poucos casos onde pode racionalmente ser aplicada, e nesses casos geralmente se aplica não a um autor, mas a uma obra ou obras específicas (GREEN HAL xxi).

Green não está dizendo exatamente que a literatura australiana seja inferior, mas o próprio vocabulário escolhido parece sugerir uma ligação entre medidas quantitativas e qualitativas. Essa visão idealiza as “literaturas maiores” de duas maneiras diferentes, fingindo uma completude que não existe e projetando um conceito de identidade nacional para um passado onde não cabe. Em primeiro lugar, não são apenas as literaturas “menores” que precisam de alguma concessão na comparação com o nível superior, o do Ocidente; nenhuma literatura nacional é auto-suficiente, e nenhuma contém todas as formas de excelência. Montaigne e Flaubert fazem falta tanto na literatura da Inglaterra quanto na da Austrália, enquanto a literatura da França carece tanto quanto a do Brasil de Chaucer e de George Eliot. Em segundo lugar, afirmar que Dante, por exemplo, pertence especificamente a Florença, a sua cidade natal, ou a Ravenna, onde ele sofreu exílio, é apenas priorizar aspectos de um contexto real; descrever o poeta da *Divina Comédia* como o maior da língua italiana também é pouco controverso; já afirmar que ele mantém uma ligação especial com o território atual do país chamado Itália, criação do século XIX, não passa de uma convenção ideológica do romantismo.

Como figura crucial da língua inglesa, Shakespeare pertence à Austrália tanto quanto à Inglaterra (ou talvez mais, porque o dramaturgo faz parte da Austrália desde os seus princípios, encenado em Sydney desde os primeiros anos da colônia). Contra Green, as obras

literárias da Austrália devem ser avaliadas conforme as condições específicas do nosso galho, a Austrália, e também conforme os padrões da tradição que vem desde as raízes da língua inglesa até nós, sem esquecer dos desdobramentos dessa tradição em outros galhos, como o dos Estados Unidos, e também no próprio tronco europeu. Esse tronco pode ser identificado ou com a nação da Inglaterra, ou (ao incluir a Escócia, a Irlanda e o País de Gales) com a unidade geográfica e lingüística das Ilhas Britânicas, mas dificilmente com o Reino Unido da Grã Bretanha e Irlanda do Norte, uma unidade política que existe apenas desde 1927.

Como no primeiro livro, a leitura de Green na *História* pode ser testada com o caso dos contos de Henry Lawson, que segue o método proposto pelo autor, de avaliação primeiro em termos australianos e depois em termos mais amplos. Depois de uma avaliação detalhada e positiva da obra em si, em termos do seu conteúdo, do seu estilo, da sua arquitetura, e das suas relações com a sociedade que descreve, com os padrões correntes de leitura e com as oportunidades de publicação, Green amplia a discussão para além do país, e imediatamente começa a fazer restrições incompreensíveis.

Onde Lawson fica devendo pelos padrões mundiais (no melhor da sua obra, evidentemente, porque nada do resto nem vale ser medido assim) não é naquilo que ele faz, porque no seu melhor trabalho aquilo que ele faz ele acerta, mas naquilo que ele não faz. Ele fica devendo em ação trágica, embora não em persistência trágica, e – aqui, decididamente – na criação de tipos de personagem capazes de mostrar todo o âmbito intelectual e emocional que a humanidade já alcançou (GREEN HAL 589).

Não é necessário gostar de Lawson, nem conhecer o seu trabalho, para perceber que os termos propostos por Green são absurdos. Em primeiro lugar, o trecho entre parênteses pode ser omitido, por ser igualmente aplicável a Shakespeare, Balzac, Goethe ou qualquer outro autor, por não oferecer nenhuma indicação de qual proporção da obra de Lawson pode ser qualificada como “melhor”, e por não acrescentar nada à discussão além de um tom defensivo. Em segundo lugar, se um autor acerta em tudo que se propõe a fazer, é no mínimo estranho pautar a avaliação em termos daquilo que não faz. É como reconhecer que Cervantes

acertou, sim, naquela paródia sua dos romances de cavalaria, mas negá-lo um lugar no panteão porque fracassou como dramaturgo. Em terceiro lugar, ficar devendo em ação trágica é uma falha que assola centenas dos melhores escritores do Ocidente, não excluindo Aristófanes e Molière.

Por fim, o núcleo da reclamação trata dos limites dos tipos de personagem que Lawson criou, mas mesmo aqui os termos são incoerentes e a sua aplicação injusta. Ao pé da letra, o âmbito intelectual e emocional do ser humano é infinitamente variado, e nenhum autor consegue criar personagens capazes de mostrar a sua totalidade. Cada nova situação social cria novas relações intelectuais e emocionais com uma realidade sempre em mudança; logicamente, mesmo um autor realmente excepcional, aquele que chegue perto de representar o leque de possibilidades num determinado contexto, não pode pretender representar as possibilidades de todas as outras sociedades. Shakespeare não representou os tipos existentes na França do início do século XIX, e Balzac não representou aqueles da Austrália do fim do mesmo século. Mas talvez a crítica seja que Lawson não representou, por exemplo, os limites superiores da inteligência? Assim, a pressuposição seria não apenas que há mais valor em representar pessoas e capacidades extraordinárias do que aquelas da média, mas que também exige mais do escritor, uma pressuposição longe de ser comprovada. É possível examinar toda a tradição ocidental, através, por exemplo, da análise de Erich Auerbach em *Mimesis*, sem encontrar uma única representação literária da grande massa da humanidade, não olhada de cima com maior ou menor simpatia, mas de dentro, de igual para igual, numa sociedade onde essa perspectiva é vista como normal. Até Henry Lawson.

No mínimo, essa façanha exige termos adequados de análise, que não vão ser os de uma sociedade onde nem há escola para a maioria da população, ou onde há uma separação entre a classe que trabalha e a classe que produz e consome literatura. Quando Green analisa

os contos pelos padrões adequados, ele reconhece as suas qualidades. De uma cena, ele diz que é importante

não apenas porque a representação é exata e vívida, criando um pedaço da vida rural australiana, nem mesmo porque vai além da Austrália para ser um pedaço da vida do mundo, mas porque penetra debaixo da superfície para chegar a atitudes e emoções que não são apenas verossímeis, mas fundamentais: lido com compreensão, esse conto ... nos leva além do indivíduo e da circunstância, para iluminar uma ou outra faceta das coisas em geral (GREEN HAL 589).

Sobre a adequação técnica, Green afirma que “para o tipo de trabalho que Lawson fazia, uma técnica mais fina e mais sofisticada seria inadequada, porque não teria correspondido ao material tratado” (GREEN HAL 591). E sobre o leque social que Lawson era capaz de representar com a sua característica simpatia, o crítico oferece um catálogo que, transposto em termos sul-rio-grandenses, seria algo assim:

Ele sentia não apenas pelo gaúcho-a-pé e o peão e o pequeno proprietário, mas também pelo capataz da estância e até pelo latifundiário, desde que fosse sem sorte e de um latifúndio não muito grande; ele sentia não apenas pelos garimpeiros rebeldes, mas até pelos soldados que mataram alguns deles e alguns dos quais também foram mortos. Ele encontrava motivos tanto para o locador exigente quanto para a pobre inquilina, sua vítima; e apesar do seu socialismo ele zombava dos oradores da Esquina Democrática que deixavam as suas mulheres trabalharem fora enquanto eles ‘lutavam pela causa’ (GREEN HAL 585).

A veracidade ou não dessas avaliações não é o ponto principal; o importante é reconhecer que Green foi capaz de perceber tais qualidades, entender bem o contexto histórico-social da obra de Lawson, e depois utilizar padrões e medidas totalmente contraditórios para descrever o seu lugar na literatura ocidental. Na última parte do seu tratamento do autor, Green de novo entra na questão de comparações com outros contistas, mas o resultado difere muito pouco da primeira versão, trinta anos antes. Em relação a Maupassant, Green continua insistindo que “não há comparação: em termos de amplitude, de estilo, de atitude perante tema e personagem, Lawson não tem nada em comum com aquele grande artista”; em relação a Tchekhov e Gorki, “a única comparação possível seria entre tipos de contista; obviamente não pode haver nenhuma em termos de grau de talento” (GREEN

HAL 598); dos escritores posteriores – Mansfield, Joyce, Woolf, Hemingway, etc. – nenhum é mencionado.

É esse o ponto fraco do trabalho de Green: apesar de identificar os contextos adequados (australiano, anglófono, ocidental) para a avaliação das obras, ele não consegue confiar no valor da produção do seu país. Pensando a partir de Nova York, um dos centros atuais da língua inglesa e do Ocidente, Harold Bloom parece desconfortável com a nação como nível de análise, como se a única maneira de se sentir herdeiro de toda a tradição anglófona e ocidental fosse negar a existência de condições locais e nacionais. Pensando a partir de São Paulo, um dos centros da língua portuguesa, mas não do Ocidente, Antonio Candido mantém o foco brasileiro, mas perde a ligação com a tradição mais ampla. Pensando a partir de Sydney, um centro regional, mas de pouco respaldo tanto no nível da língua inglesa quanto naquele do Ocidente, Henry Green mantém os níveis local e internacional de análise, mas em vez de ler os europeus com olhos australianos, acaba lendo os australianos como se fosse europeu.

4.4 O Acachapamento Cultural

Quem diagnosticou a “doença da mente australiana” representada pela “pressuposição de que o produto cultural nacional vai ser inferior ao importado”, foi o crítico A. A. Phillips num ensaio – justamente famoso na Austrália, mas infelizmente desconhecido no Brasil – chamado “The Cultural Cringe” (PHILLIPS 89). O “cringe” do título é um movimento do corpo, fácil de descrever, mas aparentemente sem nome comum em português: o movimento, por exemplo, de alguém que percebe que o seu amigo está prestes a dizer algo simplório na companhia de pessoas cultas e que se encolhe de vergonha, baixando a cabeça, desviando o olhar, querendo se tornar menor, querendo estar em outro lugar. Ou, também, o movimento de um cachorro tão acostumado a ser chutado que se encolhe quando alguém

aparece ao seu lado, esperando de novo o chute. Talvez “o acachapamento cultural” seja uma tradução adequada; de qualquer jeito, o termo faz parte do vocabulário de debate cultural na Austrália desde a publicação do ensaio em 1950. Um exemplo desse acachapamento seria a tendência de alguém como Green, geralmente um leitor forte e sutil, de julgar Lawson pelos padrões de Maupassant, mas nunca pensar em avaliar Maupassant pelos padrões de Lawson. Outro seria a rejeição do romance *Such is Life*, de Joseph Furphy, como “quase sem estrutura” (GREEN OAL 127), comentário que levou Phillips à seguinte observação:

Quando um escritor europeu, evidentemente possuído de inteligência e de integridade artística, adota uma forma não convencional, geralmente paramos para perguntar ‘Por que será que ele está fazendo assim? O que é que ele quer?’ Mas quando um australiano foge aos princípios estabelecidos, somos capazes de pressupor que o pobre ignorante simplesmente não sabia melhor (PHILLIPS 18).

O acachapamento que Phillips identifica é um tipo de alienação dos australianos em relação à sua própria cultura, que ele descreve em dois níveis: o do leitor comum e o do intelectual. Para os leitores comuns, o efeito é de parar de ler naturalmente de dentro do seu próprio contexto, na tentativa de se alinhar com um padrão alheio. Perante *Such is Life*, diz Phillips, “deixamos de perceber a estrutura extraordinária e original do romance, porque estamos nos perguntando se um inglês não o acharia complexo e auto-consciente demais” (PHILLIPS 90). A consequência não é, evidentemente, que o australiano passe a ler como um inglês, mas que ele deixa de ler como um australiano, porque “quando a mente do leitor começa a ser importunada pela questão de o que um inglês acharia disso, ele perde o fio fino da sua sensibilidade australiana” (PHILLIPS 90), e se o próprio australiano não lê as obras da sua cultura de dentro, ninguém mais vai saber como fazê-lo. No mesmo momento, no outro lado do globo, Antonio Candido percebeu algo muito parecido em relação à literatura brasileira e escreveu no prefácio da *Formação*, “Se não lermos as obras que a compõem, ninguém as tomará do esquecimento, descaso ou incompreensão” (CANDIDO FLB 12). Do

ângulo de Phillips, a frase seria “Se nós não lermos as obras brasileiras *como brasileiros*, ninguém jamais será capaz de compreendê-las.”

O segundo nível de acachapamento é o dos intelectuais australianos, uma alienação mais consciente e mais servil do que aquela do leitor comum, porque se direciona mais ou menos explicitamente contra a sua própria cultura, como se tomasse o lado do inglês culto, real ou imaginado, e dissesse “Eu, obviamente, não sou como esses outros australianos toscos. Eu entendo o que vocês devem achar deles.” (PHILLIPS 90). Phillips não quer fingir que tudo seja maravilhoso na cultura do seu país, e muito menos se opõe à atitude crítica, que, pelo contrário,

poderia ser uma influência saudável, até criativa, se a crítica viesse de dentro, se o crítico tivesse um sentimento de identificação com o assunto, se a sua irritação surgisse de uma sensação de vergonha compartilhada, e não de um distanciamento desdenhoso (PHILLIPS 93).

Não seria essa alienação a versão australiana do “torcicolo cultural” identificado por Roberto Schwarz no livro *Ao vencedor as batatas?* De certa forma, sim, mas o paralelo é tão inexato que não vai muito longe. Sim, as duas condições partiram de uma vergonha cultural perante os centros do Ocidente; sim, as duas sociedades novo-mundistas sentiam a necessidade de se medir conforme a Europa e de imitar aquilo que parecia ser a moda europeia, com o resultado que “rebaixava o cotidiano da vida ideológica e diminuía as chances de reflexão” (SCHWARZ VB 26). Mas os dois casos são muito diferentes, tanto na suas relações objetivas de periferia e centro, quanto na natureza da vergonha que resulta dela. Na época tratada por Schwarz – a dos romances de José de Alencar e do primeiro Machado de Assis –, o Rio de Janeiro era o centro do seu próprio império, mas esse império se torcia para enxergar e imitar os centros do Ocidente: Paris e Londres. A Austrália, por outro lado, era na mesma época um ponto na periferia de um império; longe de ser centro de si mesmo, a cultura

britânica na Austrália fazia parte da cultura de um império mundial, cuja capital era o centro econômico e um dos centros culturais do Ocidente.

A vergonha que levava ao torcicolo cultural brasileiro brotava de uma sensação de atraso: “o Brasil, bastião da escravatura, envergonhado diante delas – as idéias mais adiantadas do planeta, ou quase, pois o socialismo já vinha à ordem do dia – e rancoroso, pois não serviam para nada” (SCHWARZ VB 26). A vergonha que formava a base do acachapamento cultural australiano surgia não do atraso, mas da sensação de não ser o próprio centro, de ser um fragmento, de não possuir plenamente a sua própria cultura. De certa forma, a descrição de Phillips da relação de centro e periferia no contexto australiano serviria para qualquer sociedade no Novo Mundo em relação à sua metrópole, pelo menos numa fase inicial do seu desenvolvimento.

Não podemos nos proteger das comparações desagradáveis atrás da barreira de uma língua à parte; não temos nenhuma tradição cultural de longa data ou especialmente diferente para dar segurança e distinção aos seus intérpretes; e a atração centrípeta das grandes metrópoles culturais não nos ajuda. Sobre os nossos escritores – e outros artistas – paira a massa intimidadora das realizações anglo-saxônicas (PHILLIPS 89).

No caso do Brasil, a língua portuguesa constitui um fator de diferenciação em relação aos centros do Ocidente, que não é o caso com o inglês da Austrália, e a sua cultura também é mais diferente dentro do contexto ocidental, mas não chega a ser tão antiga; Phillips pressupõe uma comparação entre a Austrália e as tradições autóctones das nações menores da Europa, como a Hungria ou a Suécia. Por fim, a massa das realizações portuguesas não é tão intimidadora quanto a anglo-saxônica; Antonio Candido, por exemplo, não parece sentir a mesma angústia da influência em relação a Portugal que Harold Bloom e H. M. Green sentem em relação à tradição inglesa. Neste ponto, um paralelo mais instigante seria aquela entre a relação da cultura australiana com a britânica e aquela da cultura do Rio Grande do Sul com a brasileira; aqui, a definição de Phillips cabe muito bem. Nos dois contextos, o australiano e o sul-rio-grandense, se trata de uma relação entre uma parte e o todo; longe de ser uma sensação

de atraso, como no caso do torcicolo cultural, o problema aqui é que a parte até gosta de se achar adiantada e superior em relação ao centro e fica ressentida por não receber a devida atenção, mas ao mesmo tempo sabe que a sua cultura fica devendo em profundidade e polidez. O resultado é uma oscilação instável entre o acachapamento cultural propriamente dito, e o seu contrário, o “Acachapamento Invertido, na atitude do Fanfarrão Espalhafatoso, o Chato do tipo Essa-é-a-própria-terra-de-Deus-e-eu-sou-melhor-que-tu” (PHILLIPS 19).

No caso australiano, a sensação de adiantamento pode ser percebida na década de 1890, quando “todo australiano verdadeiro daquela época aceitava os axiomas que a pobre, velha Europa estava no seu fim e que o século XX seria salvo pela cultura que estava evoluindo nos Países Novos” (PHILLIPS 19). No caso sul-rio-grandense, na mesma época, a guerra civil de 1893 “foi o alicerce da modernidade gaúcha, precursora da modernidade brasileira em várias décadas” (TARGA 9). Mas nem por isso Londres presta homenagem à Austrália, onde as mulheres ganharam o voto quase trinta anos antes das suas primas na metrópole, e nem por isso São Paulo se lembra de saudar o Rio Grande do Sul, onde foi quebrado o nexo tradicional entre a propriedade rural e o poder político. No campo da literatura, foi Simões Lopes Neto que encontrou a maneira de representar a massa não-letrada da população brasileira, quando ele “por cálculo ou por intuição, ... passou a palavra a um nativo, a um ‘campeiro’, a um sujeito que tinha sido objeto de literatura mas que não conseguia falar na linguagem da literatura” (L. FISCHER SLN 11). Uma revolução parecida surgiu entre os contemporâneos de Simões na Austrália, onde a grande massa da população já lia e escrevia, mas também não na linguagem da literatura. Nas palavras de Phillips,

Quando os escritores australianos da década de 1890 lançaram uma revolução nas letras anglo-saxônicas do século XIX, livrando a ficção da gaiola de uma atitude e de uma audiência burguesas, eles se desafiaram com problemas tanto de técnica quanto de assunto. ... Se o escritor proletário da Austrália fosse conseguir uma correspondência artística entre o assunto e o método, ele teria que encontrar padrões mais simples para combinar com o seu material cotidiano (PHILLIPS 1).

Mas nem por isso o centro do Brasil vê Simões Lopes Neto como aquele que abriu o caminho para João Guimarães Rosa, e nem por isso as metrópoles da língua inglesa reconhecem que a sutileza narrativa de *Dublinenses* e a segura sugestiva de Hemingway foram traçadas primeiro nos contos de Henry Lawson.

(Talvez o conceito do acachapamento cultural possa ser comparado com aquilo que Nelson Rodrigues chamou, na sua crônica de 1958, de “complexo de vira-latas”: “a inferioridade em que o brasileiro se coloca, voluntariamente, em face do resto do mundo” (RODRIGUES 52). Ironicamente, o dramaturgo tratava naquele momento do futebol, não da cultura letrada, e é justamente na relação esportiva com a Inglaterra que a Austrália parece ter se livrado do seu acachapamento já no século XIX. Durante o verão inglês de 2009, no meio da tradicional série de cinco partidas de críquete entre a Austrália e a Inglaterra, um ex-jogador inglês chegou a escrever uma crônica lamentando que “o críquete inglês tem o seu próprio acachapamento cultural: que tudo que seja australiano deve ser imitado” (SMITH 19). Não é difícil perceber no orgulho que o australiano comum sente pelos sucessos nacionais nas Olimpíadas e nos esportes em geral – críquete, rúgbi, tênis, natação – uma compensação pela sensação de déficit cultural em outras áreas. No Brasil também, pelo menos no caso do futebol, o orgulho popular e midiático pelo sucesso esportivo parece, hoje em dia, ser o contrapeso do complexo que Rodrigues identificava “em todos os setores” da vida brasileira (RODRIGUES 52).)

Além da alienação descrita por Phillips, o problema para historiadores da literatura é que o acachapamento cultural leva à tendência de avaliar obras conforme padrões inadequados, importados de outros contextos culturais. Para exemplificar esse erro, Phillips lembra que leu uma vez

uma crítica que começou com a pergunta ‘O que pensaria um classicista francês sobre *Macbeth*?’ A análise foi desenvolvida com discernimento e tinha certo

interesse paradoxal, mas não conseguia escapar do efeito de irrelevância cômica (PHILLIPS 90).

Como esforço comparatista, para entender as diferenças entre os valores estéticos de duas culturas, a pergunta não é inteiramente sem sentido; a comicidade e a irrelevância viriam se fosse pretendido julgar a peça não nos seus próprios termos e no seu próprio contexto, mas conforme padrões alheios. Uma pergunta parecida (“O que pensaria um francês da década de 1880 sobre *Mémórias Póstumas de Brás Cubas*?”, por exemplo, ou “O que pensaria um inglês da década de 1890 sobre os contos de Henry Lawson?”) teria sentido se fosse para explicar porque os grandes autores do Brasil e da Austrália não lograram maior sucesso nos centros do Ocidente. Se fosse proposta por acreditar que é assim que se chega a um conhecimento mais profundo das obras em si, o resultado seria, como no caso de *Macbeth*, irrelevante. Para essa irrelevância ser cômica, Machado e Lawson teriam que já gozar, como Shakespeare, da estima internacional merecida.

4.5 Quatro Visões da Tradição

A *Historia da Literatura Australiana* de H. M. Green sofre por causa do seu acachapamento, o *Cânone Ocidental* de Harold Bloom sofre porque se recusa a dar conta dos contextos materiais (nacionais e locais) dos autores e das obras, e a *Formação da Literatura Brasileira* de Antonio Candido sofre por menosprezar as ligações com a tradição ocidental. As três obras podem ser esquematizadas como respostas a três perguntas, feitas em relação à tradição de determinada língua e, através dela, à tradição ocidental. (Essas perguntas pressupõem um “nós”, uma cultura com a qual o historiador se identifica; nos três casos analisados aqui, cujos autores se encontravam nas maiores cidades da sua língua na sua região, é fácil identificar aquele “nós” com uma cultura nacional, australiana, estadunidense ou brasileira. Se as mesmas perguntas fossem feitas por historiadores em Porto Alegre ou Montevideú, não é impossível imaginar que “nós” poderia se referir a uma região sub ou

supranacional: “nós, gaúchos”, por exemplo, ou “nós, rio-pratenses”.) A primeira pergunta é “Essa tradição é nossa?”; Bloom e Green respondem que sim, valorizando a ligação com a tradição anglófona, mas Candido responde que não, que a tradição lusófona não é nossa, que a nossa tradição é apenas a tradição da nação brasileira. A segunda pergunta é “Somos diferentes dessa tradição?”; Green e Candido respondem que sim, valorizando os contextos locais, mas Bloom responde que não, que a nossa relação com a tradição é idêntica àquela de qualquer outro país, que os nossos autores influenciam e sofrem influência exatamente da mesma maneira que os autores na Europa. A terceira pergunta é “Podemos ser tão bons quanto essa tradição?”; Candido e Bloom respondem que sim, mas Green responde que não, que o nosso melhor não merece comparação com o melhor dos países de cultura antiga.

Também seria possível imaginar uma quarta maneira de conceituar a história literária do Novo Mundo, que respondesse “sim” a todas as perguntas, que afirmasse ao mesmo tempo a ligação com a tradição, a relevância das especificidades locais e a necessidade de avaliar as obras conforme os seus próprios padrões, podendo assim chegar a questionar, modificar ou inverter as escalas de valor importadas dos antigos centros da tradição. A tabela que segue ordena essas quatro possibilidades, que são quatro modelos da relação do Novo Mundo com a tradição, conforme as respostas dadas às três perguntas.

Figura 12

Quatro modelos da relação do Novo Mundo com a tradição

	1	2	3	4
1. A tradição é nossa?	sim	sim	não	sim
2. Somos diferentes da tradição?	sim	não	sim	sim
3. Podemos ser tão bons quanto a tradição?	não	sim	sim	sim

Os modelos 1, 2 e 3 correspondem à versão esquemática dos livros de Green, Bloom e Candido, respectivamente, sendo o quarto aquele proposto nesta tese; eles podem ser caracterizados como os modelos “acachapado”, “cosmopolita”, “nacionalista” e “novo-mundista” e usados para identificar obras literárias, movimentos, atitudes críticas e visões da história literária. A ordem dos quatro modelos foi escolhida por corresponder à seqüência de momentos decisivos na formação da literatura brasileira, conforme a visão de Candido, às fases da carreira do poeta, na visão de Bloom, e também aos quatro períodos identificados na *Historia* de Green, mas não é um caminho de mão única. Entre os momentos decisivos de Candido, o Neoclassicismo tende à posição cosmopolita, afirmando a sua identidade com os padrões estéticos europeus, enquanto o Romantismo tende à posição nacionalista, valorizando a cor local para romper com a literatura de Portugal. Machado de Assis encontra a solução novo-mundista, absorvendo e transformando a tradição ocidental através da especificidade do seu lugar no mundo; depois dele, porém, todas as quatro posições estão disponíveis a escritores da tradição ocidental no Brasil, e nem todos vão escolher (ou vão conseguir alcançar) a quarta. Os modernistas de 1922, por exemplo, escolheram os horizontes mais estreitos da posição nacionalista, e o próprio livro de Candido assume os valores nacionalistas dos românticos. Conforme Pierce, grande parte da historiografia literária na Austrália pode ser caracterizada por um dualismo algo melodramático entre as posições cosmopolita e nacionalista, impelido por “um medo profundo de desamparo, um medo ou de perder a cultura tênue que se desenvolve nesse continente, ou de ficar à deriva, separada da cultura mãe, européia” (PIERCE 88).

No conceito da angústia da influência elaborado por Bloom, a mesma seqüência é transposta no nível individual: o leitor que ainda não é poeta passa à segunda posição quando se identifica com a tradição, na figura do seu precursor, e produz poemas derivativos. Numa fase mais madura, ele tenta desviar-se daquela tradição e livrar-se do seu precursor para

estabelecer a primazia da sua própria voz, através de poemas que são manobras revisionistas; finalmente (se o poeta for forte o suficiente), ele absorve e supera a influência em poemas que dão a impressão de inverter o processo histórico, como se fossem escritos antes daqueles do próprio precursor. Se Bloom trabalhasse apenas no nível individual, seria coerente celebrar Whitman como um grande poeta em relação a determinados precursores e sucessores, sem entrar nos detalhes de contexto local e de literatura nacional, mas esse não é o caso. O crítico parece querer saudar Whitman como um grande poeta especificamente estadunidense, peça-chave de um cânone nacional, o que implicitamente coloca a literatura do seu país em competição com a da Inglaterra. Para não perder a luta com a tradição inglesa, e para não ter que ver Milton e Shakespeare como escritores estrangeiros, Bloom abre mão de uma perspectiva mais atenta à situação do Novo Mundo e opta pela visão cosmopolita.

O primeiro dos livros de Green, o *Resumo* de 1930, divide a literatura da Austrália em cinco períodos, caracterizados por critérios algo inconsistentes. O primeiro começa em 1795, com o primeiro documento impresso na nova colônia de Sydney; o segundo começa em 1845, com o primeiro livro de verso de algum mérito; o terceiro, caracterizado como o período de estabilidade depois das corridas de ouro, começa em 1862; o quarto, um período de nacionalismo explícito, começa em 1887, mas exclui todos os autores ainda ativos no final da década de 1920, colocados no quinto, que começa em 1914, com o início da Primeira Guerra Mundial. A *História* de 1961 faz pequenos ajustes em duas das datas e introduz mudanças significativas nas outras, dividindo a sua análise em quatro períodos, conforme critérios mais coerentes. Dos cinco períodos do primeiro livro, é o segundo que deixa de existir, com um dos seus três autores principais passando a representar o fim de uma época e os outros dois marcando o início de outra.

Na *História*, o primeiro período (Conflito – 1789-1850) trata das primeiras seis décadas da vida da colônia, uma época dominada pelo sistema prisional que formava a sua

base e os problemas de estabelecer uma sociedade ocidental no lado mais distante do mundo. Foi um tempo quando “todos os talentos mais fortes estavam focados na ação, nas suas várias facetas, ou naquela literatura que é um produto indireto da ação”: memórias, descrições, panfletos e jornalismo (GREEN HAL 1). Mesmo para os poucos que encontravam as horas livres para escrever poesia, a situação não era propícia; na análise de Leonie Kramer, professora da Universidade de Sydney, “do ponto de vista literário, a colônia escolheu o momento errado para nascer” (KRAMER 3). No final do século XVIII, a era neoclássica da poesia inglesa estava chegando ao seu fim, sem forças para novos empreendimentos, e a vida bruta de uma colônia-prisão oferecia um material difícil para uma tradição que prezava a racionalidade e a ordem. A era romântica, que começou em inglês com a publicação dos *Lyrical Ballads* de Wordsworth e Coleridge em 1798, poderia ter oferecido terreno mais fértil para uma poesia do mundo natural, mas o mundo australiano nem parecia natural aos olhos daqueles europeus transplantados: diz Green, “os aspectos naturais da Austrália eram, para muitos dos recém-chegados, tão repelentes quanto estranhos” (GREEN HAL 1). Quando a poesia romântica começou a se fazer sentir na Austrália, foi como mera imitação, ao ponto de aparecerem poemas saudando a primavera como se chegasse na Austrália no mesmo mês que na Inglaterra. Foi um período, em suma, de pouca literatura, e as obras que chegaram a existir são obras européias, feitas na Austrália por europeus, e sem nenhuma pretensão de se comparar com a tradição do Velho Mundo.

No segundo período (Consolidação – 1850-1890), a vida nas colônias australianas tinha chegado a uma certa estabilidade e a riqueza das corridas de ouro alimentava um desenvolvimento não apenas econômico mas cultural. Foi nessa época que os escritores da Austrália começaram a entrar no mercado literário da metrópole e a aprender a responder às suas preferências, e que a educação obrigatória começou a mudar a relação da massa da população com a palavra escrita. Em 1890, no final do período, a população das várias

colônias ainda não chegava a três milhões e meio de habitantes, e apenas setenta e cinco por cento desses sabiam ler e escrever, representando um mercado interno de pouco mais que dois milhões de leitores (cifra, aliás, não muito diferente daquela do Brasil do mesmo ano). Uma das conseqüências dessa limitação foi que “quase todos os livros de autores australianos eram publicados na Inglaterra, e eles dependiam quase que inteiramente do mercado de leitores ingleses” (GREEN HAL 149).

Green descreve uma transição fundamental que ocorreu entre o início desse período, quando a sociedade britânica estava bem estabelecida na Austrália mas ainda pouco diferenciada daquela da metrópole, e o seu fim, quando as diferenças eram mais marcantes:

no início do período, a vida australiana ainda era mais ou menos uma continuação da vida do interior da Inglaterra e das suas cidades provinciais e, ao descrever a vida em volta dele (quando ele chegou a descrevê-la), o escritor local, provavelmente um imigrante e trabalhando numa tradição antiga, geralmente não procurava notar as pequenas diferenças que estavam surgindo nas condições novas, e nem se preocupava com aquelas que por acaso percebia; na verdade, ele era capaz de representar a vida australiana como sendo menos australiana do que realmente era (GREEN HAL 152).

Em cima daquela terra que sessenta anos antes parecia tão estranha, os colonizadores tinham construído uma sociedade tão parecida com a da metrópole que Sydney não era mais uma cidade colonial, como Calcutá, mas uma cidade provincial do império britânico, como Dublin ou Liverpool. Numa sociedade tão britânica, com tantos dos seus escritores ainda imigrantes do Velho Mundo e com o mercado inglês sendo tão importante, não é de se estranhar que os livros produzidos se colocaram tão diretamente na tradição da metrópole. O interessante é a minimização das diferenças: para caber bem na tradição e no mercado disponíveis, ser explicitamente australiano seria a manobra menos indicada. As principais figuras da segunda geração do romantismo inglês, os poetas Byron, Shelley e Keats, tinham morrido mais que 25 anos antes do início desse segundo período, e o próprio romantismo, tão ligado à idéia de nacionalismo em outros contextos, tinha deixado de ser uma força para a renovação, dando lugar à primeira geração vitoriana, de Dickens, Tennyson e Browning.

Sedimentado como apenas a fase mais recente de uma longa tradição, o romantismo britânico (os poemas de Wordsworth, Shelley e Byron, os romances históricos de Scott) começou a influenciar o estilo, o conteúdo e a sensibilidade da literatura da Austrália justamente no seu período mais explicitamente cosmopolita. Ao longo dos 40 anos entre 1850 e 1890, porém, começou a se fazer sentir um nacionalismo que não existia na Austrália na época propriamente romântica.

Ao longo desse período, as diferenças [entre a vida australiana e a inglesa] começaram a ficar mais evidentes, e até a ser reconhecidas no exterior, e o escritor local – agora mais tipicamente nascido na Austrália e por isso mais atento a elas – tendia não apenas a notar e recordar, mas a acentuar tais diferenças, em parte por um carinho à sua terra natal que se colava a qualquer coisa que parecesse uma marca da diferença, e em parte para o deleite dos seus leitores britânicos, que estavam mostrando interesse nas características desse continente estranho (GREEN HAL 152).

A façanha do primeiro período foi a de estabelecer uma sociedade britânica no fim do mundo, uma sociedade tão semelhante que parecia uma continuação da vida da metrópole; a marca do segundo período foi a descoberta que o que se criava ali era uma sociedade britânica, sim, mas de um tipo nunca antes visto, da mesma maneira que a sociedade que se desenvolveu no Brasil antes da independência foi claramente latina (católica, hierárquica, clientelista), mas também diferente de qualquer outra. Mas, já que a língua nativa dos colonos australianos dava acesso ao amplo mercado da capital econômica do século XIX, e já que aquela língua oferecia uma tradição tão rica, essas diferenças sociais continuaram a ser exploradas não apenas dentro do contexto britânico, mas com um olho sempre nas expectativas dos leitores metropolitanos. A cor local, incorporada programaticamente à literatura no Brasil sob a influência da ideologia romântica e nacionalista, apareceu na Austrália, paulatinamente, como uma maneira de encontrar um nicho no mercado europeu.

4.6 O Sistema Literário Australiano

Começando apenas 102 anos depois da fundação da primeira colônia britânica na Austrália, o terceiro período (Nacionalismo autoconsciente – 1890-1923) representa o momento quando a literatura no novo continente chegou não a se separar da tradição anglófona, mas a existir nos seus próprios termos. Conforme Green,

pela primeira vez, a Austrália começou a produzir uma literatura que tinha perdido quase completamente os últimos ecos [de movimentos ingleses], que possuía uma natureza e uma individualidade essencialmente próprias, e cuja produção dependia de uma combinação de fatores encontrados principalmente dentro da sua sociedade (GREEN HAL 387).

Principal entre esses fatores é a presença de um público leitor mais amplo, que gerou um mercado capaz de sustentar publicações australianas que não dependiam de vendas no exterior. Se o período anterior tinha introduzido certa cor local para satisfazer os leitores no outro lado do mundo, esse podia tratar de se representar para si mesmo. Todas as colônias “já se aproximavam ao ideal da educação gratuita, obrigatória e laica” e, se ainda havia analfabetismo entre os mais velhos, a nova geração mudou a relação entre o leitor, o livro e o escritor (GREEN HAL 391). As formas mais rarefeitas da poesia permaneciam um gosto minoritário, mas “os livros dos principais baladistas vendiam mais que cem milhares de exemplares” (numa população de três a quatro milhões) e a poesia popular da época, além de bastante simples, era “impregnada da atitude e das predisposições dos seus leitores, não proposital, mas naturalmente, porque os escritores não diferiam dos leitores, fora o fato de terem lido mais e de possuírem a habilidade de escrever poesia” (GREEN HAL 391).

O segundo fator, quase tão importante como o primeiro, é a existência de uma revista, o *Bulletin*, cujo editor, J. F. Archibald, garantia que os leitores e os escritores da Austrália eram literalmente as mesmas pessoas. Na época da sua fundação, em 1880, as sete colônias britânicas na Australásia eram entidades bastante distintas no nível administrativo, e

as rivalidades entre as suas capitais serviam para mascarar as semelhanças que inegavelmente existiam, especialmente na vida do interior. A Austrália como um todo – como uma nação em potencial – era apenas uma idéia, e foi Archibald que

deu ao país uma realidade concreta por chamar às suas páginas todos que tivessem algo para dizer sobre o seu trabalho ou a vida no meio da qual eles se encontravam. O tosquiador de ovelhas, o vagabundo, o funcionário público, o engenheiro: ele permitia que falassem do seu jeito, melhorava os seus parágrafos, fazia-os sentir que o jornal era o seu foro (PALMER 91).

É interessante que, de todos os aspectos da vida, é o trabalho que é mencionado especificamente; não havia uma “classe literária” que se debruçasse sobre coisas abstratas como paisagens e identidades nacionais, e sim pessoas comuns que trabalhavam, liam e escreviam. Se a existência de um sistema literário depende, como sugere Candido, “da existência do triângulo ‘autor-obra-público’ em interação dinâmica, e de uma certa continuidade da tradição”, então é na década de 1890, e principalmente nas páginas do *Bulletin*, que a literatura australiana “aparece integrada, articulada com a sociedade” (CANDIDO FLB 17).

Os dois gêneros preferidos da revista, e também os mais característicos do período, eram um tipo de balada, que “representou algo essencialmente novo” na literatura ocidental, e um estilo de conto, “que poderia ser descrito como uma invenção do *Bulletin*” (GREEN HAL 397). Essa balada australiana nasceu, conforme Green, “quando os seus progenitores populares e literários se juntaram e produziram [A. B. ‘Banjo’] Paterson”, que não apenas escreveu os melhores exemplares, mas também publicou uma antologia das anônimas canções das gerações anteriores, colecionados ao longo dos seus anos no interior de New South Wales (GREEN HAL 403). Para Green, a balada literária da década de 1890, como as baladas populares anteriores, era um produto daquela zona limítrofe entre a civilização e o interior pouco habitado, mas “numa época mais tardia, quando a leitura tinha se tornado mais comum”, e o seu fim chegou quando, “aos poucos, a maré da civilização avançou e removeu

as causas que tinham combinado para produzi-la” (GREEN HAL 404). Em outros contextos no Novo Mundo, como no pampa sul-americano, tal época (depois da chegada da educação universal mas antes do cercamento das planícies) simplesmente não existiu, e a sua poesia típica, escrita na linguagem comum por homens comuns (do ponto de vista não apenas do peão, mas também do garimpeiro, do marinheiro, do pequeno proprietário e do vagabundo), também não tinha como existir.

O conto, por sua vez, se desenvolveu conforme os princípios formais promovidos pelo *Bulletin*.

Em primeiro lugar constou a brevidade: ... no início, o conto do *Bulletin* era em média o mais curto de todos os contos; as frases tinham que ser breves e palavras não poderiam ser desperdiçadas; matéria descritiva ou explanatória deveria ser reduzida ao mínimo. Outras exigências eram a simplicidade, a expressão direta, o realismo e a força dramática (GREEN HAL 576).

Outras qualidades, não diretamente exigidas pela revista mas valorizadas pelos seus editores, tinham a ver com tom, tema e personagens:

A ironia certamente constava entre as virtudes; o amor romântico, embora longe de ser ausente, era baseado fortemente nos fatos da vida, e o patético tinha que parar aquém das formas mais crassas do sentimentalismo. ... Os personagens nos contos eram, grosso modo, um bando de durões, que tinham que encarar os fatos e os encararam. ... As circunstâncias e as situações também eram no geral bastante duras; mesmo os contos humorísticos tinham às vezes um tom severo (GREEN HAL 577).

Ernest Hemingway nasceu apenas em 1899, mas se ele tivesse nascido na Austrália e pelo menos uns vinte anos antes, os seus contos teriam cabido perfeitamente nas páginas do *Bulletin* e ele seria lembrado, ao lado de Henry Lawson, como um dos dois melhores expoentes daquele estilo de conto. Green até chega ao ponto de dizer que a obra do americano têm algo da mesma energia vibrante que caracteriza os contos australianos, mas não faz nenhum comentário sobre o fato de Lawson e os seus companheiros terem desenvolvido aquele estilo uma geração antes do vencedor do Nobel de 1954.

Na verdade, Green reconhece tanto a novidade formal da balada e do conto daquela época quanto o seu papel como expressão típica de uma sociedade distinta, mas o seu temperamento cosmopolita não permite que ele dê o devido valor a esses feitos. Embora identifique o período como o do nacionalismo autoconsciente, os dois autores que ele mais valoriza naquele mesmo período, o poeta Christopher Brennan e a romancista Henry Handel Richardson, “pertencem à tradição literária européia do século XIX, e não à nacionalista” (GREEN HAL 578). Não interessa ao autor especular se esses dois devem ser entendidos como um resquício da época pré-nacionalista ou se já prefiguram o momento posterior, quando o nacionalismo pode ser ultrapassado, porque “cosmopolita” é para ele um termo de plena aprovação. É como se a época nacionalista fosse apenas um interregno entre o segundo período e o quarto (Consciência do mundo e desilusão – 1923-1950), e não o momento quando australianos começaram a produzir não apenas obras, mas uma literatura que não existiria se não fosse feita por eles; é essa preferência pelo tipo de literatura que só pode ter a Europa como medida de qualidade que leva à sensação de acachapamento na obra de Green. Essa atitude é coerente com a imagem da figueira, e talvez marque o limite da sua aplicabilidade; é muito fácil perceber as fases de implantação, de consolidação e de maturidade de um tronco novo, mas não há nenhum momento na vida de uma árvore quando um tronco novo começa a reivindicar identidade própria e a ensaiar uma rejeição do próprio organismo de que faz parte. Sendo cosmopolita por natureza, Green valoriza a sensação de crescimento orgânico da literatura australiana dentro do contexto da tradição ocidental, e não uma visão dialética de um processo onde extremos de cosmopolitismo e nacionalismo são necessários para chegar a uma maturidade de outra ordem.

Também coerente com essa preferência é a mudança, entre os livros de 1930 e 1961, na data da divisão entre o período nacionalista e aquele que o segue. No primeiro livro, o presente começa em 1914, o ano do início da Primeira Guerra Mundial, que tirou a vida de

mais que 60 mil soldados australianos de uma população de apenas quatro milhões e meio. No segundo, a divisão é puxada para 1923: os anos da guerra e os cinco seguintes são vistos como uma continuação do período de Lawson. Não se sabe se a sua morte em 1922 é o motivo para a escolha do ano seguinte como o começo de uma nova era; apesar de não ser um número redondo, que cria a impressão de algum dado específico, Green reconhece que é mais discutível que as outras datas escolhidas, e que “o ano 1923 ou por aí é adotado aqui como marcando a virada da maré” (GREEN HAL 932). Em outras histórias posteriores, Dutton (1964) e Kramer (1981) colocam a divisão equivalente em 1920, e Hergenhan (1988) escolhe 1915, mas nenhum opta por uma data tão tarde quanto 1923. Green também reconhece que “as características regentes dos três períodos anteriores são muito mais evidentes do que aquelas do quarto; cada um possui uma unidade que o nosso não tem” (GREEN HAL 931). Duas citações devem servir para ilustrar os seus motivos. Depois de listar uma série de mudanças ocorridas no mundo na primeira metade do século XX, ele afirma que

Todas são refletidas na Austrália, agora que ficou bem claro que ela não pode se isolar, nem em tempos de guerra, nem na paz, de eventos na Europa e até na Ásia. Todas têm sido fatores na substituição do nacionalismo extremo do período anterior por algo que é quase cosmopolitismo, no mesmo momento que a vaidade deu lugar ao desejo de aprender de outros países (GREEN HAL 932).

Em primeiro lugar, Green associa o nacionalismo com um isolamento ingênuo e com uma certa vaidade, no caso da Austrália, e com as causas de uma guerra extremamente traumática, no caso da Europa e da Ásia, ou seja, da Alemanha e do Japão. Assim, o nacionalismo é algo a ser evitado no plano político e social, mas o autor sabe que a Austrália de 1955 ainda não chegou a um cosmopolitismo pleno, mas apenas a algo parecido. Para aumentar o grau de cosmopolitismo do último período, então, a data do seu início deve ser adiantada ao máximo possível. Na discussão mais estritamente literária, porém, Green mostra o seu acachapamento, declarando que

Se a literatura australiana, e especialmente a ficção australiana, tem ainda o seu aspecto paroquial, também é verdade que em relação à literatura do período anterior ela pode quase se chamar de cosmopolita; pelo menos podemos dizer que ela procura principalmente no exterior as suas idéias, a sua arte e os seus métodos (GREEN HAL 936).

Aqui, o cosmopolitismo aparece como o contrário (positivo) não apenas do provincianismo, mas de qualquer possibilidade de uma tradição local. Green não sugere que seja saudável construir uma linhagem literária baseada em sugestões tanto australianas quanto de outros lugares no Ocidente; para ele, o bom da fase mais recente é que os autores *pelos menos* olham principalmente para o exterior. Melhor que isso, aparentemente, só se eles olhassem *exclusivamente* para os outros países. Assim, o historiador parece ter percebido o processo dialético na sua periodização, mas (talvez por ser naturalmente cosmopolita, talvez por ter testemunhado os estragos do nacional socialismo e de outros nacionalismos na Segunda Guerra Mundial) estava indisposto a valorizar as obras mais evidentemente ligadas às condições locais.

A visão de Green é, afinal, coerente com a sua situação num galho da literatura anglófona que tinha se tornado tronco tão recentemente. O historiador nasceu em 1881, ano da publicação de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, e deve ter lido os contos de Henry Lawson quando apareceram publicados no *Bulletin*. Foi durante a sua vida que o termo “literatura australiana” ganhou um sentido além do meramente geográfico. Nessa situação, com o acervo de obras locais à sua disposição ainda tão restrito, adotar um posicionamento cosmopolita e aceitar que a medida certa para avaliar obras australianas seja exclusivamente aquela estabelecida em Londres (ou em Paris ou em algum outro centro) seria aceitar a invisibilidade e a subordinação da literatura do seu próprio país. Por outro lado, adotar um posicionamento nacionalista e se restringir a uma pequena tradição local seria sofrer a perda de Chaucer, Shakespeare, Milton, Defoe, Austen e Keats, apenas para assegurar o ganho duvidoso de ser o centro de um mundo menor. Para a terceira opção, a novo-mundista, seria

necessário não exatamente mais tempo, mas a perspectiva de gerações posteriores. Para mostrar o último período na *História* de Green como o resultado de um processo de superação tanto do meramente cosmopolita quanto do meramente nacional (tanto da dependência quanto da independência), seria necessário recorrer a outros textos: textos até da mesma época, do final da década de 1950, mas escritos por autores mais jovens. Os ensaios de A. A. Phillips, reunidos em livro em 1958, marcaram o início de uma crítica novo-mundista (ao mesmo tempo plenamente ocidental e plenamente australiana) dos autores nacionalistas como Lawson e Furphy, e a seqüência de romances de Patrick White, cuja fase madura começou com *A Árvore do Homem* em 1955 e que ganhou o Nobel em 1973, pode ser vista como a comprovação da existência de uma literatura novo-mundista na Austrália. Infelizmente, essa perspectiva ficou além do âmbito de Green, que morreu em 1962, um ano depois de ver a sua *História* finalmente chegar ao público.

5 HERDEIROS DA TRADIÇÃO OCIDENTAL

Cultural belatedness ... has a particular poignance in the United States of America.
We are the final inheritors of Western tradition. (Harold Bloom)

5.1 A Memória e a Esperança

Um cânone é, literalmente, uma coleção de textos consagrados. H. M. Green deixa claro que o seu trabalho trata de “uma história, não de escritores e as suas obras, mas de obras e os seus escritores” (GREEN HAL xx). Com a *Formação*, Antonio Candido deseja “despertar leitores para os textos analisados”, e não para os seus autores (CANDIDO FLB 11). Harold Bloom deu ao seu *Cânone Ocidental* o subtítulo “Os livros e a escola dos tempos”, mas o volume não é, em primeiro lugar, um livro sobre livros, e sim um livro sobre autores e as relações de influência entre autores, relações que são realizadas em obras. N’A *Angústia da Influência*, Bloom afirma que “a história poética ... é vista como indistinguível da influência poética” (BLOOM AI 5) e que “a influência poética ... é necessariamente o estudo do ciclo de vida do poeta-enquanto-poeta” (BLOOM AI 7), que quer dizer não o estudo do indivíduo que, entre outras coisas, é poeta, mas apenas daquele aspecto dele que lê, sofre a influência e, ao lutar contra ela, produz poesia. Estudar a história poética, portanto, seria uma questão não de identificar, por exemplo, uma seqüência de períodos cosmopolita, nacionalista e novo-mundista na literatura dos Estados Unidos, e sim de traçar uma seqüência análoga na psique do leitor que se torna poeta, do poeta que se torna forte, e do poeta forte que desperta em outros leitores a necessidade de também se tornarem poetas. Conforme essa analogia entre níveis nacional e individual, a posição cosmopolita representaria a identificação do novo poeta com a tradição (na figura do precursor), a nacionalista, a sua luta contra a prioridade da tradição, e a novo-mundista, a sua reordenação da tradição em torno de si mesmo.

Embora Bloom não procure entender o desenvolvimento da literatura do seu país no nível sistêmico, os momentos cosmopolita, nacionalista e novo-mundista podem também ser identificados nos Estados Unidos, talvez não como períodos sucessivos, mas como tendências paralelas, principalmente no meio século entre a Guerra Anglo-Americana de 1812-1815 e a Guerra Civil de 1861-1865. A Guerra de 1812, vista no Reino Unido como um episódio de pouca importância, teve um impacto muito maior nos Estados Unidos, cujo hino nacional, *The Star-Spangled Banner*, lembra a defesa da cidade de Baltimore. Perante as tentativas britânicas de coibir o comércio entre os Estados Unidos e a França Napoleônica, a única maneira de evitar a guerra teria sido “desfazer um dos feitos mais importantes da revolução e aceitar a subordinação total ao Reino Unido em assuntos internacionais” (BROGAN 254). Como resultado, a conclusão das hostilidades – sem vitória mas também sem derrota – serviu para reafirmar a independência americana e levou o governo dos Estados Unidos a se comportar como se fosse uma grande potência. Foi em 1823, menos que uma década depois do fim da guerra, que o presidente Monroe proclamou a sua famosa doutrina, reforçando o apoio à independência dos novos países latino-americanos e declarando que qualquer intervenção em qualquer país que tinha se libertado efetivamente da sua metrópole européia seria vista como uma ameaça também aos Estados Unidos (MONROE 68). Foi durante esse período de euforia nacional que se deu um debate entre as tendências que eu chamo de cosmopolita, nacionalista e novo-mundista, não apenas na literatura, mas na política, na economia, na religião, e em qualquer área da vida onde houvesse uma tradição que podia ser afirmada ou rejeitada.

Podem servir como exemplo desses três caminhos os poetas James Russell Lowell e Walt Whitman e o romancista Herman Melville, todos nascidos no mesmo ano de 1819. Lowell era o mais jovem do grupo dos *Fireside Poets* – os Poetas da Lareira –, assim chamados porque as suas obras populares e convencionais eram lidas e declamadas em

encontros familiares, em torno da lareira; cosmopolita, ele rejeitava como provinciano o conceito de uma literatura nacional, preferindo uma literatura universal. Whitman, o nacionalista, seguia Ralph Waldo Emerson na sua rejeição do Velho Mundo e das suas tradições como irrelevantes para o Novo Mundo, a América, e o Novo Homem, o americano. Melville, o novo-mundista, sabia que escrever como um americano não o tornava provinciano, e que valorizar a literatura da *Bíblia*, de Shakespeare e de toda a tradição ocidental também não o tornava anti-americano. O resultado foi, nas palavras de R. W. B. Lewis, “um tradicionalismo único e sincopado” (LEWIS 146), encarnado em *Moby Dick*, talvez o primeiro grande romance do Novo Mundo. Para dar à linhagem intelectual de Bloom (e, portanto, às idéias de influência e de cânone) uma contextualização social e cultural que ele julgaria desnecessária, o livro de Lewis, *The American Adam* (O Adão americano), pode servir como guia para esse período crucial da literatura dos Estados Unidos, a época de Cooper, Emerson, Hawthorne, Longfellow, Poe, Whitman e Melville.

Lewis não trata centralmente de continuidades e rupturas em relação à tradição literária, e sim na cultura em geral e mais especificamente na religião e na doutrina do pecado original. Ele identifica no Adão americano o mito central dos Estados Unidos: o homem inocente num Novo Mundo, nascido sem pecado, livre tanto dos erros quanto dos acertos do passado. O subtítulo do livro é “A inocência, a tragédia e a tradição no século XIX”: a inocência é representada pelo mito adâmico e a sua existência é disputada pelos dois partidos que Lewis (seguindo Emerson e antecipando Bloom) denomina Memória e Esperança. A tragédia – gênero valorizado pelo partido da Memória – é impossível sem o pecado e é rejeitada como desnecessária e perversa pelo partido da Esperança, mas reafirmada por um terceiro grupo que Lewis identifica, mas que não tem nome consagrado. A tradição estadunidense é aquela formada por esse movimento dialético, entre a Memória, que se identifica com o passado, a Esperança, que rejeita o passado, e o terceiro partido, que rejeita e

supera essa rejeição. A discussão da literatura ocupa a maior parte do livro, mas é uma discussão principalmente da história da representação literária do Adão americano, e não da história literária em si; o foco é o desenvolvimento do conceito da inocência na literatura, e não o desenvolvimento de um sistema literário. Assim, Lewis não se concentra naqueles autores mais ligados à fase cosmopolita e ao partido da Memória, como Henry Wadsworth Longfellow (acusado de imitador de modos europeus, bastante lido no Velho Mundo e logo traduzido em francês, alemão e italiano) e o seu admirador Edgar Allan Poe, com a sua obsessão com o passado e o pecado, a sua preferência por ambientações que lembram a Europa, e as suas ligações fortes com estilos europeus, como o gótico.

O partido da Esperança é, em primeiro lugar, o partido de Ralph Waldo Emerson, que sugeriu o termo num ensaio de 1841, onde dá vários nomes às duas tendências cuja oposição moveria a história do mundo: o conservadorismo e a inovação, o patricio e o plebeu, a metrópole e a colônia, o hábito antigo e a mudança perante fatos novos, o rico e o pobre, o passado e o futuro, a memória e a esperança, a compreensão e a razão (EMERSON C 295). Emerson é o próprio tipo da visão nacionalista do Novo Mundo, mas, por ter nascido numa época quando apenas o seu país tinha se tornado independente da Europa, não era nada difícil para ele imaginar que os Estados Unidos e o Novo Mundo fossem exatamente a mesma coisa. Ao proclamar o princípio “Insista em você mesmo; nunca imite” (EMERSON SR 83), ele ditou a regra paradoxal da tradição de ruptura artística que chamamos de vanguarda. Num discurso em Cambridge, Massachusetts, descrito como a sua declaração da independência literária, ele afirmou que “já escutamos demais as musas cortesias d’Europa” (EMERSON AS 114), e até aconselhou contra a leitura de livros antigos, porque “os livros de períodos anteriores não servem para este” (EMERSON AS 88). Apesar de ter visitado o Velho Mundo e conhecido algumas figuras importantes, como Wordsworth, Coleridge e John Stuart Mill, Emerson também discursou contra esse hábito, dizendo que “é por não se identificar com a sua própria

cultura que a superstição da Viagem, cujos ídolos são a Itália, a Inglaterra, o Egito, mantém o seu fascínio entre os americanos cultos ... A alma não viaja; o sábio fica em casa” (EMERSON SR 80). Talvez Macunaíma não soubesse, mas, ao declarar “Não vou na Europa não. Sou americano e meu lugar é na América. A civilização européia de-certo esculhamba a inteireza do nosso caráter” (ANDRADE 145), ele segue os passos de um estadunidense que publicou os mesmos sentimentos meio século antes de Mario de Andrade nascer.

Por ser tão partidário da Esperança, Emerson entendia a oposição entre os seus dois partidos como uma característica permanente da história humana, e não imaginava outro passo além da sua rejeição do passado: na América, finalmente, a batalha poderia simplesmente ser decidida a favor do futuro. Lewis afirma que os historiadores da cultura estadunidense geralmente ou aceitam a visão dualista de Emerson, ou “escolhem um dos seus dois partidos como sendo a tradição americana e rejeitam a outra como um árido resquício do estrangeiro ou como uma juvenil bobagem nativa” (LEWIS 7). Pensando mais dialeticamente, Lewis reconhece um terceiro grupo, contemporâneo dos partidos da Memória e da Esperança, para o qual ele sugere o nome de partido da Ironia; um grupo que “examinou as tendências opostas e chegou a uma nova compreensão da natureza da tradição e da ligação pragmática entre a América e o passado” (LEWIS 8). Esse partido, que eu chamaria de Novo-mundista, é exemplificado pelos romancistas Hawthorne e Melville, cuja narrativa tipicamente “revela o seu plano através de um uso original de materiais tradicionais antes desacreditados” (LEWIS 8), reorganizando e refocalizando a tradição ocidental através de um ponto de vista especificamente americano.

Bloom, por sua vez, identifica Emerson como “o profeta insuperável do sublime americano” (BLOOM AI 103) e “o Milton americano” (BLOOM MM 159), tão central na cultura do seu país que “parece que o lemos simplesmente por morar neste lugar [nos Estados Unidos, ou pelo menos no seu nordeste], lugar que de alguma maneira ainda é dele, e não

nosso” (BLOOM MM 171). No século XIX, tanto no período tratado por Lewis quanto depois da Guerra Civil, Bloom afirma que essa “mais onipresente das influências poéticas americanas ... funcionava tanto pela negação (Poe, Melville, Hawthorne), quanto pelo discipulado (Thoreau, ... Whitman) ou por uma mistura dialética das duas relações (Dickinson, ... os James)” (BLOOM MM 163). Esses três grupos não são iguais aos três partidos descritos por Lewis. Em primeiro lugar, ao invés de ver Emerson (e os seus discípulos Thoreau e Whitman) como a negação da tradição, Bloom inverte a ordem lógica e descreve a visão tradicional (representada por Poe) como a negação de Emerson. Em segundo lugar, Melville e Hawthorne, que realmente constituam uma negação dialética do partido da Esperança, são colocados juntos com Poe no partido da Memória, enquanto Emily Dickinson, o filósofo Henry James e o seu filho, o romancista Henry James (todos igualmente classificáveis como partidários da Ironia, nos termos de Lewis), fazem parte do terceiro grupo.

Mais crucialmente, há um problema doloroso para Bloom no contraste entre essa centralidade de Emerson na tradição americana e a sua relativa insignificância na tradição britânica (para não falar nas outras línguas do Ocidente). O autor afirma não ceder a ninguém no seu amor fanático por Emerson (BLOOM PR 262), mas também insiste que “no momento [1975], muito mais do que a tradição revisionista de Emerson, precisamos da consciência de tradição de Milton” (BLOOM MM 37). Qual é a relação entre as duas? Henry Green diria que a tradição britânica permanece central e a tradição americana (ou a australiana), secundária, mas um nova-iorquino dificilmente se acachapa. Antonio Candido diria que não existe mais uma tradição central, e sim tradições nacionais, mas Bloom não aceitaria que apenas os seus concidadãos o exprimem, e não Shelley, Blake, Yeats e todos os outros poetas britânicos, assunto dos seus vários livros publicados antes de *A Angústia da Influência*. Um historiador novo-mundista diria que a tradição ocidental pode ser uma, mas mesmo essa unidade mostra

um aspecto diferente para cada cultura, para cada leitor. A opção de Bloom é a cosmopolita: não lhe interessam as condições históricas da produção e da recepção de obras literárias, e sim as condições psíquicas, “não a dialética entre a arte e a sociedade, mas a dialética entre a arte e a arte” (BLOOM AI 99). Assim, toda a complexidade da relação entre o escritor e o seu tempo e o seu lugar (e da relação entre a cultura no Novo Mundo e a tradição ocidental) se reduz à relação entre o poeta e o seu precursor, relação que seria igual em qualquer lugar. Para Bloom, a rejeição emersoniana da história deixa de ser um exemplo extremado do dilema do artista no Novo Mundo e se torna o paradigma de qualquer criação artística; algo específico ao nordeste estadunidense do terço central do século XIX é projetado como uma característica inerente a toda a literatura ocidental.

5.2 Judeu, Anglófono, Estadunidense

Bloom descreve o cânone como “uma escolha entre textos que lutam entre si para sobreviver” e insiste que tal escolha é feita não por “grupos sociais dominantes, instituições de educação ou tradições de crítica”, mas por “autores tardios que se sentem escolhidos por determinados vultos ancestrais” (BLOOM WC 20). Assim, o autor A pode ser definido como canônico apenas quando ele é o precursor de outro autor importante, B, e B só chega a ser um autor importante quando ele se torna precursor de C. Reduzindo essa lógica ao seu limite, um autor é canônico se ele influenciou outro autor canônico, e é por causa dessa circularidade que Bloom insiste que o cânone é “qualquer coisa, menos uma unidade ou uma estrutura estável”, que “ninguém tem a autoridade de nos dizer o que é o Cânone Ocidental, especialmente não de cerca de 1800 até o presente”, e que “não é e não há como ser exatamente a lista que eu ofereço ou que qualquer outro possa oferecer” (BLOOM WC 37). É necessário, portanto, distinguir entre o mecanismo que Bloom propõe para a identificação do canônico – a análise da influência – e os seus próprios resultados ao aplicar o mecanismo. É importante notar que

qualquer outro historiador, ao aplicar critérios idênticos a partir de um contexto diferente, vai perceber um cânone composto de obras diferentes, mas é ainda mais importante reconhecer que os próprios critérios surgiram num determinado contexto, e não outro, e incorporam determinados valores, e não outros.

Criado judeu ortodoxo e treinado para estudar o Talmude, Bloom sente uma ligação orgânica com o cânone hebraico, um cânone sagrado e fechado, uma tradição riquíssima que remonta aos primórdios da literatura ocidental, mas que não admite acréscimos. Criado na língua inglesa, ele também sente uma ligação com a literatura anglófona, uma das mais ricas do Ocidente e certamente a mais rica fora da área neolatina: um cânone aberto, já que ninguém tem a autoridade para declará-lo fechado, mas já repleto demais para precisar da sua contribuição. Criado no nordeste dos Estados Unidos, na sombra de Ralph Waldo Emerson, Bloom também sente uma ligação com um cânone nacional pautado pela rejeição do passado europeu: uma tradição baseada no rompimento compulsivo com a tradição. Bloom nunca coloca essas três situações uma ao lado da outra na mesma página, mas todas compartilham a sensação de ter chegado tarde demais, de descobrir que tudo já foi escrito, de se encontrar fora da tradição, e é essa sensação de *tardividade* que forma o núcleo das suas noções de influência e de cânone. Já que não há mais fronteiras para explorar, o poeta tardio só pode sobreviver poeticamente se ele conseguir abrir espaço no meio dos textos que já encheram o mundo.

Além da plenitude que sufoca, as três condições também compartilham uma sensação de separação geográfica, uma percepção de que o passado ocorreu em outro lugar. A história do povo judeu é marcada por separações traumáticas: o exílio que seguiu a destruição do primeiro templo pelos babilônios em 586 a.C., a diáspora depois da destruição do segundo templo pelos romanos em 70 d.C., e a expulsão da Espanha como resultado da reconquista de 1492. Cada trauma levou à elaboração e à codificação de novas camadas de texto, sendo a

última a motivação para grande parte da Cabala, que se propõe como uma releitura tanto do Tanakh (as escrituras sagradas que também formam o Antigo Testamento cristão) quanto do Talmude, o comentário normativo dos rabinos, e essa Cabala forma uma das fontes do pensamento revisionista de Bloom, principalmente a partir do livro *Cabala e Crítica*.

A Inglaterra, por sua vez, ocupa um lugar ao mesmo tempo quase dentro e quase fora da Europa, dentro do Ocidente, mas longe do seu núcleo mediterrâneo. Junto com todo o território do Império Romano Ocidental, ela caiu nas mãos dos invasores germânicos, mas com resultados diferentes. No núcleo italo-francês, os pagãos se converteram à igreja de Roma e à fala neolatina, como fizeram também na península ibérica, que saiu dos séculos de domínio mouro tão neolatina quanto antes e mais católica do que nunca. Na Inglaterra, por sua vez, o Bispo de Roma perdeu o seu poder político, financeiro e espiritual no século XVI, e até hoje se fala uma versão da língua bárbara dos anglos e saxões. Se a linha central da literatura do Ocidente é aquela traçada por Erich Auerbach em *Mimesis* (a transformação lenta da literatura latina nas várias vernáculos a partir de Dante), a tradição anglófona fica separada dela por muito mais do que alguns quilômetros de água: os modelos clássicos das terras quentes do sul da Europa devem ser importados para o norte frio e para um idioma de sintaxe e morfologia totalmente alheios. A revolta contra essa sensação de afastamento do prestígio do mundo clássico/mediterrâneo sacudiu os alemães e os ingleses a partir do final do século XVIII e se chama romantismo: outra fonte dos conceitos de Bloom. Os livros publicados entre 1973 e 1976, *A Angústia da Influência*, *Um Mapa da Desleitura*, *Cabala e Crítica* e *Poesia e Repressão*, tratam da influência especificamente poética, e a poesia em questão é, centralmente, aquela escrita em inglês desde John Milton e especialmente a partir do romantismo, tanto na Inglaterra quanto nos Estados Unidos. O romantismo se desfez do seu lado explicitamente nacionalista quando passou das terras politicamente dispersas da língua alemã para a Inglaterra, com a sua auto-imagem estável e secular, mas manteve a sua paixão

pela natureza e pela percepção altamente individual do mundo. Crucialmente, nos termos de Bloom, o fundador do romantismo inglês, William Wordsworth, também inaugurou “a poesia moderna”, uma tábula rasa que ele encheu “com o eu, ou mais precisamente com a memória do eu” (BLOOM WC 239). O foco anglo-romântico na obra de Bloom leva o seu pensamento sobre a influência e o cânone na direção não apenas da linguagem poética, mas dessa poesia “que não é ‘sobre’ nada, cujo assunto é o próprio sujeito” (BLOOM WC 239), e isso, por sua vez, propicia teorizações da história literária que priorizam a subjetividade e a intersubjetividade.

Em terceiro lugar, os Estados Unidos são um Novo Mundo, formado por grupos de colonizadores que fugiam de perseguições religiosas e de restrições socioeconômicas para construir o seu próprio destino no outro lado do mar. Ao conseguir a sua independência, uma população de menos que 4 milhões de pessoas se encontrou isolada, cercada pelas terras do Império Espanhol, com o qual pouco compartilhava, e do Império Britânico, que já tinha aprendido a odiar. Se a Inglaterra já sente o afastamento do passado clássico, os americanos anglófonos passaram a sentir um afastamento duplo, em relação à própria Inglaterra e à Europa que ela é forçada, ironicamente, a representar. Como Henry Green, Bloom é de temperamento cosmopolita, mas a tradição de Ralph Waldo Emerson é radicalmente nacionalista. É uma tradição que lança uma sombra sobre a cultura estadunidense: ela define o seu próprio passado europeu como algo inalcançável, pertencente a outros, mas ao mesmo tempo pretende celebrar essa amputação da história, como se a tradição ocidental fosse apenas um fardo. Se a literatura inglesa se constrói numa relação dialética com a tradição neolatina, ora absorvendo, ora se defendendo contra o classicismo, a literatura pós-emersoniana dos Estados Unidos se sente forçada a se definir contra a tradição inglesa, como se essa fosse uma totalidade estável e autocentrada. E é essa tradição, a do Adão Americano, que é a terceira fonte do trabalho de Bloom. O autor não explicita a ligação entre a invenção da poesia

moderna em inglês e a sua passagem para os outros idiomas ocidentais, mas os estadunidenses anglófonos, de Emerson e Whitman até o presente, necessariamente operam dentro dessa visão romântica/moderna. Diferente do Brasil, por exemplo, os Estados Unidos não experimentaram o romantismo como um sinônimo de nacionalismo, em parte porque o movimento veio via a Inglaterra, já desnacionalizado, e em parte porque a nação americana já estava definida antes da chegada do movimento, e definida não em termos de uma ligação mística entre sangue e solo, mas como uma ideologia de liberdade. Para um autor estadunidense, o estilo romântico poderia ser utilizado tanto de maneira cosmopolita (para participar num movimento eminentemente europeu) quanto nacionalista (para valorizar o novo, o local e o individual).

Por mais cosmopolita que seja, Bloom escreve como estadunidense e para estadunidenses, e a sua visão é implicitamente aquela de Emerson e de Whitman: os Estados Unidos não são apenas o primeiro e o mais influente dos países americanos – um mero *primus inter pares* – mas o próprio Novo Mundo, e as outras culturas das Américas parecem existir apenas na esteira de Whitman. Ao mesmo tempo cosmopolita e emersoniano, Bloom constrói uma visão da tradição que consiste principalmente no desejo (impossível) de romper com o fardo da tradição: ele percebe em todos os autores importantes um desejo de se rebelar contra as imposições do passado e define a importância dos autores conforme a sua participação nesse desejo. Os quatro livros de Bloom publicados entre 1973 e 1976 desenvolvem uma teoria de influência que vê cada novo poeta como um Novo Mundo que luta contra a sensação de encontrar a tradição apenas fora de si, mas sem nunca tratar do paralelo entre essa sensação e a situação histórica dos Estados Unidos. Numa entrevista de 1985, o autor explicitamente nega qualquer dimensão social ao seu trabalho, dizendo que “a experiência da literatura é isolada e solipsista” e até afirmando acreditar que “o agon da sociedade é uma paródia do agon interno constituído pelos atos de ler e escrever” (SALUSINSZKY 65). Assim, Bloom

parece querer acreditar não apenas que o seu trabalho não tem nenhum *efeito* social, mas que surge sem referência a qualquer *contexto* social. O resultado é irônico. No livro *Poesia e Repressão*, Bloom afirma que “Um poeta forte ... é precisamente como uma nação gentia; ele deve se adivinhar ou se inventar, e assim tentar a impossibilidade de *se originar*” (BLOOM PR 7), mas ele não vê como relevante a sua própria nação e as suas tentativas de se inventar. Se a angústia da influência é uma teoria sobre como um leitor pode se tornar um poeta forte na luta com um grande precursor, também deve ser entendida no contexto onde foi elaborada, o das treze colônias que se tornaram uma nação forte na luta com a sua metrópole.

No livro *Cabala e Crítica*, Bloom escreve que

Os Cabalistas da Espanha medieval, e os seus sucessores na Palestina depois da expulsão da Espanha, enfrentaram um problema psicológico peculiar, que exigia uma solução revisionista. Como é que se acomoda um impulso religioso novo e vital, numa época de dificuldades precária e até catastrófica, quando se é herdeiro de uma tradição religiosa já tão rica e tão coerente que deixa pouco espaço para revelações novas, ou mesmo para especulações? (BLOOM KC 33).

Substituindo a religião pela literatura, a segunda frase é uma descrição do dilema do escritor tardio na teoria de Bloom: como é que se acomoda um impulso literário novo e vital quando se é herdeiro de uma tradição literária já tão rica e coerente que deixa pouco espaço para revelações novas, ou mesmo para especulações? E, sendo assim, torna-se necessário contextualizar essa mesma teoria na sua própria “época de dificuldades precária e até catastrófica”, algo que o seu autor se recusa a fazer.

Conforme a entrevista de 1985, Bloom escreveu a maior parte d’A *Angústia da Influência* em 1967 e 1968, fazendo as revisões finais em 1972 para publicação no início de 1973; os outros livros da tetralogia apareceram mais rapidamente nos três anos seguintes. O verão de 1967 viu a Guerra dos Seis Dias em Israel e protestos violentos em comunidades negras nos Estados Unidos. O ano de 1968 começou no Vietnã com a Ofensiva do Tet, que mostrou que as forças americanas não estavam nem perto de uma vitória sobre o comunismo,

e o chocante massacre dos inocentes de My Lai. O mesmo ano viu os assassinatos de Martin Luther King Jr. e de Robert Kennedy e os protestos violentos na Convenção Nacional do Partido Democrata em Chicago. O escândalo de Watergate eclodiu em 1972, ano também do assassinato dos atletas israelenses em Munique. A retirada das tropas estadunidenses do Vietnã começou em 1971 e terminou em 1973, e foi também em 1973 que a Guerra do Yom Kippur deflagrou a primeira crise do petróleo. Foram tempos difíceis. Bloom nota que “os dois grandes surtos de vocação profética de Emerson coincidiram com duas crises morais nacionais, a Depressão de 1837 e a Guerra Mexicana de 1846” (BLOOM PR 236), mas não parece achar relevante a coincidência entre o surgimento da sua própria teoria da angústia da influência e a crise social, militar, ética e econômica dos Estados Unidos na década de 1970. Naquela hora, naquele país – e especialmente para um judeu naquela hora e naquele país –, um pouco de angústia é perfeitamente compreensível; vinte anos mais tarde, depois da queda do muro de Berlim, *O Cânone Ocidental* revela uma visão mais tranqüila, querendo mostrar aos estadunidenses como eles podem e devem finalmente se sentir donos de uma cultura ocidental que tem neles, e apenas neles, o seu fim.

5.3 Tardividade, Exílio e o Novo Mundo

A Angústia da Influência é um livro difícil, obscuro, até perverso; na sua entrevista com Imre Salusinszky, Bloom admite que ele mesmo não o entende bem (SALUSINSZKY 51). O argumento principal é o seguinte: um leitor se torna poeta apenas ao sofrer a influência do poeta que vai ser o seu precursor; esse novo poeta (ou efebo) sofre a sensação de que tudo já foi escrito e que não restou nada para ele fazer; para se livrar dessa sensação e abrir espaço para a sua própria palavra, ele tem que distorcer os poemas precursores, que são ao mesmo tempo a sua inspiração e o seu fardo; para os poetas que Bloom chama de fortes, essa distorção é necessariamente uma luta, um agon. Bloom identifica seis possíveis relações entre

um poema (ou poeta) e o seu poema (ou poeta) precursor, relações que ele descreve em termos de seis “razões revisionárias” ou “coeficientes de revisão”. (Num livro posterior, o autor se refere à “bela categoria da Nova Inglaterra que Emerson chama de *truque*, um sinônimo que aceito de bom grado no lugar do meu mais desajeitado *razão revisionária*” (BLOOM KC 119). Também aceito aqui, de bom grado.) A princípio, os seis truques “poderiam muito bem ser mais”, mas são limitados àqueles que Bloom descreve como “o mínimo essencial para a minha compreensão de como um poeta se diferencia de outro” (BLOOM AI 10-11). N’A *Angústia da Influência*, os truques são apresentados em dois grupos de três: *clinamen*, ou desvio poético, *tessera*, ou complementação e antítese, e *kenosis*, ou repetição e descontinuidade, seguido por *daemonização*, ou o contra-sublime, *askesis*, ou purgação e solipsismo, e *apophrades*, ou o retorno dos mortos.

No livro seguinte, *Um Mapa da Desleitura*, Bloom percebe que “eles funcionam em pares antagônicos ou dialéticos – *clinamen* / *tessera*; *kenosis* / *daemonização*; *askesis* / *apophrades*” e que, em vez de serem típicos cada um de um tipo de poema, “os três pares podem ocorrer em poemas realmente complexos e ambiciosos, não importa quão longo ou curto” (BLOOM MM 96). Ao mesmo tempo, ele associa cada truque a um tropo retórico, a uma categoria de imagens, e a uma defesa psíquica. *Daemonização*, por exemplo, é ligado à hipérbole, a imagens de alto e baixo, e à defesa de repressão. A “dialética de revisionismo” que rege os pares de truques é constituída pelos movimentos de limitação, substituição e representação, uma dialética que Bloom encontra na Cabala. O terceiro livro da seqüência, *Cabala e Crítica*, se debruça – entre outras coisas – sobre as origens dessa dialética no pensamento judaico medieval, e o quarto, *Poesia e Repressão*, trata mais detalhadamente do revisionismo em relação a um grupo de poetas que Bloom identifica como “a seqüência principal dos poetas britânicos e americanos do alto romantismo: Blake, Wordsworth, Shelley, Keats, Tennyson, Browning, Yeats, Emerson, Whitman, e Stevens” (BLOOM PR 2).

Salta imediatamente aos olhos o engano da “seqüência” singular. São, evidentemente, duas seqüências: uma britânica, que vai de Blake (1757-1827) a W. B. Yeats (1865-1939), e outra americana, que começa com Emerson (1803-1882) e termina com Wallace Stevens (1879-1955). Bloom identifica a diferença entre essas duas tradições em termos de dois modos do Sublime, baseado em imagens de “restauração e renascimento”, no romantismo britânico, e no “tropa ainda mais hiperbólico de autogeração”, na poesia pós-emersoniana (BLOOM PR 244), enquanto outro trecho sugere como traço definidor do Sublime americano “uma maior aceitação ou afirmação de descontinuidades dentro do *eu*” (BLOOM PR 255). Tanto a autogeração quanto a aceitação de descontinuidades parecem coerentes não apenas com a cultura literária dos Estados Unidos, mas com a situação de qualquer cultura no Novo Mundo. Diferente da nacionalidade alemã, construída em torno de uma identidade lingüística, ou da francesa, baseada numa unidade política preexistente, países e nações no Novo Mundo não são imaginados em termos de continuidades: são autogerados, conscientemente inventados em momentos específicos, e inventados justamente como uma descontinuidade em relação ao seu próprio passado colonial.

Quando Bloom sugere a sua analogia entre a auto-invenção de um poeta e aquela de uma nação, ele parece imaginar que todas as nações são como a dele. O paralelo seria mais exato se tratasse explicitamente de uma nação do Novo Mundo, mas o autor não percebe a categoria de “nações do Novo Mundo”: o Novo Mundo são os EUA. Quando Bloom afirma que o Sublime emersoniano é “o último Sublime do Ocidente”, não é porque se aplique a todo o Novo Mundo, ou porque nenhuma outra parte do Novo Mundo tenha produzido o seu próprio Sublime: ele simplesmente não considera essas possibilidades. Em *Poesia e Repressão*, como também n’*O Cânone Ocidental*, Bloom descreve o seu país como “a Terra do Anoitecer” (BLOOM PR 244). Como uma imagem geográfica, é tola: o sol que nasce em Londres se põe em Los Angeles, e o sol que nasce em Los Angeles se põe no Japão, do

mesmo jeito que o sol que nasce em Porto Alegre se põe em Sydney, e o sol que nasce em Sydney se põe em Porto Alegre. Como uma imagem da história de uma cultura, porém, ela deriva do poema *Terra do Anoitecer*, de D. H. Lawrence, que começa com os versos “Ó América / O sol se põe em ti. / Serás o túmulo do nosso dia?” (LAWRENCE 20), um poema que vê nos Estados Unidos a última etapa da civilização ocidental, uma civilização que envolve apenas a Europa e aqueles Estados. É a partir dessa perspectiva – ironicamente européia e completamente cega em relação ao restante do Novo Mundo – que Bloom define o Sublime emersoniano como “o último Sublime do Ocidente, o grande pôr-do-sol do *eu* na Terra do Anoitecer” (BLOOM PR 244). Ao aceitar a estreiteza dessa visão, ele perde a oportunidade de compreender a sua própria tradição no seu tempo e no seu lugar, como uma resposta – a primeira, mas não a única – à tardividade do Novo Mundo e à necessidade de definir a sua ligação cultural com o Velho.

Em *Cabala e Crítica*, Bloom declara:

não embarquei nesse empreendimento pensando conscientemente no modelo cabalístico, mas lá estava ele de qualquer jeito, enquanto eu tateava na tentativa de explicar para mim mesmo porque eu tinha ficado obcecado com razões revisionárias, e depois com tropos e defesas de limitação e de substituição (BLOOM KC 87).

De certa forma, a lógica da Cabala simplesmente estava no pensamento de Bloom e se fez parte do processo de montar o esquema dos seis truques nos seus pares dialéticos, mas num nível mais profundo o autor reconhece no revisionismo da Cabala o principal paradigma de toda a poesia romântica/moderna. Em *Um Mapa da Desleitura*, ele afirma que há uma diferença importante entre a tradição romântica e “formas anteriores de tradição”, sendo que “a tradição romântica é *conscientemente tardia*, e a psicologia literária do romantismo é, portanto, necessariamente uma *psicologia da tardividade*” (BLOOM KC 35). Em *Cabala e Crítica*, porém, são os cabalistas, e não os românticos, que ocupam essa posição pioneira, porque foram eles que “implicitamente desenvolveram uma *psicologia da tardividade*”, junto

com “uma série de técnicas retóricas para abrir as Escrituras e até os comentários tradicionais aos seus sofrimentos históricos” (BLOOM KC 34). Assim, os românticos britânicos, conscientemente tardios, e os americanos pós-emersonianos, que celebram as descontinuidades do eu, encontram a sua origem na Cabala do século XVI. No último parágrafo do livro, Bloom afirma que

interpretação é revisionismo, e os leitores mais fortes revisam de tal maneira a tornar cada texto tardio, e transformam a si próprios, como leitores, em filhos da alvorada, mais anteriores e mais novos que qualquer texto completo poderia esperar ser. Todo poema já escrito está na terra do anoitecer (BLOOM KC 126).

Nessa construção, as técnicas desenvolvidas pelos cabalistas são o paradigma para todo ato de revisionismo, ou seja, para todo ato de leitura que pretende se rebelar contra a anterioridade da tradição e estabelecer a sua própria prioridade: para o romantismo, que se rebela contra a tradição clássica-mediterrânea, e para o emersonismo, que se rebela contra toda a tradição europeia. Nesse contexto, a “terra do anoitecer” não é propriamente os Estados Unidos, e sim – voltando ao poema de Lawrence – um estado psíquico que representa o fim da civilização; não a sensação de tardividade da cultura do Novo Mundo, e sim o peso da tradição que causa tal sensação. Ao usar a mesma imagem para o seu país e para o peso sufocante de toda a tradição ocidental, porém, Bloom parece querer operar uma revisão da própria condição histórica dos Estados Unidos: ao invés de ser apenas o fim de uma civilização de uns três mil anos, a tradição de Emerson e de Whitman tem o poder de revelar (junto com a Cabala) a própria natureza íntima daquela tradição.

Bloom não sugere nenhum mecanismo capaz de explicar por que tal poder reside justamente na Cabala e no primeiro país independente do Novo Mundo; a minha sugestão é que o paralelo reside na noção de exílio, no paralelo entre a segunda diáspora dos judeus depois da sua expulsão da Espanha e a diáspora britânica que produziu os Estados Unidos. Como um judeu de Nova York, o autor tem motivos para se identificar com as duas

condições. “Cabala”, ele afirma, “é uma doutrina de Exílio, uma teoria de influência feita para explicar o Exílio”, exatamente como a angústia da influência é uma teoria feita para explicar a sensação estadunidense de tardividade. Apesar da sua evasão, a próxima frase de Bloom torna a ligação mais explícita, afirmando que “num contexto puramente literário, o Exílio se desloca da categoria de espaço para aquela do tempo, e Exílio se torna Tardividade” (BLOOM KC 83). Assim, o próprio conceito de tardividade pode ser visto como a uma tentativa de remover a sensação de exílio do seu contexto histórico e de criar uma idealização que se possa chamar de “um contexto puramente literário”. Essa separação entre a dor da história e a idealização da literatura não é apenas pontual em Bloom; em outro trecho, ele insiste que

as angústias humanas [dos cabalistas], particularmente depois da expulsão da Espanha, eram aquelas das infindas vicissitudes da Diáspora judaica, mas as suas angústias especificamente literárias se centravam numa angústia da influência realmente esmagadora (BLOOM KC 72).

São, evidentemente, as “angústias especificamente literárias” que mais o interessam. O autor reconhece que, depois da expulsão dos judeus da Espanha, “o movimento do *Zohar* a Cordovero e de Cordovero a Luria, seu aluno e ultrapassador, nos devolve da doutrina à história” (BLOOM KC 32), mas ele prefere o caminho inverso: que a sua teoria da influência nos leve embora da história para a doutrina. Se é a verdade, como afirma Bloom, que “talvez o maior feito de [Gershom] Scholem enquanto estudioso tenha sido a sua análise da Cabala de Luria como um Mito de Exílio” (BLOOM KC 32), é irônico que ele se recusa a analisar a angústia da influência nos mesmos termos, como um mito do exílio cultural do Novo Mundo.

5.4 A Angústia da Independência

Uma maneira de reinserir a história nas teorias de Bloom é inverter um dos seus próprios procedimentos, que é o de ler uma afirmação de outro autor – de Nietzsche, de Freud, de Derrida – como se se referisse não a um objeto, uma idéia ou um psique, mas a um

poema. Frequentemente, as afirmações de Bloom sobre as relações entre poemas ou entre poetas servem muito bem como descrições das relações internacionais, e mais especificamente como descrições da situação dos Estados Unidos durante a sua crise moral da década de 1970. A descrição de um poema como um sistema de tropos e defesas que “pretendem, essencialmente, se defender contra o abismo nas suas próprias pressuposições sobre si mesmo, ao mesmo tempo reificando empiricamente e ironizando dialeticamente” (BLOOM KC 111), parece antecipar a visão de Benedict Anderson sobre a nação – e especialmente sobre a nação no Novo Mundo –, que costuma se definir como uma coisa em si, eterna e indissolúvel (reificando empiricamente), ao mesmo tempo que celebra o fato de ter se definido justamente contra a antiga metrópole, o todo de que fora parte (ironizando dialeticamente). Ao substituir “país” por “poema” e “poeta” na próxima citação, é difícil não pensar no auto-questionamento dos Estados Unidos depois da derrota no Vietnã: “Ou um poema é fraco e pode ser esquecido, ou é forte e memorável. Força aqui quer dizer a força de se impor. Um poeta é forte se outros poetas depois dele têm que se esforçar para evadi-lo” (BLOOM KC 125).

Quando Bloom descreve a tradição literária como um estado idealizado de pura competição, a sua visão parece fortemente análoga àquela da escola realista nas relações internacionais, que “chegou ao auge da sua popularidade, especialmente no mundo anglo-americano, nos anos depois de 1940” (EVANS 465): nos anos do holocausto e da existência do Estado de Israel, nos anos da liderança estadunidense do Ocidente, nos anos da adolescência e da maioridade de Harold Bloom. Os realistas “ênfaticamente enfatizam a persistência do conflito e da competição nas relações internacionais”, já que “os Estados não respondem a nenhuma autoridade superior e portanto têm que proteger os seus próprios interesses para garantir a sobrevivência” (EVANS 465-6). Na versão poética de Bloom, “um poema novo não é muito diferente de uma pequena criança colocada junto com várias outras crianças pequenas numa

sala pequena com poucos brinquedos e nenhuma supervisão adulta” (BLOOM KC 121). Do mesmo jeito, o país novo que declarou a sua independência no dia 4 de julho de 1776 entrou num sistema internacional como um bebê numa sala cheia de crianças maiores, nenhuma das quais muito disposta a dividir os seus brinquedos.

Munidos dessa perspectiva, é proveitoso voltar à *Angústia da Influência* e ao *Mapa da Desleitura*, às seis razões revisionárias nos seus pares dialéticos e às “batalhas entre pares fortes, pai e filho como opostos poderosos, Laio e Édipo na encruzilhada” (BLOOM AI 11), e analisar os paralelos entre a relação de um poeta com o seu precursor e a relação histórica entre os Estados Unidos e a sua metrópole, a Inglaterra. A intenção não é a de comprovar um isomorfismo perfeito, como se a teoria da influência nada mais fosse do que uma versão oculta da história do país; procuro apenas mostrar que Bloom imagina a individuação de um poeta de uma maneira especificamente estadunidense. Para os Estados Unidos, alcançar a independência queria dizer derrotar um império mundial, e Bloom se interessa apenas pelos “poetas fortes; figuras importantes com a persistência de lutar com os seus precursores fortes, mesmo até a morte” (BLOOM AI 5). Para o Brasil, a independência veio sem guerra, e resultou não em conflito com a ex-metrópole, mas logo numa sensação da irrelevância dela; para Bloom, esse é o caso de Shakespeare, “um fenômeno que fica além das preocupações deste livro: a absorção absoluta do precursor” (BLOOM AI 11). Na Austrália, por sua vez, não se fala em “independência”, porque o país alcançou a sua autonomia gradualmente, sem nenhuma necessidade de conflito ou de repúdio em relação à metrópole britânica; esse caso o autor vê com desprezo:

Até acontece que um poeta influencia outro – ou, mais precisamente, que os poemas de um poeta influenciam os poemas do outro – através de uma generosidade do espírito, e até de uma generosidade compartilhada. Mas aqui o nosso idealismo é um despropósito. Quando a generosidade está envolvida, os poetas influenciados são menores e mais fracos; quanto mais generosidade, e quanto mais mútua, mais pobres os poetas envolvidos (BLOOM AI 30).

Existem tantas maneiras de imaginar a individuação de um poeta quanto caminhos que uma colônia possa trilhar para se tornar país, mas Bloom trata como paradigmático apenas o caso dos poetas que se encontram numa relação de influência análoga àquela da sua nação, e assim estrutura o seu trabalho em termos de uma visão estadunidense da independência e da força. Na sua concepção, a força poética não é idêntica nem à qualidade, nem à originalidade, porque “grandes poetas – mesmo Yeats e Lawrence, mesmo Frost – podem carecer de força permanente, e inovadores importantes – mesmo Pound e Williams – podem nunca chegar perto da força” (BLOOM MM 9), mas mesmo assim é apenas a força que o interessa. No mesmo parágrafo, ele afirma que “dádivas enormes – o dote de um Coleridge, ou de um talento menor mas ainda considerável como o de Eliot – não valem nada quando a força é evitada ou nunca alcançada” (BLOOM MM 9), mas não valem nada em qual sentido, ou para quem? Se a medida fosse a influência exercida, Eliot certamente entraria como um dos gigantes do século XX. Na entrevista de 1985, o próprio Bloom reconhece que houve uma época quando Eliot era um precursor quase inevitável, ao dizer que “não acho possível *ser* um poeta de verdade na geração de Hart Crane sem ter *The Waste Land* como o seu arquétipo fundamental do poema” (SALUSINSZKY 51). Neste caso, porém, é muito difícil separar a visão do autor sobre Eliot enquanto poeta da sua evidente antipatia pessoal e profissional, a começar pela descrição ressentida do “pesadelo anglo-católico” da Universidade Yale no final da década de 1950, quando

todo mundo se ajoelhava perante o senhor T. S. Eliot e não importava o que se lia ou como se ensinava ou como se escrevia, sempre se devia baixar a cabeça e genuflectir para o espírito do senhor Thomas Stearns Eliot, o vigário de Deus na Terra e o verdadeiro guardião da tradição ocidental (SALUSINSZKY 61).

Parte dessa antipatia se deve às diferenças entre os dois em relação a tradição inglesa: Eliot preza Donne, os neoclássicos e a linha intelectual, enquanto Bloom prefere Milton, os românticos e a linha visionária; Milton, acima de tudo, é “a apoteose da força” (BLOOM MM 9) e “o problema central de qualquer teoria e história da influência poética na

língua inglesa” (BLOOM AI 33). A discussão da primeira das seis razões revisionárias, *clinamen*, depende de uma leitura “aparentemente frívola” do seu *Paraíso Perdido* como “uma alegoria do dilema do poeta moderno no seu ponto de maior força”, onde Satanás é aquele poeta, Deus é o seu precursor e Adão é “o poeta potencialmente forte, mas no seu momento mais fraco, quando ainda não encontrou a sua própria voz” (BLOOM AI 20). Emerson e Whitman eram partidários da Esperança, do Adão Americano, da possibilidade de começar do zero; na sua leitura alegórica de Milton, Bloom vê Adão não como uma inocência primordial, mas como o mais novo membro de uma tradição, e de uma tradição cujas figuras principais já alcançaram uma força aparentemente imbatível. Se as imagens da tradição emersoniana estão presentes na mente do autor nesse momento, ele deve perceber que a sua alegoria coloca o Adão estadunidense numa posição de fraqueza perante Milton e perante os precursores de Milton.

Para investigar a sua relação com os truques poéticos de Bloom, podemos dividir a história dos Estados Unidos em três partes, começando com os primeiros conflitos de individuação em relação ao Império Britânico e tendo a Declaração de Independência como o momento central. Assim, o período quando as treze colônias ainda almejavam um nível de autonomia dentro do império corresponde ao primeiro par, o *clinamen* e a *tessera*. *Clinamen* é o termo usado pelo poeta Lucrécio para descrever como os átomos se desviam ao cair, assim criando a possibilidade de mudança no universo. Para Bloom, esse é o próprio ato de desleitura, onde “o poeta se desvia do seu precursor”. O efeito é “um movimento corretivo no seu próprio poema, sugerindo que o poema precursor ia corretamente até um certo ponto, onde deveria ter se desviado, precisamente na direção que o novo poema segue” (BLOOM AI 14). Bloom toma a palavra *tessera* das antigas religiões de mistérios, onde significava “um sinal de reconhecimento, um fragmento, por exemplo de um pequeno vaso, que pode ser juntado aos outros fragmentos para reconstituir o vaso”. No truque poético, “o poeta

‘completa’ o seu precursor antiteticamente, ao ler o poema-pai de tal maneira que retém os seus termos mas usados com outro significado, como se o precursor não tivesse conseguido ir longe o suficiente” (BLOOM AI 14).

Esses dois movimentos, de corrigir o precursor por ter ido reto onde deveria se desviar e por ter parado quando deveria ir mais longe, correspondem às reivindicações dos colonos americanos no período anterior à eclosão da guerra em 1775. Dentro da Inglaterra, o parlamento de Westminster já tinha estabelecido o seu direito de determinar quais impostos existiriam para arrecadar o dinheiro que o executivo – o rei e os seus ministros – precisavam para governar. Com a ampliação da soberania do rei às novas colônias nas Américas, o parlamento queria manter a mesma relação com o executivo e legislar sobre todos os impostos do império, e não apenas aqueles do Reino Unido em si. Os americanos, por sua vez, queriam trocar esse padrão unitário por um sistema onde as assembleias das colônias teriam a mesma relação com o executivo no seu território que o parlamento tinha nas Ilhas Britânicas. Para James Madison, futuro presidente dos Estados Unidos, “o princípio fundamental da revolução foi o de que as colônias eram membros coordenados entre si, e com a Grã Bretanha, de um império unido por um soberano executivo, mas não por um soberano legislativo” (MADISON 562), e foi o Primeiro Congresso Continental de 1774, onde se reuniram representantes de doze das treze colônias, que tomou o passo crucial de repudiar formalmente a supremacia do parlamento de Westminster (BROGAN 163). Nesse *clímax* estadunidense, então, o parlamento britânico queria ir reto e manter o seu poder unitário, enquanto as assembleias americanas queriam se desviar do padrão estabelecido e criar um sistema paralelo. Ao mesmo tempo, as assembleias democraticamente eleitas das colônias americanas “já tinham estabelecido a sua superioridade sobre o executivo”, na figura de um Governador indicado pelo rei, e tinham “se acostumado a gerenciar as colônias, da mesma maneira que a Câmara dos Comuns ia gerenciar a Inglaterra do século XIX” (BROGAN 144). Nessa *tessera*

estadunidense, o velho está parado, enquanto o novo vai mais longe; como comenta Hugh Brogan, “aqui, como freqüentemente acontecia, o desenvolvimento nas colônias corria na frente daquele da mãe-Inglaterra” (BROGAN 144).

O segundo par de truques, a *kenosis* e a *daemonização*, corresponde ao momento central da Declaração de Independência, quando os representantes no Segundo Congresso Continental decidiram que era necessário romper com o Império Britânico para conseguir a autonomia desejada. Bloom toma o termo *kenosis* das cartas de São Paulo, onde significa o ato de esvaziamento de Jesus ao aceitar se tornar humano. Na teoria da influência, é usado para significar “um movimento no sentido de descontinuidade com o precursor”, “um estratagema de rompimento parecido com os mecanismos de defesa que as nossas psiques utilizam contra comportamentos de compulsão à repetição” (BLOOM AI 14). Qualquer declaração de independência é, necessariamente, um movimento no sentido de descontinuidade; mais interessante é a pergunta feita pelo autor a respeito dos resultados ambivalentes desse truque: “Será que a *kenosis* de Shelley na sua *Ode to the West Wind* é um esvaziamento, um isolamento de Wordsworth ou de Shelley?” (BLOOM AI 90). No nível nacional, a pergunta seria “Quem perde mais com a independência dos Estados Unidos? O império que perde treze colônias, ou os treze colônias que perdem o seu contexto imperial?”

A palavra *daemonização*, por sua vez, vem do esoterismo neoplatônico, onde significava o processo pelo qual um espírito, entre divino e humano, “entra no adepto para ajudá-lo”. Para Bloom, é “um movimento no sentido de um Contra-Sublime personalizado, como reação ao Sublime do precursor” (BLOOM AI 15), onde o poeta tardio “posiciona o seu poema em relação ao poema-pai de tal maneira que torna geral aquilo que seria único no poema anterior” (BLOOM AI 15). É interessante notar que o autor trata esse truque em termos nacionais, afirmando que “o Sublime Americano é sempre um Contra-Sublime” (BLOOM AI 103), ou seja, sempre uma reação ao Sublime da tradição inglesa. Mais ainda, ele escreve que

“quando o efebo é daemonizado, o seu precursor é necessariamente humanizado, e um novo Atlântico jorra fora do transformado *ser* do novo poeta” (BLOOM AI 100). Já que é o velho Atlântico que separa a América da Europa, a construção de Bloom sugere que cada novo poeta – e não apenas no Novo Mundo – é fadado a reproduzir psiquicamente a separação geográfica dos Estados Unidos em relação ao seu passado cultural.

Em termos mais especificamente históricos, o próprio texto da Declaração de Independência se posiciona precisamente dessa maneira em relação à Inglaterra – como se as características específicas do Estado britânico fossem iguais ao geral das monarquias européias da época – e o papel do parlamento de Westminster na opressão das treze colônias é elidido. Conforme Hugh Brogan, o autor da Declaração, Thomas Jefferson, deixou a sua crença antimonarquista distorcer a sua versão da história: “tudo era culpa do rei George III; o parlamento não era mencionado diretamente nenhuma vez no documento, e as alusões indiretas eram usadas muito parcamente” (BROGAN 175). É como se a monarquia constitucional instalada depois da Revolução Gloriosa de 1688 em nada se distinguisse das monarquias absolutas da França pré-revolucionária ou da Espanha, ou como se o próprio liberalismo americano não fosse um produto de pensadores britânicos como John Locke. A *daemonização*, por sua vez, é “uma guerra entre Orgulho e Orgulho, e naquele momento o poder da novidade vence” (BLOOM AI 101), uma descrição que serve muito bem para o conflito entre os novos Estados Unidos e o império, mas que não descreve nenhum momento da relação entre o Brasil e Portugal ou entre a Austrália e o Reino Unido. Da mesma maneira, seria difícil ver a independência do Brasil como uma *tessera* – um desejo de aceitar e estender as idéias positivas vindas de Portugal – ou encontrar um rompimento na história australiana que possa corresponder à *kenosis*.

5.5 Emerson, Milton e o Fim da História

O último par de truques, a *askesis* e o *apophrades*, corresponde ao período dos Estados Unidos já como país, aos dois séculos entre a Declaração de Independência e a elaboração da teoria da angústia da influência. Bloom toma o termo *askesis* “das práticas dos xamãs pré-socráticos” e o usa para significar “um movimento de auto-purgação que procura atingir um estado de solidão” onde, “diferente da *kenosis*, o poeta tardio sofre um movimento revisionário não de esvaziamento, mas de restrição; ele aceita perder parte do seu dote humano e imaginativo para poder se separar dos outros, inclusive do precursor” (BLOOM AI 15). Com o Tratado de Paris de 1783, os Estados Unidos entraram no sistema de Estados que surgira na Europa central com a Paz de Westfália de 1648, e assim tornaram aquele sistema pela primeira vez não apenas internacional mas intercontinental. Formalmente, o novo país americano teria os mesmos direitos e as mesmas responsabilidades que os velhos países como a França e a Grã Bretanha, mas a realidade é que para se livrar desta, ele precisava da proteção daquela. Conforme Brogan, o tratado “definiu o lugar dos Estados Unidos no sistema internacional, mas não era um lugar satisfatório, pelo menos para os americanos, porque mostrava a fraqueza e a insignificância do país” (BROGAN 186); é nessa situação que se encontram as raízes da política de isolacionismo. A *askesis* – a restrição de alcance e o resultante isolamento – é a atitude de George Washington no seu discurso de despedida da presidência em 1796, quando declara que “a grande regra de conduta para nós, em relação às nações estrangeiras, é de ter com elas a menor conexão política possível” (WASHINGTON 58); é a atitude de Monroe na sua doutrina de 1823, quando afirma que “nunca nos envolvemos nas guerras entre as potências européias sobre assuntos que não nos dizem respeito, e não faz parte da nossa política fazê-lo” (MONROE 67); é uma atitude que durou até a metade do século XX, quando a Europa estava em ruínas, o Império Britânico tinha se desfeito e os Estados Unidos assumiram a liderança do Ocidente. Nas palavras de Brogan, a política isolacionista

no século XIX “expressava um profundo desejo de ser deixado em paz e uma crença um tanto patética de que os Estados Unidos realmente seriam assim deixados se expressassem claramente os seus desejos e intenções” (BROGAN 256).

Para Bloom, a *askesis* é “necessariamente uma razão revisionária que termina na fronteira do solipsismo” (BLOOM AI 123); para Brogan, o solipsismo nacional (junto, ironicamente, com a proteção da marinha britânica) deixou os estadunidenses “livres para virar as costas ao Atlântico e prosseguir com a conquista do seu continente” (BROGAN 256). Crucialmente, as duas perspectivas – a poética e a histórica – se encontram na figura de Emerson, o profeta do Partido da Esperança, que viveu quando a sua cultura passava pelo seu momento de *askesis* e fundou uma tradição que tem como mote o quase-solipsismo. Diz Emerson: “acreditar no seu pensamento, acreditar que aquilo que é verdadeiro para você na privacidade do seu coração é verdadeiro para todos os homens: isso é gênio” (EMERSON SR 45). Diz Bloom: “o último preço a ser pago pelas discontinuidades extremas da visão emersoniana é que resta para nós apenas a seguinte fórmula, simples e arrepiante: o Sublime Americano quer dizer *Eu e o Abismo*” (BLOOM PR 255). O problema nacional posto pela entrada no sistema internacional numa posição subordinada é o mesmo que o autor descreve em termos poéticos: “ao se tornar poeta, o indivíduo se acrescenta a um grupo de outros ou se torna único e solitário?” (BLOOM MM 168). Durante o século XIX, os Estados Unidos resolveram o problema através do isolacionismo: se não é possível ser forte na companhia, melhor é ser solitário. A tradição emersoniana, fundada no mesmo período, funciona do mesmo jeito, formando uma cadeia de quase-solipsistas guiados pela “única influência poética que aconselha contra si mesma e contra a própria idéia da influência” (BLOOM MM 163).

Bloom, porém, percebe que os tempos mudaram, que Emerson “escrevia numa América que precisava, por um tempo, lutar contra a exaustão europeia da história” (BLOOM MM 37), que as necessidades da década de 1970 são outras. A explicação é que “a intenção

de Emerson foi a de despertar nos seus ouvintes uma sensação do seu próprio poder de criação. Para servir a sua tradição agora, precisamos aconselhar um poder de conservação” (BLOOM MM 27). Da mesma maneira que o isolacionismo limitava as possibilidades de ligação entre os Estados Unidos e o seu passado europeu, a *askesis* de Emerson conduz a uma relação fraca com a tradição ocidental. Da mesma maneira que o país do pós-guerra queria liderar o Ocidente, ao invés de se isolar dele, Bloom percebia a necessidade de ir além do solipsismo da tradição emersoniana. Quando o autor afirma que “na forma mais simples, nós precisamos de Milton” (BLOOM MM 37), “nós” quer dizer “nós, estadunidenses”, e o poder de conservação que ele aconselha é a sexta razão revisionária, o *apophrades*, o retorno dos mortos: um poder que transforma o passado e inverte a tradição, como se o poeta tardio fosse anterior ao seu precursor. Como na maioria dos termos escolhidos pelo autor para denominar os seus seis truques, a palavra tem uma origem esotérica. Cito a apresentação inicial na sua íntegra:

Tomo a palavra dos dias sombrios ou malfadados de Atenas, quando os mortos voltavam para reocupar as casas onde tinham vivido. O poeta tardio, na sua própria fase final, já carregado de uma solidão imaginativa que quase chega a ser um solipsismo, abre o seu poema de novo ao trabalho do precursor a tal ponto que podemos inicialmente acreditar que a roda já tenha completado o seu ciclo, que estejamos de volta na fase inundada da sua aprendizagem, quando a sua força ainda não tinha começado a se afirmar através das razões revisionárias. Só que agora o poeta *abre* o poema ao precursor, enquanto antes o poema simplesmente *estava aberto*, e o estranho efeito é que o feito do novo poema faz parecer, não que está sendo escrito pelo precursor, mas que o próprio poeta tardio já tinha escrito as obras características do precursor (BLOOM AI 15-16).

Conforme essa lógica, o poeta realmente forte, aquele que consegue chegar ao final da seqüência dos seis truques, tem a possibilidade de inverter o tempo, transformando em vantagem o fardo da tardividade. Bloom afirma que “Emerson esquece a tradição poética inglesa, nos seus trechos mais sublimes, porque a sua intenção é a de apresentar algo diferente, uma individualidade americana” (BLOOM PR 254), mas contra esse esquecimento ele exalta a memória combativa de John Milton, cujo programa “conscientemente ambicioso e altamente pensado ... necessariamente o envolvia em competição direta com Homero,

Virgílio, Lucrécio, Ovídio, Dante e Tasso, entre outros grandes precursores” (BLOOM MM 125). Enquanto Emerson foge à luta com a tradição inglesa que é a sua precursora, Milton absorve a prioridade do mundo clássico-mediterrâneo e se instala no seu lugar. (Se o foco fosse o romance, não seria nenhum despropósito examinar o Melville de *Moby Dick* como um exemplo de um americano que aceita o agôn com a tradição e não perde no embate, mas Bloom não é, em primeiro lugar, um leitor de ficção, e a sua teoria trata centralmente dos problemas específicos da poesia lírica.)

Do ponto de vista de uma cultura nacional, o *apophrades* parece apresentar dois problemas: em primeiro lugar, é o último truque, o truque de fases finais, e quem quer admitir que a sua própria cultura está na sua fase final? Mas o Bloom da tetralogia da influência parece acreditar exatamente isso. Depois do tumulto social e educacional do final dos anos 60, quando “continuidades de qualquer tipo precisavam urgentemente ser chamadas, mesmo se não responderam aos nossos pedidos” (BLOOM MM 30), ele lamenta que “não há mais arquétipos a serem derrubados e já fomos expulsos do palácio imperial de onde viemos” (BLOOM MM 31). Com a grande onda do feminismo, já na década de 1970, o autor parece enxergar o fim da história:

O iluminismo tardio, o romantismo, o modernismo, o pós-modernismo são todos, por implicação, um único fenômeno, e ainda não podemos saber com precisão se tal fenômeno possui principalmente continuidade ou descontinuidade em relação à tradição entre Homero e Goethe. E nem há mais Musas, ninfas que *sabem*, disponíveis para nos contar os segredos da continuidade, porque as ninfas certamente estão indo embora. A minha profecia, porém, é que a primeira verdadeira quebra com a continuidade literária acontecerá nas próximas gerações, se a crescente religião da Mulher Liberada se espalhar dos seus núcleos de entusiastas para dominar o Ocidente. Homero deixará de ser o precursor inevitável, e a retórica e as formas da nossa literatura poderão finalmente romper com a tradição (BLOOM MM 33).

Esse pessimismo em relação ao feminismo é atenuado n’*O Cânone Ocidental*, mas o clima de conflito continua. Um dos motivos para a inclusão de Virginia Woolf no rol de autores tratados naquele obra é o de dar o exemplo de uma mulher que produz grande

literatura através de uma forte ligação com as obras canônicas, e não a sua negação. O *apophrades* pretende instalar o tardio no lugar do anterior, mas essa mentira contra o tempo deve ser compensada pela diminuição da força do tempo vivido da atualidade. No exemplo de Milton, “o seu efeito é o de inverter a tradição literária, ao custo da perda da presença do presente” (BLOOM MM 142), mas Bloom parece aceitar essa perda com equanimidade, sem sentir saudades do seu próprio tempo, e o que mais evidentemente causa angústia é o segundo problema. A descrição citada antes (onde o poeta tardio consegue inverter a tradição e fazer parecer que ele escreveu as obras do seu próprio precursor) vale apenas para os mais fortes; para todos os outros, os mortos voltam intactos e deixam os vivos novamente inundados, “condenados a serem lembrados – se é que vão ser lembrados – por terem acabado empobrecidos, numa necessidade imaginativa que não eram capazes de satisfazer” (BLOOM AI 141). Na mesma página, Bloom repete a mesma advertência, mas com uma mudança significativa nos pronomes:

Os poderosos mortos voltam, mas voltam nas nossas cores e falando com as nossas vozes, pelo menos em parte, pelo menos em momentos, momentos que evidenciam a nossa persistência, e não a deles. Se eles voltam completamente na sua própria força, então o triunfo é deles (BLOOM AI 141).

Já que o autor se identifica como alguém que “nunca escreveu um único verso de poesia” (BLOOM WW xxxii), o “nós” da frase não deve ser “nós, poetas”, e sim “nós, do fim do século XX” e provavelmente – como em outros momentos – “nós, estadunidenses”. Assim, os mortos que ameaçam voltar vitoriosos não são apenas os poetas do passado, mas os poetas do Velho Mundo, da tradição inglesa, e principalmente Milton. Bloom identifica a angústia da influência com o período depois do iluminismo, e afirma que esse mesmo período corresponde a uma diminuição geral e contínua na poesia, de tal modo que “os grandes poetas da renascença inglesa não são igualados pelos seus descendentes iluministas, e toda a tradição do pós-iluminismo, que quer dizer o romantismo, mostra que o declínio continua nos seus herdeiros modernistas e pós-modernistas” (BLOOM AI 10). Toda a fase culturalmente

autoconsciente da América anglófona cabe dentro desse período de angústia, diminuição e declínio: quase por definição, nenhum poeta estadunidense chega aos pés de Milton e de Shakespeare. Qual é a relação, então, entre a tradição de Milton e aquela de Emerson, o Milton Americano? Nos livros da década de 1970, não há dúvida: mesmo nos termos de um conceito de individuação poética aparentemente abstraído da história dos Estados Unidos, o país não consegue desbancar a Inglaterra no agon cultural; “a *Bíblia* e Milton não são zombados e, mais crucialmente, não são contidos pelos seus revisionistas. ... os pais permanecem não apenas inalterados pelos filhos ... mas não param de alterar os seus descendentes” (BLOOM MM 62). Talvez a própria teoria da angústia da influência, com a sua exaltação da competição, seja uma tentativa de criar um tipo de *apophrades* num plano secundário, de forçar os poetas fortes do passado a voltarem falando como estadunidenses. Mas com as suas seqüências britânicas e americanas, onde a tradição emersoniana repete a tradição miltônica numa escala menor, a própria organização dos capítulos de *Um Mapa da Desleitura* e de *Poesia e Repressão* parece aceitar a separação e a subordinação dos Estados Unidos em relação à tradição ocidental.

5.6 O Cânone Ocidental

Os três livros publicados em 1975 e 1976 apresentam diferenças de ênfase, mas o seu núcleo é aquele d’*A Angústia da Influência*: os poetas fortes são formados e deformados pelo agon com os seus precursores, e a única história literária seria “a história das desleitura defensivas que um poeta faz de outro” (BLOOM KC 106). Vinte anos depois, a organização d’*O Cânone Ocidental* revela esses mesmos princípios: o cânone de Bloom é uma estrutura baseada na influência, e a canonicidade é definida pela capacidade de influenciar. Há várias diferenças importantes entre *O Cânone* e os livros da década de 1970, mas o mundo também tinha mudado: se *A Angústia* é o produto de um período de crise, *O Cânone* pertence àquela

década triunfante que começou em 1989 com a queda do Muro de Berlim e terminou em 2001 com a queda das torres gêmeas. As diferenças mais evidentes são a ampliação do escopo do estudo e a eleição de Shakespeare como o centro da tradição. N’A *Angústia da Influência*, o autor oferecia três motivos para a exclusão do dramaturgo da sua teoria:

O maior poeta da nossa língua se exclui do argumento deste livro por vários motivos. Um é necessariamente histórico; Shakespeare pertence à época dos gigantes, antes do dilúvio, antes de a angústia da influência se tornar central à consciência poética. Outro tem a ver com as diferenças entre as formas dramática e lírica. Quando a poesia se tornou mais subjetiva, a sombra lançada pelo precursor chegou a ser mais dominante. A causa mais importante, porém, é que o principal precursor de Shakespeare era Marlowe, um poeta muito menor que o seu herdeiro. Milton, com toda a sua força, ainda tinha que lutar com um grande precursor em Spenser, e essa luta tanto formou quanto deformou Milton. ... Shakespeare é a maior instância na língua de um fenômeno que fica além das preocupações deste livro: a absorção absoluta do precursor (BLOOM AI 11).

O que muda com a passagem dos vinte anos até *O Cânone Ocidental* para tornar esse parágrafo irrelevante? A distância entre Shakespeare como “o maior poeta da nossa língua” e Shakespeare “que escreveu a melhor prosa e a melhor poesia na tradição ocidental” (BLOOM WC 10) é simplesmente àquela entre o lugar comum e a hipérbole. A obra de 1973 trata essencialmente da época desde o iluminismo, quando a literatura de língua inglesa já é muito forte e quando já existe uma cultura mais ou menos auto-consciente na América anglófona; a de 1994 volta para a “época dos gigantes”, assim necessariamente incluindo autores das línguas neolatinas, que representam um tipo de pré-história literária tanto da língua inglesa quanto da experiência americana. A teoria da influência foi desenvolvida essencialmente em relação à poesia lírica, enquanto a discussão do cânone abrange também o drama, a ficção em prosa e o ensaio. Com essa mudança, desaparece a terminologia idiossincrática das seis razões revisionárias, substituída por um vocabulário menos esotérico, mas a preocupação central com a competição entre autores vivos e os seus precursores mortos permanece. Mais interessante é a mudança em relação ao terceiro motivo. A estrutura d’A *Angústia da Influência* e da sua visão de competição entre autores é análoga à experiência estadunidense de independência e de nacionalidade, e oferece a luta entre o grande Milton e o seu grande precursor, Spenser,

como um modelo para a individuação cultural dos EUA em relação à Inglaterra. Na época de Watergate, Vietnã e a crise do petróleo, o resultado final daquele agôn cultural fica em dúvida, e Bloom não ousa sugerir que o seu país vai finalmente derrotar o seu precursor. N’*O Cânone Ocidental*, por outro lado, a questão nem é mais a do resultado da luta com a Inglaterra, que “tanto formou quanto deformou” os Estados Unidos; depois do fim da Guerra Fria, o modelo miltônico cede para o modelo shakespeariano da “absorção absoluta do precursor” Inglaterra, que agora pode ser vista como “um poeta muito menor que o seu herdeiro”. Na época da superpotência única, Bloom chega ao ponto de afirmar – num momento de solipsismo que pretende engolir a história – que “nós [estadunidenses] somos os herdeiros finais da tradição ocidental” (BLOOM WC 32), assim configurando uma Nova Ordem Mundial onde o seu país pode finalmente esquecer a sua angústia da influência em relação ao Velho Mundo.

Solipsismos a parte, porém, o problema é que Shakespeare continua sendo inglês; o próprio modelo de superação cultural é tomado de empréstimo do grande precursor. *O Cânone Ocidental* é colorido pelas forças opostas de um ufanismo shakespeariano (anglófono) em relação às outras línguas do Ocidente e uma angústia estadunidense em relação à Shakespeare, angústia que Bloom procura contrabalançar com um ufanismo especificamente estadunidense, centrado em Whitman. Da mesma maneira que Milton (central na língua inglesa mas não além dela) tem que ceder o seu lugar para Shakespeare, que melhor comprova a influência interlingüística da literatura anglófona, Emerson tem que ceder para Whitman, porque é o poeta, e não o ensaísta, que mostra a capacidade da literatura estadunidense de exercer uma influência além das suas fronteiras, principalmente na América Latina. No *Mapa da Desleitura*, Bloom compara “a poesia americana pós-Emerson” com “a poesia britânica pós-Wordsworth, ... a poesia alemã pós-Goethe, ... a poesia francesa pós-Hugo” (BLOOM MM 167), e *A Angústia da Influência* fala dos Estados Unidos, da Inglaterra,

da Alemanha e da França como “todos os quatro países” (BLOOM AI 56), como se fossem realmente os únicos a serem considerados. A estrutura que resulta tem no seu centro a literatura inglesa, que é examinada em relação às literaturas neolatinas (representadas pela França), às outras literaturas não neolatinas da Europa (representadas pela Alemanha) e à literatura anglófona dos Estados Unidos, e essa estrutura permanece crucial n’*O Cânone Ocidental*, com o acréscimo de uma quarta relação, ligando Whitman com os autores hispano-americanos.

Essas considerações são minhas e não fazem parte dos comentários que o próprio autor oferece no seu prefácio para “explicar a organização do livro e justificar a escolha desses vinte e seis escritores dos muitas centenas daquilo que uma vez se julgava ser o Cânone Ocidental” (BLOOM WC 1). A única contextualização minimamente histórica que Bloom oferece são as referências sarcásticas ao mundo acadêmico dos Estados Unidos: fora a força hiperbólica da expressão, não há muita diferença entre a “crise educacional ainda atual” de 1975 (BLOOM MM 35) e a “esqualidez” de 1994, quando “a pura anarquia está sendo lançada sobre aquilo que se costumava chamar de ‘o mundo culto’ ” (BLOOM WC 1). Não parece haver diferença nenhuma entre a relação do presente com a tradição emersoniana em 1975 – “A intenção de Emerson foi a de despertar nos seus ouvintes uma sensação do seu próprio poder de criação. Para servir a sua tradição agora, precisamos aconselhar um poder de conservação” (BLOOM MM 27) – e em 1994: “Emerson opunha o partido da Memória ao partido da Esperança, mas aquilo foi numa América muito diferente. Agora, o partido da Memória é o partido da Esperança” (BLOOM WC 17).

Em relação à organização do livro, Bloom nota que segue Giambattista Vico e James Joyce na divisão da tradição ocidental em eras denominadas teocrática, aristocrática, democrática e caótica, mas simplesmente declara, sem nenhuma explicação, que “omiti a literatura da Era Teocrática. A minha seqüência histórica começa com Dante e termina com

Samuel Beckett” (BLOOM WC 2). Dos autores assim omitidos, o preferido de Bloom é o Javista, nome dado ao anônimo autor das primeiras histórias que vieram a compor as escrituras sagradas do judaísmo e do cristianismo. A sua obra – “uma narrativa além da ironia e da tragédia” (BLOOM WC 6) – já é o assunto de outro trabalho de Bloom, *O Livro de J* (1990), que recebe uma reprise no prefácio d’*O Cânone Ocidental*; incluir a Era Teocrática neste seria, em primeiro lugar, repisar o mesmo terreno já tratado quatro anos antes. Além disso, se fosse aplicado a escritores anônimos e de precursores desconhecidos, como é o caso dos autores da *Ilíada* e do *Genesis*, o próprio conceito da influência não levaria a nada a não ser a mais pura especulação. A explicação mais simples, porém, é a eleição de Shakespeare como “a figura central do Cânone Ocidental” (BLOOM WC 2). Para poder centrar o cânone ocidental na sua obra (e, portanto, na língua inglesa) e tratá-lo “em relação a quase todos os outros autores” (BLOOM WC 2), Bloom manipula a ordem cronológica dos capítulos, colocando Shakespeare antes de Dante, Chaucer e Montaigne, os seus precursores, e de Cervantes, o seu contemporâneo. Se tal manipulação já é idiossincrático, cairia no ridículo se a seqüência histórica tivesse que começar com Homero e o Javista.

5.7 Um Cânone Ocidental para os Estados Unidos

Dentro das eras Aristocrática, Democrática e Caótica, Bloom trata de 26 escritores – Dante, Chaucer, Montaigne, Cervantes, Shakespeare, Milton, Molière, Samuel Johnson, Goethe, Wordsworth, Austen, Dickens, Whitman, George Eliot, Ibsen, Tolstoi, Emily Dickinson, Freud, Proust, Joyce, Woolf, Kafka, Fernando Pessoa, Borges, Neruda e Beckett – e afirma que “foram escolhidos tanto pela sua sublimidade quanto pela sua representatividade” (BLOOM WC 2). A sublimidade não se discute, mas a representatividade, sim. O parágrafo segue:

Sem dúvida, os maiores escritores do Ocidente desde Dante estão aqui – Chaucer, Cervantes, Montaigne, Shakespeare, Goethe, Wordsworth, Dickens, Tolstoi, Joyce e Proust. Mas onde estão Petrarca, Rabelais, Ariosto, Spenser, Ben Jonson, Racine, Swift, Rousseau, Blake, Pushkin, Melville, Giacomo Leopardi, Henry James, Dostoievsky, Hugo, Balzac, Nietzsche, Flaubert, Baudelaire, Browning, Tchekhov, Yeats e D. H. Lawrence, entre muitos outros? (BLOOM WC 2).

Depois de uma década no Brasil, é impossível não notar aquilo que era invisível para mim – anglófono e monoglota – quando eu li *O Cânone Ocidental* em 1995, e que deve passar igualmente despercebido pela maioria dos seus leitores estadunidenses: a enorme inflação do número de escritores de língua inglesa, especialmente em relação à francesa. Dos onze maiores escritores dos últimos oito séculos, conforme os cálculos de Bloom, cinco escreveram em inglês, dois em francês e os outros quatro em italiano, espanhol, alemão e russo. Dos 26 autores incluídos no livro, metade são de língua inglesa, junto com três da francesa, da alemã e da espanhola, e um da italiana, da russa, da norueguesa e da portuguesa. Na era Democrática, onde Bloom trata de Wordsworth, Austen, Dickens e George Eliot na Inglaterra, mais Whitman e Dickinson nos Estados Unidos, não consta nenhum francês: nem Stendhal, nem Balzac, nem Flaubert, nem Zola, nem Maupassant, nem Baudelaire, nem Mallarmé, nem Verlaine. Mesmo somando aqueles autores na lista dos candidatos preteridos, citada acima, são 22 anglófonos contra dez francófonos. Ao total, os capítulos dedicados aos três franceses, Montaigne, Molière e Proust, somam apenas 41 páginas, contra 73 para Goethe, Freud e Kafka, de língua alemã, e 236 para os anglófonos. De novo, a explicação mais simples tem a ver com Shakespeare. Bloom afirma – hiperbolicamente – que “sem Shakespeare, não há o cânone, porque ... devemos a Shakespeare não apenas a nossa representação de cognição, mas grande parte da nossa capacidade de cognição” (BLOOM WC 40), mas ele também reconhece que “a tradição cartesiana se reafirmou, e a França continua com uma cultura literária relativamente não-shakespeariana” (BLOOM WC 73). Parece evidente que um francófono poderia escrever as mesmas duas frases, substituindo França por Inglaterra e Descartes por Shakespeare: a primeira frase seria igualmente hiperbólica, a

segunda, igualmente razoável, e a relação entre as duas, igualmente contraditória. Para montar um cânone centrado em Shakespeare, é necessário atenuar a tradição “relativamente não-shakespeariana” da França.

Também é possível que a relativa ausência de escritores franceses tenha a ver com a antipatia que o autor sente em relação a moda desconstrucionista nas universidades estadunidenses e os professores “nas nossas próprias academias que se identificam com esses teóricos franceses e, na prática, já esqueceram em qual país eles realmente vivem e ensinam” (BLOOM WC 518). Embora o título não diga, *O Cânone Ocidental* é, muito concretamente, *O Cânone Ocidental para Estadunidenses*; outros livros do mesmo tipo poderiam ser escritos, com as devidas diferenças de perspectiva, para brasileiros ou argentinos ou australianos, mas eles dificilmente alcançariam o sucesso internacional de um livro publicado em Nova York, e não seriam confundidos com uma visão olímpicamente universal, como parece acontecer com a obra de Bloom. Para leitores que só conhecem o inglês e dificilmente lêem livros em tradução, é compreensível e até louvável apresentar um cânone centrado na figura mais conhecida na língua, Shakespeare, e onde metade dos autores escrevam em inglês e outra metade em outras línguas ocidentais. Eu li *O Cânone Ocidental* depois de me formar em literatura anglófona, quando eu já tinha estudado todos os escritores britânicos tratados por Bloom: Chaucer, Shakespeare, Milton, Samuel Johnson, Wordsworth, Austen, Dickens, George Eliot, Joyce, Woolf e Beckett. Aquela seqüência, que forma o núcleo do livro, já fazia parte da minha noção da “minha literatura”, e o efeito positivo de ler o livro foi uma ampliação de horizontes, uma sensação de conexão com a tradição ocidental como um todo. O efeito negativo, que demorou mais para ser percebido, é que o autor pretende estabelecer essa conexão num vácuo, negando ao leitor uma compreensão verdadeiramente histórica da sua origem e da sua natureza.

Voltando ao prefácio e à seleção dos escritores tratados, o segundo tipo de representatividade é nacional. Bloom continua:

Procurei representar cânones nacionais pelas suas figuras cruciais: Chaucer, Shakespeare, Milton, Wordsworth, Dickens para a Inglaterra; Montaigne e Molière para a França; Dante para a Itália; Cervantes para a Espanha; Tolstoi para a Rússia; Goethe para a Alemanha; Borges e Neruda para a América Hispânica; Whitman e Dickinson para os Estados Unidos (BLOOM WC 2).

Em primeiro lugar, é notável que Milton, tão importante nos livros da década de 1970, aparece aqui centrando o cânone inglês, apesar de não constar entre os maiores escritores desde Dante, e que Emerson, que antes centrava o cânone estadunidense, não está presente nem nesse papel, cedendo o lugar ao seu discípulo, Whitman. Quanto à definição dos “cânones nacionais”, no contexto do Velho Mundo, seria mais razoável tratar de idiomas, em vez de nações, já que Shakespeare e os outros são fundamentais não apenas na Inglaterra, mas também nas outras nações do Reino Unido, como a Escócia, e na República da Irlanda. Goethe, por sua vez, nasceu na Cidade Livre de Frankfurt e morreu no Ducado de Saxe-Weimar-Eisenach, antes de existir um país chamado Alemanha, e é uma figura crucial para falantes de alemão, e não apenas para cidadãos de determinado país. (Aliás, os outros dois escritores da língua alemã no livro, Freud e Kafka, são associados respectivamente com as cidades de Viena e Praga no então Império Austro-Húngaro, e atualmente na Áustria e na República Tcheca. Se Goethe centrasse um cânone apenas para a Alemanha, não haveria nenhuma ligação orgânica entre os três.) No Novo Mundo, seria irracional tratar apenas de línguas, já que as suas nações são, por definição, formadas através de uma separação dentro de um universo lingüístico compartilhado com a ex-metrópole. Os Estados Unidos são uma nação e têm direito, se quiserem, a um cânone nacional, mas a existência daquele cânone depende da sua amputação do cânone inglês. A América Hispânica, por outro lado, pode ser muitas coisas, mas não é e nunca foi uma nação; seria bem mais razoável falar de um cânone

anglo-americano que abrangesse os EUA e o Canadá do que sugerir que guatemaltecos e uruguaios façam parte da mesma nação apenas por falarem castelhano.

Além dessa indefinição, o problema maior é que Bloom justifica a escolha de autores conforme as suas nações, mas não oferece nenhuma justificativa para a escolha daquelas nações que merecem ser representadas. No Velho Mundo, são as mesmas seis citadas por Candido no prefácio da *Formação da literatura brasileira*; no Novo, como um australiano morando no Brasil, me sinto duplamente ausente na definição nacional, embora amplamente representado no nível do idioma. Se um mexicano, por sua vez, vai se sentir mais representado por Neruda do que por Cervantes é uma questão que depende do indivíduo. É evidente que escolhas devem ser feitas na organização de um livro desse tipo, mas os critérios utilizados merecem ser explicitados.

A terceira categoria de representatividade no prefácio é genérica, mas de novo as exclusões passam sem explicação:

A seqüência dos maiores dramaturgos está aqui: Shakespeare, Moliere, Ibsen, e Beckett; e dos romancistas: Austen, Dickens, George Eliot, Tolstoy, Proust, Joyce e Woolf. O doutor Johnson está aqui como o maior dos críticos literários do Ocidente (BLOOM WC 2).

A essa altura, apenas leitores desatentos podem estranhar a ausência de um ou outro francês do século XIX na lista dos principais romancistas; mais estranho é a falta de uma lista de poetas: apesar da poesia ser o campo preferido do autor, o livro não procura representar uma seqüência dos principais poetas líricos do Ocidente. O próximo parágrafo traz o quarto e último grupo de autores representativos: Bloom define o século XX como a Era Caótica e afirma que “os seus escritores centrais são Freud, Proust, Joyce e Kafka, que personificam o que a era tem de espírito literário” (BLOOM WC 2), declarando que Freud sobreviverá não como um cientista, mas como “um grande ensaísta, como Montaigne ou Emerson” (BLOOM WC 3). Com essas quatro categorias, Bloom justifica 25 dos seus 26 autores; o único ainda

sem explicação é Fernando Pessoa, o único escritor de língua portuguesa e o único poeta lírico europeu depois de Wordsworth. O que segue no mesmo parágrafo não é exatamente uma explicação, mas quase uma desculpa:

Eu gostaria que tivesse espaço aqui para mais poetas modernos do que apenas Neruda e Pessoa, mas nenhum poeta do nosso século igualou *Em Busca do Tempo Perdido*, *Finnegans Wake*, os ensaios de Freud, ou as parábolas e histórias de Kafka (BLOOM WC 3).

Não é apenas que não há uma seqüência de poetas líricos; não há nem a afirmação de que Neruda e Pessoa sejam os melhores do século XX, que, conforme o capítulo sobre Kafka, seriam Yeats, Rilke e Wallace Stevens (BLOOM WC 447). Neruda está justificado como um dos centros do suposto cânone hispano-americano, mas Bloom não trata de um cânone português e, se tratasse, ele certamente seria centrado por Camões, e não Pessoa. (Ibsen também não é tratado em relação a um cânone norueguês, mas está incluído como o melhor dramaturgo entre Molière e Beckett.) O que o prefácio esconde, porém, o próprio texto do livro deixa claro: a presença de Pessoa e o absurdo da “nação hispano-americana” têm precisamente a mesma explicação. Fernando Pessoa, Jorge Luis Borges e Pablo Neruda estão n’*O Cânone Ocidental* pura e simplesmente por compartilharem o mesmo precursor: Walt Whitman, centro do cânone estadunidense.

5.8 William Shakespeare (e Walt Whitman)

A organização lógica d’*O Cânone Ocidental* é, na verdade, mais simples do que o seu autor sugere. Se os livros da década de 1970, especialmente *Um Mapa da Desleitura* e *Poesia e Repressão*, apresentaram a tradição emersoniana dos Estados Unidos como uma diminuição da tradição miltônica da Inglaterra, o livro de 1994 repete a mesma estrutura, substituindo Milton e Emerson por Shakespeare e Whitman. A atração que Bloom sente pelas quatro eras de Vico se explica facilmente em termos desses dois autores: a literatura de língua

inglesa mal existe na Era Teocrática, alcança a sua maturidade no Velho Mundo na Era Aristocrática, que tem o seu centro em Shakespeare, floresce no Novo na Era Democrática, “que atinge a sua apoteose em Whitman” (BLOOM WC 45), e perde completamente a sua unidade na Caótica. Na realidade, o ciclo imaginado por Vico consiste apenas nas fases teocrática, aristocrática e democrática, e seria “seguido por um caos, do qual surgiria finalmente uma Nova Era Teocrática” (BLOOM WC 1); a idéia de elevar esse período de caos ao nível de uma Era Caótica é do próprio Bloom, para quem o século XX, “apesar de fingir ser uma continuação da Era Democrática, não poderia ser melhor caracterizado do que como Caótico” (BLOOM WC 2). Como falante de inglês, Bloom elege Shakespeare como o centro do cânone ocidental, mas como estadunidense ele também quer afirmar Whitman como o centro de um cânone americano; se é a verdade que “Shakespeare é o Cânone Ocidental” (BLOOM WC 75) e que os estadunidenses são “os herdeiros finais da tradição ocidental” (BLOOM WC 32), a relação da tradição whitmaniana com a tradição ocidental é profundamente contraditória. Na lógica d’*O Cânone Ocidental*, o século XX é caótico precisamente por causa dessa contradição: se o cânone ocidental realmente se tornou americano, então o centro do cânone americano deve ser Shakespeare, e não Whitman.

O livro se organiza em torno de dois blocos de autores anglófonos, um maior, outro menor, centrados em Shakespeare e Whitman. O bloco principal é o núcleo do livro, a seqüência de onze escritores britânicos entre Chaucer e Beckett; o bloco menor é formado pelos dois estadunidenses, Whitman e Dickinson. Além desses blocos, Shakespeare e Whitman são apresentados em relação a autores de outras línguas: aqueles que vêm depois, escolhidos por terem sofrido a sua influência, e aqueles que vieram antes. No caso de Whitman, os precursores são os próprios britânicos até Wordsworth, e aqueles que vêm depois são Pessoa, Borges e Neruda, todos de línguas neolatinas. No caso de Shakespeare, quem veio antes são os escritores que representam as origens das literaturas neolatinas –

Dante na italiana, Cervantes na espanhola e Montaigne na francesa –, e os autores que vêm depois são principalmente das literaturas não neolatinas: Goethe e Tolstoi, os figuras centrais das literaturas alemã e russa, e Ibsen e Freud.

Para Bloom, Goethe é “de longe o mais forte escritor que já usou a língua alemã” (BLOOM WC 221) e Shakespeare é “o seu verdadeiro precursor – o único que aceitava, já que escreveu em outra língua moderna” (BLOOM WC 205). Tolstoi, por sua vez, nunca teria aceitado Shakespeare como precursor, e o atacou (absurdamente) “por ser incapaz de dotar os seus personagens com individualidade de linguagem”, ataque que Bloom interpreta como um ato defensivo. “Já que não é hipérbole observar que Tolstoi realmente odiava Shakespeare”, diz Bloom, “é apenas justo acrescentar que também tinha medo dele” (BLOOM WC 339). O autor afirma que foi justamente essa habilidade de individuação que o russo devia ao inglês, astutamente absorvendo “a capacidade extraordinária de Shakespeare de conferir uma exuberância mesmo aos seus personagens menores, de enchê-los de vida” (BLOOM WC 340). Ibsen é apresentado como herdeiro tanto de Shakespeare quanto de Goethe – a sua canonicidade se deve à sua “conversão da tragédia de Shakespeare e da fantasia de Goethe num tipo novo de tragicomédia nórdica” (BLOOM WC 351) – enquanto Freud é “essencialmente Shakespeare prosificado” (BLOOM WC 371). Goethe, Tolstoi, Ibsen e Freud viveram entre dois e três séculos depois de Shakespeare e são tratados legitimamente em termos da sua influência; Cervantes e Montaigne, por sua vez, eram contemporâneos mais velhos do dramaturgo, enquanto Dante nasceu três séculos antes, e foi precursor de Boccaccio, que foi precursor de Chaucer, que foi um dos principais precursores de Shakespeare na língua inglesa. Ao começar os capítulos da sua Era Aristocrática com Shakespeare, fora da ordem cronológica, Bloom dá a ele uma certa prioridade não apenas em relação a Chaucer, mas também em relação aos autores escolhidos como fundadores das

literaturas neolatinas, que inevitavelmente mantêm com a herança clássica uma ligação mais direta do que é possível num idioma germânico como o inglês.

Não há nenhum capítulo do livro que não mencione o nome de Shakespeare: além do seu próprio, ele é citado no título de cinco e na primeira página de outros seis, e em apenas três dos capítulos o leitor tem que esperar além da segunda página para encontrar o seu nome. Mas nos capítulos onde Shakespeare, por motivos históricos e lingüísticos, deve ser menos relevante – aqueles que tratam de Dante, Cervantes e Montaigne – o dramaturgo aparece já na primeira frase, como se ele fosse a única porta de entrada para qualquer discussão dos maiores escritores do Ocidente. Em outros momentos, esses mesmos capítulos se aproveitam de contextualizações estranhas que dão a impressão de querer apagar a possibilidade de ler Cervantes, Dante e Montaigne nos seus próprios termos. Quando Bloom descreve um dos personagens do *Quixote*, Ginés de Pasamonte, como “uma figura imaginária que estaria tão bem em casa no submundo elisabetano quanto nas camadas mais baixas da Espanha do século de ouro” (BLOOM WC 138), ele cria apenas semelhança onde há uma legítima diferença. Minimizar o que separa a Inglaterra (com a sua Reforma nada característica e as suas relações muito particulares entre católicos e vários gêneros de anglicanos e protestantes) da sua grande inimiga, a Espanha da Contra-Reforma, não é uma receita para a melhor compreensão de Cervantes. No capítulo sobre Dante, Bloom descreve o seu Ulisses como alguém que não quer voltar para Penélope em Ítaca, mas prefere partir para os limites do desconhecido. Há muitas maneiras de descrever a morte, começando pelo simples uso do substantivo, mas o autor escolhe citar Shakespeare e a mais famosa fala de Hamlet, aquela do “ser ou não ser”. Assim, a história literária se inverte: “o país não descoberto de Hamlet, de cuja fronteira viajante algum volta, se torna o destino desse mais impressionante de todos os heróis em busca da destruição” (BLOOM WC 85-86). Antes de ser uma imagem literária, a morte é uma realidade que Dante e o seu Ulisses foram explorar séculos antes do príncipe da Dinamarca. *Hamlet* não

tem prioridade sobre a *Divina Comédia*, e a idéia da morte como um país ainda para ser descoberto – boa expressão de um momento de grandes explorações ultramarinas – não ilumina o mundo fixo e catalogado do *Inferno*, e nem o mundo empírico de Dante, fechado na bacia do Mediterrâneo.

Se esses dois exemplos podem ser explicados – e talvez justificados – como tentativas de aproximar o leitor anglófono da literatura das línguas neolatinas, o caso de Montaigne é mais estranho. Para Bloom,

o seu escopo e a sua vastidão às vezes quase alcançam dimensões shakespearianas, e uma maneira de considerá-lo (embora ele não soubesse nada de Shakespeare, enquanto Shakespeare sabia alguma coisa dele) é como o personagem shakespeariano da maior escala, mais amplo até que Hamlet como um indivíduo em busca (BLOOM WC 147).

Um personagem de Cervantes é descrito em termos que negam as diferenças entre experiências sociais espanhola e inglesa, um personagem de Dante é descrito como se buscasse não a morte em si, mas uma imagem da morte contida numa peça então inexistente, enquanto Montaigne é descrito como se ele mesmo pudesse ser um personagem de Shakespeare. Ao excluir qualquer consideração histórica ou social da sua discussão, Bloom afirma as relações de influência poética como o único contexto válido para entender as obras literárias, mas ao inverter a ordem cronológica dos seus primeiros capítulos, ele sonega mesmo esse contexto, tratando Shakespeare como se tivesse ajudado a formar mesmo os autores anteriores, mesmo nas línguas neolatinas. No seu prefácio, Bloom afirma que

uma das marcas de uma originalidade que pode alcançar o status canônico para uma obra literária é uma estranheza que nunca conseguimos assimilar por completo, ou que se torna tão evidente que não enxergamos as suas idiossincrasias (BLOOM WC 4).

Ao adotar o procedimento de reduzir Dante, Cervantes e Montaigne às suas comparações shakespearianas, Bloom talvez ajude a tornar o estranho mais familiar para o

leitor anglófono, mas ao preço da perda da própria estranheza que seria o valor supremo das obras canônicas.

Se a maior parte d'*O Cânone Ocidental* se organiza em torno de Shakespeare, há também a seqüência menor que se centra no bloco estadunidense de Whitman e Dickinson; ao exemplo dos capítulos que citam Shakespeare já no seu título, os outros três escritores dessa seqüência fazem parte de um capítulo chamado “Borges, Neruda e Pessoa: Whitman Hispano-Português”. Os títulos dos dois capítulos focais, por sua vez, sugerem a diferença importante entre as duas seqüências: “Shakespeare: Centro do Cânone” mostra uma certa tranquilidade, como se a posição central do dramaturgo não fosse sujeita a discussão, enquanto “Walt Whitman como Centro do Cânone Americano” trata o poeta como uma sugestão, um argumento a ser elaborado. Para estabelecer a centralidade de Shakespeare no cânone, Bloom suprime a Era Teocrática, cujos herdeiros mais diretos seriam os escritores das línguas neolatinas. Para poder centrar um cânone à parte, Whitman também precisa de proteção, tanto dos seus contemporâneos europeus, ausentes do livro, quanto do seu passado. Para um autor anglófono o passado quer dizer Shakespeare, e o grau de proteção que Bloom concede a Whitman pode ser medido mais diretamente em termos do afastamento do dramaturgo dos capítulos relevantes. O nome de Shakespeare é mencionado em todos os capítulos do livro: na primeira página de doze, na segunda página de seis, na terceira e quarta páginas, respectivamente, daqueles que tratam de Goethe e de Tolstoi. No capítulo sobre Whitman, o nome aparece apenas na décima-quinta página; nenhum outro escritor tem um terço do tempo para se consolidar antes de enfrentar as inevitáveis comparações shakespearianas, que começam já na primeira frase para Dante, Cervantes e Montaigne. Na sétima página da discussão sobre Whitman, aparece uma referência ao *Rei Lear*, mas Bloom – que geralmente não deixaria passar uma oportunidade para citar o nome de Shakespeare – aqui menciona apenas os nomes dos personagens. No prefácio, o autor avisa que Shakespeare vai ser

considerado “em relação a quase todos os outros autores” (BLOOM WC 2), e é a verdade: embora apareça em todos os capítulos, ele é ausente das partes que tratam de Neruda e de Pessoa. Assim, para proteger ainda mais a linhagem de Whitman, os dois poetas tratados como os seus descendentes são discutidos apenas em termos do poeta estadunidense, e não do dramaturgo inglês.

Conforme a teoria de Bloom, um autor só é canônico se ele influenciou outro autor canônico; por analogia, uma cultura nacional deve chegar a ser canônica apenas quando ela influencia outra cultura nacional. Assim, a presença de Borges, Neruda e Pessoa n’*O Cânone Ocidental* comprova a canonicidade tanto de Whitman quanto dos Estados Unidos, mas mesmo assim o país não pode vencer o agôn cultural com a Inglaterra porque não consegue derrotar Shakespeare: não há *apophrades* para os EUA n’*O Cânone Ocidental*. O capítulo sobre Whitman começa com uma avaliação esquisita da cultura estadunidense em geral:

Se tentarmos catalogar os feitos artísticos da nossa nação em relação à tradição ocidental, as nossas realizações na música, na pintura, na escultura, na arquitetura tendem a parecer pequenas. Não é nem uma questão de usar Bach, Mozart e Beethoven como o padrão: Stravinsky, Schoenberg e Bartók mais do que bastam para colocar os nossos compositores numa perspectiva algo triste (BLOOM WC 264).

Como uma descrição de uma das mais fecundas culturas musicais do século XX, é simplesmente absurda; um país que consegue produzir Irving Berlin, Cole Porter, Louis Armstrong, Dave Brubeck, B. B. King, Miles Davis, Bob Dylan, Brian Wilson e Jimi Hendrix deveria estar muito além de qualquer angústia da influência. Esse absurdo serve, porém, para abrir espaço para a literatura:

A exceção é a literatura. Nenhum poeta ocidental do último século e meio – nem mesmo Browning ou Leopardi ou Baudelaire – ofusca Walt Whitman ou Emily Dickinson. ... Os nossos principais romancistas – Hawthorne, Melville, James, Faulkner – também equiparam-se aos seus contemporâneos ocidentais (BLOOM WC 264).

Dentro dessa exceção, entre os “livros que são importantes em termos mundiais” (os romances de James, *A Letra Escarlata* de Hawthorne, *Moby Dick* de Melville, *Huckleberry*

Finn de Mark Twain e *Enquanto Agonizo* de Faulkner), “o livro mais importante é a primeira edição de *Folhas de Relva*, de 1855” (BLOOM WC 264-265). Dentro desse livro, e das edições ampliadas que o seguiram, o que mais importa são seis poemas: seis poemas para assegurar a canonicidade literária dos Estados Unidos. “Para encontrar o seu equivalente estético”, diz Bloom, “temos que voltar para Goethe, Blake, Wordsworth, Hölderlin, Shelley e Keats”, ou seja, não mais que um século (BLOOM WC 265). Ao tentar definir o lugar de Whitman – e, portanto, do seu país – em relação à tradição ocidental, o Bloom de 1994 é atipicamente comedido, reconhecendo que o seu poeta nacional “não é Shakespeare, nem Dante, nem Milton, mas ele se compara muito fortemente com qualquer escritor ocidental desde Goethe e Wordsworth até o presente” (BLOOM WC 283). É o máximo que se pode esperar num livro que se esforça constantemente para consagrar Shakespeare como o centro do cânone. Whitman não alcança o *apophrades* para os Estados Unidos n’*O Cânone Ocidental*, mas em 2005, na introdução de uma edição para comemorar os 150 anos de *Folhas de Relva*, a hipérbole de Bloom volta e o seu país finalmente consegue absorver e transformar o cânone: “Quem além de Whitman poderia resgatar tão largamente a tradição inteira da literatura ocidental?”, pergunta o autor (BLOOM WW xvii). Agora, conforme Bloom,

Os pares de Whitman são Milton, Bach e Michelangelo, os mestres barrocos do sublime. O *Paraíso Perdido*, a fecundidade sem fim de Bach e a glória incessante do teto da Capela Sistina são igualados pela seqüência dos seis grandes poemas de Whitman (BLOOM WW xi).

No seu *Mapa da Desleitura*, Bloom associa a hipérbole à daemonização, à repressão e ao sublime. Em *Poesia e Repressão*, ele nos ensina a perguntar, “a cada nova instância do Sublime, *O que está sendo novamente reprimido?*” (BLOOM PR 236); perguntamos, então, *O que está sendo reprimido aqui para que Whitman seja exaltado?* Como tão freqüentemente, quando se trata de Harold Bloom, a resposta mais óbvia é: Shakespeare.

5.9 Os Poemas do Nosso Clima

Para Bloom, Walt Whitman ocupa uma posição de “centralidade absoluta no cânone literário americano” (BLOOM WC 278): ele é “o escritor americano canônico”, “o nosso poeta nacional” (BLOOM WC 273); ele é “o poeta do nosso clima, que jamais será deposto e dificilmente igualado” (BLOOM WC 289); os seus melhores poemas oferecem “uma imagem da América, evidentemente do Sul e do Norte, como mostraram os poetas hispano-americanos” (BLOOM WC 478). Mas as palavras “América” e “americano” têm pelo menos dois sentidos, tanto n’*O Cânone Ocidental*, quanto no uso geral. Em primeiro lugar, elas se referem a uma determinada parte do planeta, ao continente situado entre o Atlântico e o Pacífico, ocupado há mais que dez mil anos por povos oriundos da Ásia e denominado “América” pelos colonizadores mais recentes do oeste da Europa. Por outro lado, elas também se referem a um país dentro desse continente, os Estados Unidos da América, o primeiro dos países independentes criados pelos descendentes dos colonizadores europeus e modelo, direta ou indiretamente, para os demais. A princípio, um cânone americano poderia ser o cânone de uma ou outra dessas Américas. N’*O Cânone Ocidental*, o conceito de um cânone americano, centrado em Walt Whitman, oscila entre um sentido nacional (americano dos Estados Unidos, ou pelo menos de uma das suas regiões) e outro internacional (americano das Américas ou pelo menos da América hispânica).

Mas há também um terceiro sentido: o próprio nome “América” é um artefato histórico e cultural, um nome conscientemente atribuído por europeus a uma parte da Terra fora da Europa, e portanto um elemento da percepção ocidental do mundo. Nesse sentido, a experiência “americana” é a interação entre a civilização de raiz européia e uma realidade muito diversa daquela da própria Europa, e “a América” pode ser um sinônimo do Novo Mundo, não num sentido apenas geográfico, mas no sentido de um tipo de experiência compartilhada também pelos colonizadores da Austrália. É justamente nesse sentido que

Hermann Melville usa a palavra em *Moby Dick*, ao descrever a Austrália como “aquela grande América no outro lado da esfera” (MELVILLE 118). Na década de 1850, a comparação não poderia ser entre a situação política dos Estados Unidos e aquela de meia dúzia de colônias britânicas, e nem entre dois espaços meramente geográficos, mas entre dois lugares onde uma cultura ocidental (no caso a britânica) tinha fincado raízes e se tornado algo novo, algo inconcebível na própria Europa. Quando Bloom afirma que Whitman “abriu uma estrada nova para o Novo Mundo” (BLOOM WW vii), talvez seja possível seguir essa estrada não apenas à América do Sul, mas também até a Austrália, mas esse não é o caso: Whitman não parece ter oferecido uma imagem do Novo Mundo que fosse atraente também no outro lado do planeta. A. A. Phillips identifica certas semelhanças entre a onda de “australianismo” da década de 1890 e o nacionalismo que surgiu na poesia estadunidense sob a influência de Whitman, mas conclui que há uma diferença fundamental:

Fora o filósofo O’Dowd, os australianos tratam de casos; eles relatam a vida do País Novo com pé-no-chão detalhes. A tendência dos estadunidenses é mais de jorrar *vers libres* prolixos que celebram o espírito de americanismo (PHILLIPS 130).

Não deve ser coincidência que foi justamente o filósofo Bernard O’Dowd que manteve uma correspondência com Whitman e cujo verso “reflete a influência do seu radicalismo, da sua fé na democracia e do seu amor pela humanidade” (MCLEOD 23). Phillips também descreve outra diferença básica entre os poetas estadunidenses, que “usam a forma do verso, às vezes com habilidade e charme, para dar ênfase retórica às suas idéias” mas que não cantam, e os australianos, que são “cantadores em primeiro lugar e pensadores num distante segundo” (PHILLIPS 129), e atribui essa diferença a “uma influência nos Estados Unidos que não tem paralelo na Austrália: a dominância cultural do puritano da Nova Inglaterra” (PHILLIPS 129). No Canadá, também sem a pesada influência puritana, Stanley McMullin conclui que “os principais poetas não refletem nenhuma influência importante de Whitman” (MCMULLIN 361). Bloom fala da “universalidade” de Whitman e da sua “enorme capacidade

de transcender fronteiras lingüísticas” (BLOOM WC 275-276), mas não parece perceber que ele é menos universal justamente nos países do Novo Mundo que compartilham a sua língua. Talvez ele nem seja tão universal em outras regiões dos Estados Unidos, fora a Nova York onde ele nasceu e a Nova Inglaterra do seu grande precursor, Emerson.

No início do capítulo sobre Whitman, o autor identifica sete poetas estadunidenses como os mais importantes dos séculos XIX e XX: Walt Whitman, Emily Dickinson, Robert Frost, Wallace Stevens, T. S. Eliot, Hart Crane e Elizabeth Bishop (BLOOM WC 264). Dois desses são identificados com a cidade de Nova York: Whitman e Crane, que nasceu em Ohio e se mudou para Brooklyn aos 18 anos e cujo poema principal, *A Ponte*, trata justamente da Ponte do Brooklyn. Outros quatro podem ser identificados com a Nova Inglaterra: Dickinson e Bishop nasceram em Massachusetts, enquanto Stevens nasceu na Pensilvânia mas passou a maior parte da sua vida em Connecticut. Frost nasceu na Califórnia, mas a sua família se mudou para Massachusetts quando ele tinha apenas 11 anos, e parte significativa do seu trabalho é ligada à vida no seu sítio em Derry, Nova Hampshire. Assim, como o próprio Bloom, que nasceu em Nova York e trabalha na universidade de Yale desde a década de 1950, seis dos sete poetas citados fizeram o trabalho da sua vida no nordeste do país, na pequena faixa que se estende uns 350 km da ilha de Manhattan até o sítio de Robert Frost. Eliot, tão abominado por Bloom, nasceu em Missouri e passou a maior parte da vida na velha Inglaterra, e não na Nova.

Talvez essas proporções sejam um simples reflexo da realidade, mas também há sinais de que Bloom identifica (conscientemente ou não) a cultura da sua região com a cultura do país como um todo, como se aquilo que é bom para a Nova Inglaterra fosse necessariamente bom para a Califórnia, como se aquilo que é válido em Nova York fosse igualmente válido em Alabama. Assim, o livro se revela não apenas um *Cânone Ocidental para Estadunidenses* nas suas relações internacionais (nas relações entre a língua inglesa e a

francesa, entre os Estados Unidos e a Inglaterra, entre os Estados Unidos e a América Hispânica), mas também um *Cânone Ocidental para os Herdeiros de Emerson* nas suas relações inter-regionais, um cânone que recria o país na imagem de Whitman, Dickinson e Stevens. O primeiro exemplo dessa tendência é simples: um dos poemas que Bloom identifica como “o ápice da poesia americana e ... o autêntico Sublime Americano” é “Da Última Vez que Lilases Floriram no Pátio” (BLOOM WC 304), a elegia escrita por Whitman depois do assassinato de Abraham Lincoln, presidente dos Estados Unidos (o Norte) durante a Guerra Civil que pôs fim à secessão dos Estados Confederados (o Sul). Whitman serviu como enfermeiro durante a guerra, e a sua elegia dificilmente será tão representativa da visão do mundo dos sulistas derrotados quanto daquela dos nortistas vitoriosos.

O segundo exemplo é mais complexo: Bloom descreve Whitman como “o poeta do nosso clima” em referência a um poema de Stevens, “Os Poemas do Nosso Clima”, que por sua vez seria uma revisão de um poema de Dickinson. Whitman poderia, é claro, ser o poeta de determinado clima num sentido apenas figurativo, mas o clima também está presente nos poemas de Dickinson e Stevens no seu sentido simplesmente meteorológico. O de Stevens começa com imagens de uma luz que parece ar refletindo neve, “Uma neve recém-caída / Ao final de inverno quando as tardes estão voltando” (STEVENS 158), e é justamente essa imagem que é citada por Bloom no contexto de uma comparação entre Dickinson e Wordsworth, onde o autor afirma que o inglês “não tinha a vantagem de observar as fases finais de um inverno da Nova Inglaterra, ‘quando as tardes estão voltando’, para citar Wallace Stevens na sua reescrita do ‘certo viés da luz’ de Dickinson” (BLOOM WC 302). Evidentemente, centenas de milhões de estadunidenses de outras regiões também não compartilham essa “vantagem”. Bloom jamais exclui o sul e o oeste do seu país explicitamente; ele simplesmente usa determinada experiência regional da passagem das estações como se fosse representativa do todo. Se o “nosso” clima, o clima espiritual de que Whitman é o poeta, depende mesmo

minimamente dessa experiência, ele deveria encontrar menor ressonância em estados como a Virgínia, a Louisiana e a Califórnia, e quase nenhuma na América Latina.

Antes de mencionar esses poemas de Stevens e Dickinson, a ligação entre Whitman e uma noção de clima surge no meio de uma meditação sobre o alcance da sua canonicidade, baseada numa comparação com Goethe:

O que quer dizer *escrever os poemas do nosso clima*, ou do clima de qualquer um? Goethe – altamente exportável durante todo o século XIX – é pouco lido hoje em dia fora da Alemanha. No entanto, mais que qualquer outro poeta de língua alemã, ele escreveu os poemas do seu clima. Whitman, exportável quase desde o início, ainda hoje é uma figura mundial, mas será que um dia vai ficar confinado a sua língua, como Goethe? ... Desconfio que centrar um cânone nacional é garantir a presença perpétua dentro de uma língua, mas que o fenômeno de eminência permanente além de determinada língua é muito raro. Whitman ainda pode perder o seu brilho no exterior, mas jamais, creio, nesses estados (BLOOM WC 284).

O grande equívoco – tão grande que só pode ser proposital – é a identificação de Goethe não apenas com a língua alemã, mas com o país Alemanha, que não existia durante a sua vida e que não incorpora (e nunca incorporou) todo o território europeu falante de alemão. Nos próprios apêndices d’*O Cânone Ocidental*, mais que metade dos autores do século XX listados sob o título “Alemanha” não são daquele país: ao lado de doze alemães são dez austríacos (Robert Musil, Arthur Schnitzler e Georg Trakl, entre outros) e quatro suíços (inclusive o vencedor do Prêmio Nobel, Hermann Hesse), junto com Rilke e Kafka, que nasceram em Praga, e Paul Celan, judeu romeno que escrevia em alemão (BLOOM WC 555-556). A mesma situação também ocorre com a lista dos autores da “França”, que inclui o belga Henri Michaux e o suíço Philippe Jaccotet (BLOOM WC 552). Para o Velho Mundo, portanto, a regra de Bloom é a de ignorar as diferenças políticas, como se usar a mesma língua fosse a mesma coisa que pertencer ao mesmo país. No Novo Mundo, porém, a regra é justamente o contrário: para não perder a identidade estadunidense dentro de um grande catálogo dominado por Chaucer, Shakespeare e Milton, as divisões políticas dentro do mundo anglófono formam a base da organização.

É fácil fazer o ajuste para Goethe: confinado à sua língua, em vez de ser pouco lido fora da Alemanha, ele seria pouco lido *em tradução*, mas não é isso que perturba Bloom, porque a identificação meramente preguiçosa entre a língua alemã e a Alemanha seria risível se fosse feita entre a língua inglesa e os Estados Unidos. Na penúltima frase do trecho, ao afirmar que “centrar um cânone nacional é garantir a presença perpétua dentro de uma língua”, o autor faz o enorme esforço de esquecer da existência de outros países anglófonos (e principalmente da Inglaterra, que quer dizer Shakespeare). A sua lógica sugere uma situação evidentemente irreal, onde ser o centro de qualquer cânone nacional – o neozelandês, por exemplo, ou o jamaicano – garantiria a mesma “presença perpétua” na língua inglesa que Bloom reivindica para Whitman. Ao lado da possibilidade de Whitman perder o seu poder de influência na América Hispânica e ficar confinado à língua inglesa, Bloom também sente que ele poderia ser esquecido na Inglaterra e ficar confinado aos Estados Unidos. Não, nem isso; numa evasão interessante, que realça as possíveis diferenças regionais em vez da uma unidade nacional, Bloom lamenta que Whitman poderia ficar confinado a “esses estados”, que talvez nem sejam todos os cinqüenta.

Se Goethe escreveu os poemas do seu clima, esses seriam os poemas do clima espiritual e intelectual do mundo falante de alemão numa época de pouca unidade política e anterior à onda de nacionalismo que começou com as invasões napoleônicas: um mundo cultural que compartilhava idéias e jeitos de ser, sem se identificar com um país. O clima equivalente no caso de Whitman também não seria necessariamente o de uma unidade política, mas de um conjunto cultural, e a identificação desse conjunto com os Estados Unidos como um todo pode ser tão preguiçosa e tão inadequada quanto a identificação de Goethe com o país Alemanha. O trecho suprimido da comparação com Goethe mostra que o clima dos poemas de Whitman tem um elemento não apenas espiritual mas plenamente religioso:

O status particular de Whitman como poeta da religião americana pode parecer sugerir a sua relevância perpétua no exterior, mas aí se lembra que o jovem Goethe parecia nada menos que um Messias para muitos dos seus contemporâneos (BLOOM WC 284).

Esse é um pronunciamento tão enigmático que parece um erro tipográfico: afirmar que o status de Whitman como poeta da “religião americana” (assunto de outro livro de Bloom) pode garantir a sua relevância em sociedades que não têm o menor motivo para compartilhar aquela religião é como acreditar que o status internacional de Philip Roth fosse garantido por ele ter escrito um romance sobre beisebol. Bloom insiste que tanto os Baptistas do sul do país quanto os Mórmons do oeste são representantes da mesma religião pós-cristã; David Fischer, por outro lado, identifica a religião como uma das principais diferenças entre os quatro grupos de imigrantes britânicos que fundaram as treze colônias e entre as suas quatro culturas, que ainda permanecem mais ou menos distintas. Para Bloom, “o primeiro poeta pós-cristão da nação” (BLOOM WC 300) foi Ralph Waldo Emerson, pensador que pode ser identificado com o transcendentalismo, uma filosofia espiritual corrente principalmente na Nova Inglaterra. Whitman, por sua vez,

sabia profundamente que o seu país precisava da sua própria religião tanto quanto da sua própria literatura. Pelo menos uma parte do seu lugar como o centro do cânone americano é a sua função e status ainda não reconhecidos de poeta religioso nacional (BLOOM WC 286).

A sua religião pós-cristã não é senão a mesma do seu precursor, Emerson. Em relação a Wallace Stevens, autor do poema que forneceu a imagem dos poemas do nosso clima e um dos principais herdeiros de Whitman, Bloom afirma que “o traço Transcendental em Stevens é o traço nativo na nossa poesia” (BLOOM PR 292). Se “a nossa poesia” é a poesia estadunidense, e se Emerson, Whitman e Stevens representam, como em outros momentos, a linhagem central da poesia do seu país, o seu clima – tanto espiritual quanto meteorológico – parece muito mais regional do que nacional.

5.10. Um Cânone Americano?

Dos três escritores agrupados no mesmo capítulo como “Whitman Hispano-Português”, o único que é ilustrativo da possível existência de um cânone americano centrado no poeta estadunidense é Neruda, “o herdeiro mais autêntico de Whitman” e “um rival mais digno que qualquer outro descendente de *Folhas de Relva*” (BLOOM WC 478). Pessoa, evidentemente, é europeu; Borges, por sua vez, é tratado essencialmente em termos da prosa da sua fase madura, e não como poeta. Já que – conforme o próprio Bloom – o argentino “tinha muito mais em comum, intelectual e formalmente, com Emerson do que com Whitman” (BLOOM WC 481-482), e já que ele chega a satirizar Neruda em “O Aleph” na forma do “pretensioso Carlos Argentino Daneri, poeta incrivelmente ruim e evidente imitador de Whitman” (BLOOM WC 480), a sua própria presença no capítulo parece um tanto forçada. Ao justificar a sua inclusão, Bloom cai na mesma confusão que resultou no conceito da “nação hispano-americana” no prefácio, afirmando que Borges “começou a escrever poesia whitmaniana aos 18 anos e ambicionava ser o bardo da Argentina, mas percebeu que não era para ele ser o Whitman da língua espanhola, papel fortemente usurpado por Neruda” (BLOOM WC 464). A relação entre “o bardo da Argentina” e “o Whitman da língua espanhola” não é transparente. A princípio, não deveria ser impossível ter um bardo nacional da Argentina e outro do Chile, deixando espaço tanto para Borges quanto para Neruda, mas Bloom parece pressupor que a existência de um Whitman hispanófono em um país exclui a possibilidade de um bardo nacional no outro. Se isso fosse a verdade no caso dos herdeiros na América hispânica, a mesma lógica deveria valer ainda mais para o original: o próprio Walt Whitman deveria ser não apenas “o Whitman estadunidense”, mas “o Whitman da língua inglesa”. Como mostram os exemplos do Canadá e da Austrália, porém, Whitman não ocupa um papel central nos outros países do Novo Mundo anglófono e não se tornou um precursor incontornável nesses contextos.

Bloom também reconhece que o preço que Whitman paga pela sua “enorme capacidade de transcender fronteiras lingüísticas” é uma diminuição da sua presença realmente poética, porque o seu efeito na parte hispânica do continente (o Brasil não entra na discussão) “tem mais a ver com Walt Whitman como figura simbólica do que com o próprio texto da poesia” (BLOOM WC 265). Para Neruda, especificamente, Bloom afirma que “o apelo de Whitman foi que ele nos ensinou a enxergar e a nomear aquilo que ainda não fora enxergado e nomeado” (BLOOM WC 479), mas o mesmo Bloom também insiste que é justamente isso que Whitman se recusa a ensinar:

Com Emerson, Whitman aprendeu a noção enigmática de que o poeta americano por vir seria ao mesmo tempo o nomeador e o desnomeador de tudo que encontrasse. Perante tal dilema dialético, Whitman astutamente escolheu a evasão como seu modo: ele simplesmente se recusou a nomear – ou a desnomear – qualquer coisa (BLOOM WC 279-280).

Em outros contextos, Bloom insiste que a influência poética funciona através de desleitura defensiva que o novo poeta usa para abrir o seu próprio espaço no poema precursor, mas com os herdeiros de Whitman o processo é bem diverso: longe de produzirem desleitura forte que lutam com um precursor forte, as principais figuras hispânicas – Borges, Neruda, Paz, Vallejo – simplesmente “não leram Canção de Mim Mesmo e as elegias de Detrito Marinho com suficiente atenção” (BLOOM WC 481-482). Assim, o processo que em outros momentos define a relação do poeta com o cânone parece não se aplicar com o “Whitman hispano-americano”, que é mais um caso de política cultural do que de influência propriamente literária. Se Bloom encontrasse, por exemplo, um subcânone de poetas estadunidenses fundado na imagem de Arthur Rimbaud e na sua idéia de um desregramento sistemático dos sentidos, mas não numa leitura forte da sua poesia, será que ele ia contabilizar as suas obras como tributárias do cânone francês? Mas é esse o sentido do “Whitman hispano-americano”: para Bloom, Neruda “pode ser considerado como o centro canônico de toda a

literatura latino-americana” (BLOOM WC 288), e Neruda é o resultado de uma leitura meramente desatenta de Whitman.

A essa altura, o leitor brasileiro deveria estar se perguntando se o seu país faz ou não parte da América Latina, e a resposta teria que ser que sim: nas apêndices d’*O Cânone Ocidental*, junto com 17 autores de oito países hispânicos, a lista de representantes da América Latina inclui um único brasileiro, Carlos Drummond de Andrade. “E o Machado?” pergunta o leitor brasileiro, “Onde está Machado de Assis?”, mas Machado de Assis não está na lista para a Era Caótica, e a América Latina nem figura na Era Democrática. Se é absurdo pensar em Neruda como o centro de um cânone que inclui Machado, que morreu quando o chileno tinha apenas quatro anos de idade, é ainda mais absurdo pensar num cânone latino-americano que *não* inclui Machado, o autor descrito pelo próprio Bloom no seu livro *Gênio* como “algum tipo de milagre” (BLOOM G 675). A explicação é muito simples, e de grande relevância não apenas para os brasileiros e os outros adeptos de Machado de Assis, mas para qualquer um que queira entender o conceito de cânone que Bloom promove: ele simplesmente não conhecia a obra do fluminense até depois da publicação d’*O Cânone Ocidental*.

Para alguém que nasceu em Nova York, trabalha numa das principais universidades dos Estados Unidos e escreve em inglês, deve ser relativamente fácil acreditar que “toda a originalidade literária forte se torna canônica” (BLOOM WC 23), mas antes de se tornar canônica, a originalidade literária – por mais forte que seja – tem que encontrar os seus leitores, o que não é tão fácil para quem nasceu num dos cantos menos visíveis do Ocidente, como a Austrália, ou escreve numa língua menos lida, como a portuguesa. É difícil esquecer que o campo não está bem nivelado quando se joga morro acima. No seu *Mapa da Desleitura*, Bloom oferece a seguinte descrição:

A formação de cânones não é um processo arbitrário, e não é determinada social ou politicamente por mais que uma ou duas gerações, mesmo pela mais intensa política

literária. Poetas sobrevivem por causa da sua força inerente; tal força se manifesta através da sua influência sobre outros poetas, e influência que passa por mais que duas gerações de poetas fortes tende a se tornar parte da tradição, ou até a tradição em si (BLOOM MM 200).

Podemos concordar plenamente com o processo descrito aqui (escritor algum sobrevive no cânone por muito tempo sem os seus próprios méritos, só pela força da sua torcida), mas ainda querer acrescentar que a *sobrevivência* de um autor no cânone pressupõe a sua entrada. Os cânones podem não ser formados por forças sociais ou políticas, mas os fatores que simplificam a vida para alguns autores e dificultam para outros são certamente de natureza social, política e econômica. Nenhum leitor anglófono de Nova York vai se tornar romancista por influência de Machado de Assis se não cair nas suas mãos uma boa tradução de *Memórias Póstumas* ou de *Dom Casmurro*, que por sua vez depende não apenas da indústria editorial (para a tradução, produção e distribuição dos livros) mas também de toda uma rede de percepções mais ou menos informais sobre o que se pode esperar de um livro estrangeiro em geral e de um livro brasileiro em particular. Se Harold Bloom só encontrou Machado de Assis quando tinha quase 70 anos, depois de ter “passado a [sua] vida lendo, lembrando, avaliando e interpretando aquilo que uma vez chamávamos de ‘literatura imaginativa’ ” (BLOOM WC 23), as chances não devem ser boas.

Em 2005 – depois de conhecer alguma coisa da obra de Machado – Bloom volta a exaltar Whitman, o centro de um suposto cânone americano, afirmando que “nos últimos quatro séculos, não surgiu nenhuma figura comparável nas artes nas Américas, Norte, Central, Sul ou o Caribe” (BLOOM WW xi). Mesmo limitando a discussão apenas à literatura, essa é uma comparação que pressupõe a capacidade de analisar não apenas o que Whitman fez no seu contexto sociocultural, mas também o que Machado fez no seu, tarefa pela qual Bloom não se interessa. O livro que se vende para estadunidenses como *The Western Canon* e para brasileiros como *O Cânone Ocidental* não é igualmente relevante nos dois contextos. Com a sua abordagem pretensamente cosmopolita mas fortemente ligada ao seu momento e ao seu

lugar, baseado numa teoria de influência que mimetiza a história e os valores dos Estados Unidos mas que se proclama representativa de todo o Ocidente, construído em torno das figuras de William Shakespeare e Walt Whitman, escolhidos por representarem a língua e a nação do seu autor, o livro apresenta uma perspectiva historicamente situada como se fosse idêntica à própria tradição e ignora todas as condições materiais e culturais que fazem de Nova York um lugar diferente de Atlanta, de Buenos Aires, de Sydney ou de Porto Alegre.

6 ELA, NÃO OUTRA

Comparada às grandes, a nossa literatura é pobre e fraca. Mas é ela, não outra, que nos exprime." (Antonio Candido)

6.1 Nacionalista, mas não Ufanista

Numa entrevista feita para saudar os cinquenta anos da *Formação da literatura brasileira*, Antonio Candido lamentou o fato da sua grande obra “ter sido tratada como se fosse uma história truncada ou uma teoria geral”, e não em termos das suas proposições críticas. Para ele, parece que a maioria dos leitores

se limitou a comentar a pertinência do prefácio e da introdução, quando os quadros e critérios que eles propõem sempre me pareceram menos importantes do que as análises, escolhas, filiações, articulações das obras e dos autores (CANDIDO ZH 5).

O problema com essa queixa é que tudo na *Formação* depende daqueles conceitos; o próprio título só se relaciona ao recorte do livro através de uma definição muito particular do termo “literatura brasileira”, e essa definição determina não apenas quais obras serão tratadas, mas qual vai ser a abordagem adotada em relação a elas. Nos títulos da *Formação da Literatura Brasileira* e da *Historia da Literatura Australiana*, de Henry Green, a palavra “literatura” tem dois sentidos distintos e metodologicamente antagônicos. Para Green, como citado anteriormente, “literatura é australiana se for produzida por um residente na Austrália, e não apenas um visitante; ou se é o resultado de experiência acumulada quando o autor estava residente” (GREEN HAL xv). Conforme essa lógica, se é literatura e é australiana, é literatura australiana. Candido, por sua vez, começa a sua introdução por distinguir “manifestações literárias, de literatura propriamente dita”, de tal maneira que a literatura do seu título é “um sistema de obras ligadas por denominadores comuns”, formando uma tradição, sem a qual “não há literatura, como fenômeno de civilização” (CANDIDO FLB 25-26). Mas toda obra literária existe, por necessidade, em algum tipo de relação com uma

tradição; de onde surgiria a idéia de escrever literatura se não de uma familiaridade com obras anteriores? Como diz Harold Bloom, “o que é que acontece quando alguém tenta escrever, ou ensinar, ou mesmo ler sem uma noção de uma tradição? Ora, nada acontece, nada mesmo.” (BLOOM MM 32). Para Candido, porém, as obras brasileiras do século XVII (que fazem parte de um sistema lusófono ou de uma tradição ocidental) são literatura, mas não podem ser literatura *brasileira*, que só passa a existir quando obras começam a ser escritas dentro de um sistema brasileiro e de uma tradição brasileira.

Green não procura verificar um processo pelo qual a literatura na Austrália se separe das suas origens européias, inclusive porque ele valoriza justamente essa integração; nos termos de Candido, o seu livro seria uma história não de uma literatura australiana, mas apenas das *manifestações literárias* da Austrália dentro de um sistema maior. Nos termos de Green, por outro lado, o livro de Candido seria uma história não da literatura brasileira, mas apenas de um certo *afastamento* da literatura brasileira da tradição da língua portuguesa e da consolidação de outro sistema, menor, nacional. A *História* de Green pode ser vista como uma história dos australianos no seu desejo de ter *literatura*, ou seja, o desejo de participar ativamente da literatura (anglófona, ocidental), e não apenas consumi-la. A *Formação* de Candido, por sua vez, é “uma história dos brasileiros no seu desejo de ter *uma literatura*” (CANDIDO FLB 27 – meu itálico), ou seja, o desejo de construir uma tradição à parte, explicitamente distinta da portuguesa e (uma vez quebrada essa ligação orgânica) implicitamente separada de todo o passado ocidental.

Em 1961, logo depois da publicação da *Formação*, Candido afirma que “os letrados brasileiros, a certa altura do século XVIII, passaram conscientemente a querer fundar ou criar uma literatura nossa, embora sem as aspirações separatistas que os românticos teriam mais tarde” (CANDIDO LIPC 99). Assim, os letrados do período colonial ficariam satisfeitos com a definição de literatura na *História* de Henry Green (uma literatura “nossa”, mas não separada

do nosso passado), enquanto aqueles do tempo depois de 1822 exigiriam uma definição mais estreita, como aquela da *Formação*. Ao se colocar “deliberadamente no ângulo dos nossos primeiros românticos” (CANDIDO FLB 27), as “aspirações separatistas” deles se tornaram o pressuposto fundamental do livro: tão fundamental e tão evidente que nem merece constar entre os cinco apresentados no prefácio à segunda edição da *Formação*, de 1962. É nesse sentido que a obra de Candido é nacionalista: não no sentido da crítica nacionalista que só enxerga valor onde há brasilidade pitoresca, nem do nacionalismo quase místico de um Afrânio Coutinho, que afirma que “desde Anchieta, a literatura que se produziu no Brasil é perfeitamente diferenciada, não só denotando um caráter nacional, como contribuindo para cada vez mais afirmar esse caráter” (COUTINHO 11), mas num sentido estrutural. O nacionalismo de Candido é a pressuposição de que “uma literatura” seja necessariamente uma literatura *nacional*, e que haja necessariamente uma correspondência exata entre uma nação (uma comunidade sociocultural, de natureza abstrata e autodefinida) e um país (uma unidade política de natureza legal). Candido chama de “velha concepção cheia de equívocos” a noção da “literatura do Brasil como expressão da realidade local e, ao mesmo tempo, elemento positivo na construção nacional” (CANDIDO FLB 27), mas não analisa a validade do próprio projeto romântico, ou seja, do fatiamento da literatura ocidental em literaturas “nacionais”. O seu grande livro poderia receber um título como *Formação daquilo que os românticos nacionalistas chamariam de “a literatura brasileira”*, mas na prática as aspas são desnecessárias, porque o autor parece concordar com a identificação do conceito de literatura brasileira com o modelo separatista do romantismo.

Longe de ser apenas uma posição adotada num determinado livro para estudar a validade de uma concepção histórica, esse nacionalismo estrutural se repete em vários outros textos do autor e parece corresponder à sua própria visão do assunto. Candido afirma procurar “estudar a formação da literatura brasileira como síntese de tendências universalistas e

particularistas” (CANDIDO FLB 25), onde a tendência universalista é a percepção da literatura do Brasil como parte orgânica da tradição ocidental (correspondendo à definição ampla de Green) e a particularista é o desejo que tal literatura seja uma coisa em si, autônoma, conforme a definição mais estreita do próprio Candido. São sempre as tendências particularistas que aparecem em termos mais positivos. Na *Formação*, os dois “momentos decisivos” são o arcadismo (universalista) e o romantismo (particularista), dois termos de um movimento dialético que atinge a sua resolução em Machado de Assis, ao mesmo tempo plenamente brasileiro e plenamente ocidental. Mas num ensaio da década de 1950, *Literatura e cultura de 1900 a 1945*, os dois “momentos decisivos que mudam os rumos e vitalizam toda a inteligência” são o romantismo e o modernismo, ambos “fases culminantes de particularismo literário na dialética do local e do cosmopolita” (CANDIDO LC 119). Em vez dos dois momentos dialéticos, decisivos naquele texto são o particularismo dos românticos e o segundo surto particularista dos modernistas, que se insurgiram mesmo contra a síntese de Machado. Não deve ser coincidência que Candido também chama esses dois particularismos de “dois momentos paulistanos” (CANDIDO LEC 173). Um segundo exemplo da preferência pela visão particularista aparece uma década depois, em *Literatura de dois gumes*, onde o autor descreve a relação das literaturas da América Latina com a tradição européia “no que tem de prolongamento e novidade, cópia e invenção, automatismo e espontaneidade” (CANDIDO LDG 199). Não é difícil ver nos próprios termos que os aspectos que rompem com a tradição (novidade, invenção e espontaneidade) são mais valorizados que aqueles que conscientemente se inserem nela (prolongamento, cópia e automatismo). Nessa construção, há pouco mérito em usar bem as formas que já existem: as obras literárias “valem porque inventam uma vida nova, segundo a organização formal, tanto quanto possível nova, que a imaginação imprime ao seu objeto” (CANDIDO FLB 36). Em vez de dizer “tanto quanto

possível *adequada*”, Candido concorda com as prioridades românticas e modernistas em valorizar a novidade em si.

Nada disso tem a intenção de invalidar a perspectiva de Candido, mas apenas de relativizá-la, desvendando um dos seus pressupostos fundamentais. É evidente que o nacionalismo romântico teve enorme êxito, não apenas no seu projeto de separar a literatura brasileira do passado da tradição lusófona, mas também em ensinar essa visão das coisas como natural e inevitável. Existe, sem dúvida, uma literatura brasileira nesses termos, e existem milhões de leitores no país que conceituam conforme esses preceitos a sua relação com a literatura, mas também existem outras maneiras de caracterizar a literatura produzida no Brasil e por brasileiros. Quando eu havia recém chegado no Brasil e comecei a conversar sobre livros com o pessoal das Letras na UFRGS, alguém me perguntou “Quais autores da tua literatura eu deveria ler?” Imagina a incompreensão do meu interlocutor quando eu disse que o maior escritor da minha literatura (a anglófona) era Shakespeare! Imagina a minha incompreensão ao ouvir alguém ousar definir para mim o que seria a minha literatura e dizer que Shakespeare não podia fazer parte dela por ter nascido numa outra ilha! Até aquele momento, nunca tinha me ocorrido definir a minha literatura em termos políticos, conforme as fronteiras do um ou outro país. Até aquele momento, nunca tinha ocorrido ao meu interlocutor que a tradição literária de outras terras também poderia pertencer a ele: já lhe ensinaram, afinal, que a literatura dele era pobre e fraca.

Faz parte da visão nacional-sistêmica da *Formação* a crença implícita de que a literatura brasileira se faz através de autores brasileiros que aprendem o seu ofício principalmente com outros autores brasileiros. Em relação a Machado de Assis, por exemplo, Candido afirma que,

se Swift, Pascal, Schopenhauer, Sterne, a Bíblia ou outras fontes que sejam, podem esclarecer a sua visão do homem e a sua técnica, só a consciência da sua integração

na continuidade da ficção romântica esclarece a natureza do seu romance (CANDIDO FLB 437).

Desse jeito, “a natureza” do romance machadiano não reside jamais nos seus aspectos filosóficos e estilísticos, mas se resume à sua relação com a descrição social fornecida pela literatura brasileira, ou seja, com “o que havia de certo, de definitivo, na orientação de Macedo para a descrição de costumes, no realismo sadio e colorido de Manuel Antônio, na vocação analítica de José de Alencar” (CANDIDO FLB 436). Alguém como Harold Bloom poderia dizer exatamente o contrário: “se Macedo, Manuel Antônio e José de Alencar podem esclarecer a relação de Machado com o meio social e intelectual do Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX, só a sua familiaridade com Swift, Pascal, Schopenhauer, Sterne e a *Bíblia* esclarece a natureza do seu romance, ou seja, a sua visão do homem e a sua técnica”. Na verdade, nenhum desses dois extremos – nem o nacionalismo sociológico de Candido, nem o cosmopolitismo formalista de Bloom – parece adequado como descrição da façanha machadiana: tanto a sua técnica quanto a sua matéria, tanto a sua visão do homem quanto a sua inserção na sociedade fluminense fazem parte da natureza íntima dos seus romances. Longe de ser “um gênio com força suficiente para ... dispensar os modelos estrangeiros” (CANDIDO FLB 437), Machado utilizou e superou tanto os modelos estrangeiros quanto os locais. Nenhum autor de porte – nenhum Shakespeare, nenhum Machado, nenhum Erico Verissimo, nenhum Guimarães Rosa – saberia escrever dentro da tradição de apenas um país. O que se escreve é relacionado a tudo que se lê – às obras da sua cidade e de outras, da sua região e de outras, do seu país e de outros, da sua língua e de outras – e é apenas o nacionalismo literário que sugere que poderia ou deveria ser diferente.

Candido pode achar os seus conceitos e pressupostos evidentes demais para precisar de discussão, mas o próprio ato de se colocar deliberadamente no ângulo dos primeiros românticos requer uma definição, ou uma série de definições: o que é o romantismo, o que é o

romantismo brasileiro, quais são os escritores brasileiros que podem ser contabilizados como românticos, e quem foram os primeiros? Na prática, porém, o livro não define esses termos explicitamente, e “os nossos primeiros românticos” são simplesmente os primeiros poetas no Brasil a se chamarem de românticos. Em última análise, a virada entre os dois “momentos decisivos” se dá com o surgimento no Brasil não de um fato literário (obras românticas, seja qual for a definição de romantismo), mas de um fato sociológico: um movimento nacionalista que se autodenomina romântico. Não foi o autor que inventou essa sobrevalorização do movimento e das suas intenções, como se fossem mais reais do que as obras efetivamente produzidas, mas a sua aceitação como princípio estruturante milita contra qualquer possibilidade de ler o livro como apenas um compêndio de abordagens críticas. É verdade que o miúdo da crítica é muitas vezes mais flexível (menos sociológica, mais propriamente literária) que a sua moldura sistêmica, mas a organização do livro, tanto como um todo quanto nas suas partes, pressupõe a aceitação dos “momentos” algo reificados do título. Qualquer tentativa de compreender a avaliação, por exemplo, de Borges de Barros ou de Frei Caneca (contemporâneos de Chateaubriand, de Wordsworth e dos irmãos Schlegel) necessariamente leva o leitor de volta aos conceitos não apenas de romantismo, mas de “literatura brasileira”, de “formação” e de “momentos decisivos”, assunto daquele material introdutório que o autor gostaria se fosse menos discutido.

6.2 O Nacionalismo do Império Brasileiro

Benedict Anderson teoriza a nação como uma comunidade imaginada, mas reconhece que cada uma dessas comunidades se imagina de maneira diferente, assim contrastando “a universalidade formal da nacionalidade como conceito sociocultural (no mundo moderno, todo indivíduo pode, deve, vai *ter* uma nacionalidade, assim como ele *tem* um gênero)” com “a particularidade irremediável das suas manifestações concretas”

(ANDERSON 5). O nacionalismo brasileiro, especialmente em contextos literários, é intrinsecamente ligado ao romantismo, movimento de origem alemã que também, como o próprio nacionalismo, apresenta feições marcadamente diferentes em cada um dos seus contextos. Como resultado da Revolução Francesa e do expansionismo napoleônico, os alemães começaram a se ver como uma unidade sociocultural (uma nação) sem um país; o Brasil, por outro lado, acabou se tornando uma unidade política (um império, no caso) sem ser uma nação. Entre os dois, interpretando o romantismo alemão e transmitindo a sua visão ao Brasil, a própria França já era ao mesmo tempo país e nação. A Inglaterra de Byron, outra grande influência no romantismo brasileiro, também gozava tanto de unidade política quanto de identidade cultural. É difícil ver como conceitos de nacionalidade e de nacionalismo poderiam ter transitado sem distorções entre quatro contextos socio-históricos tão contrários.

Dos quatro modelos de nacionalismo elaborados por Benedict Anderson, três são relevantes para o mundo ocidental do século XIX (o último trata dos países de cultura não-ocidental na Ásia e na África, descolonizados no século XX), mas o Brasil não cabe facilmente em nenhum deles, sendo descrito pelo autor como uma “exceção interessante” (ANDERSON 46). O capítulo “Pioneiros Crioulos” (ANDERSON 47-65) descreve a situação dos impérios no Novo Mundo – especialmente o espanhol –, onde as divisões administrativas representavam os limites tanto das carreiras dos administradores quanto dos mercados locais, e acabaram se transformando em identidades coletivas dentro dos respectivos impérios e, no período depois de 1776, contra esses. Não havia nenhum fator lingüístico nesses nacionalismos do Novo Mundo: os anglófonos, os hispanófonos e os lusófonos das Américas todos definiram as suas novas identidades nacionais justamente contra os anglófonos, os hispanófonos e os lusófonos das metrópoles européias. Neste contexto, porém, a unidade política da América lusófona faz um contraste gritante com o grande número de países na América hispânica, e também com a situação na América anglófona, onde há apenas dois

países, o Canadá e os Estados Unidos, mas onde tais estados se uniram apenas na luta de independência contra a sua metrópole, e ainda hoje formam uma federação tão descentralizada que cada estado mantém, por exemplo, o seu próprio método de escolher os delegados que vão eleger o presidente do país. É no contraste mais direto, porém, com os seus vizinhos de fala castelhana, que a singularidade do Brasil fica mais evidente. Enquanto o centro do Império Espanhol ficava em Madri, a carreira de um administrador nascido nas Américas dificilmente o levaria além da capital da sua província: nem (verticalmente) para a Europa, nem (horizontalmente) para outras colônias americanas (ANDERSON 57). Com a invasão da Espanha pelas forças francesas em 1808, esse centro ficou enfraquecido e as várias províncias nas Américas conseguiram a sua independência, sem a necessidade de se unir, como fizeram as treze colônias inglesas.

A transferência da Corte de D. João VI de Lisboa para o Rio de Janeiro, por outro lado, anulou a distância entre a capital imperial e o continente americano e promoveu uma integração da classe administrativa das várias colônias portuguesas em torno de um novo centro no Novo Mundo, criando um tipo de ligação entre Rio Grande do Sul e Rio Grande do Norte que nunca teria existido entre Paraguai e Venezuela. Na América hispânica, como nos Estados Unidos, a independência significava deixar de fazer parte de um império; na América portuguesa, significava dividir um império em dois: o velho Império Português, mantendo as províncias europeias, africanas e asiáticas sob a Corte de Lisboa, e um novo Império Brasileiro, controlando as províncias americanas a partir da sua capital no Rio de Janeiro. Ao longo do século XIX, esse império usou toda a força necessária para manter a sua unidade contra os movimentos locais que poderiam ter levado à independência de certas regiões, como a Confederação do Equador e a República Farroupilha; apenas a Província Cisplatina se perdeu. Diferente dos outros impérios – o Espanhol, o Britânico, o Francês e o próprio Português – não houve nenhum processo de descolonização quando o Império Brasileiro

chegou ao seu fim: ele apenas sofreu um golpe militar, tornou-se país e procurou esquecer o seu caráter imperial. O nacionalismo que foi plantado no Império do Brasil e transferido para a República Federativa dificilmente cabe no mesmo paradigma que aqueles forjados nas guerras de George Washington e Simón Bolívar.

No próximo capítulo, “Línguas Antigas, Modelos Novos” (ANDERSON 67-82), Anderson relata a transformação que criou um segundo modelo de nacionalismo entre os povos da Europa, e que vinculou o conceito da nação àquele do idioma, assim gerando centros de comunidades burguesas baseadas em línguas vernáculas, com os seus jornais e as suas ficções. É esse o ideal romântico: o de criar um Estado alemão, unindo todos os falantes da língua alemã, então dispersos em dezenas de principados entre o Mar do Norte, os Alpes e o Báltico; o de criar um Estado húngaro, separando do Império dos Habsburgo apenas os falantes da língua húngara. Essas “coalizões de leitores”, diz Anderson, “se desenvolveram de maneira parecida em toda a Europa Central e Oriental, e até no Oriente Médio, ao longo do século XIX” (ANDERSON 79). A essência lógica deste modelo é a afirmação de que todos os falantes de grego são gregos e portanto precisam de um Estado grego, ou que todos os falantes de polonês são poloneses e precisam de um Estado polonês: um Estado-nação. O modelo “romântico” é de todos o menos coerente com a situação no Novo Mundo, porque agiria justamente contra qualquer possibilidade de nacionalismo separatista: se todos os falantes de português fossem portugueses, o desejo dos “portugueses da América” não seria o de se separarem do Império Português, mas de se unirem com os portugueses da Europa num Estado-nação português. O nacionalismo brasileiro – como todos os nacionalismos americanos – se definiu justamente contra o modelo romântico-lingüista, o que torna algo irônico a sua justificação em termos da retórica do próprio romantismo.

O terceiro dos modelos de Anderson, descrito no capítulo “Nacionalismo Oficial e Imperialismo” (ANDERSON 83-111), é exemplificado pela russificação do Império Russo e a

anglicização do Império Britânico e guarda algumas semelhanças importantes com o nacionalismo do Império Brasileiro do século XIX. Nos três casos, certa cultura do centro de um império é promovida como paradigmática para o todo numa “fusão consciente entre nação e império dinástico” (ANDERSON 86) que surge depois do nacionalismo romântico e faz uso da sua linguagem para se legitimar. O próprio *Candido* descreve o romance no Brasil da era romântica em termos literalmente imperialistas: depois de surgir no Rio, no centro do Império, ele manifesta uma “fome de espaço” que se concretiza numa “conquista progressiva de território”, “esgotando regiões literárias e deixando pouca terra para os sucessores” (CANDIDO FLB 433). O processo expansionista fica bastante evidente na descrição de *Candido*:

Primeiro, as pequenas vilas fluminenses de Teixeria e Sousa e Macedo, cercando o Rio familiar e sala de visitas, do mesmo Macedo e de Alencar, ou o Rio popular e pícaro de Manuel Antônio; depois, as fazendas, os garimpos, os cerrados de Minas e Goiás, com Bernardo Guimarães. Alencar incorpora o Ceará dos campos e das praias, os pampas do extremo sul; Franklin Távora, o Pernambuco canavieiro, se estendendo para Paraíba. Taunay revela Mato Grosso; Alencar e Bernardo traçam o São Paulo rural e urbano, enquanto o naturalismo acrescenta o Maranhão de Aluísio e a Amazônia de Inglês de Sousa (CANDIDO FLB 433).

Isso não é “o Brasil” se descobrindo, e sim a Corte tomando conta imaginativamente do seu território imperial, na busca de “uma espécie de exotismo que estimula a observação do escritor e a curiosidade do leitor” (CANDIDO FLB 434). O exótico é justamente aquilo que não se encontra em casa, aquilo que pertence a terras estranhas e distantes; nada é exótico em si, mas apenas a partir de determinado ponto de vista. No Brasil do romantismo, esse ponto de vista era o do “homem da cidade, a cujo ângulo de visão se ajustava o romancista” (CANDIDO FLB 434), sendo o Rio a cidade em questão. O que o romance fluminense procurava nos vários cantos do Império Brasileiro era exatamente o mesmo tipo de exotismo que o romance inglês da mesma época procurava nas partes distantes do *seu* império: na Índia, por exemplo, ou na Austrália.

O paralelo ficaria mais evidente se o núcleo sociocultural fluminense fosse chamado “o Brasil” e o todo, “o Império Brasileiro”, mas são justamente os nomes que temos que servem para marcar diferenças importantes entre a situação no Brasil e o modelo de Anderson. Um romancista trabalhando em Londres e outro no Rio na segunda metade do século XIX poderiam escrever, cada um, três romances, tratando de aspectos diferentes da vida dos seus respectivos impérios. O primeiro seria um romance sobre a vida social da sua própria cidade, tratando de personagens imediatamente reconhecíveis para os seus leitores; um exemplo brasileiro seria um romance urbano como *Lucíola*. O segundo trataria de “habitantes rústicos, mais ou menos isolados da influência européia direta”, mas onde “a língua e os costumes descritos eram próximos dos da cidade” (CANDIDO FLB 435): a cultura ocidental em adaptação às condições de um continente ainda a ser plenamente descoberto. Para ambientar esse romance, o autor inglês teria à sua disposição as colônias britânicas na Austrália, na Nova Zelândia, no Canadá, no sul da África; o brasileiro poderia produzir um romance regionalista como *O sertanejo*. (Os primeiros romances australianos são justamente deste tipo: regionalismos dentro do Império Britânico, escritos para o grande mercado do seu centro.) O terceiro trataria de “primitivos habitantes, em estado de isolamento ou na fase dos contactos com o branco”, de “populações de língua e costumes totalmente diversos” daqueles do autor e dos seus leitores (CANDIDO FLB 435). O inglês poderia ambientar o seu romance nas partes não-ocidentais do Império Britânico, como a Índia ou a África; o brasileiro poderia escrever um romance indianista como *Iracema*.

Tanto no caso anglófono quanto no lusófono, temos “três graus na matéria romanesca, determinados pelo espaço em que se desenvolve a narrativa: cidade, campo, selva; ou, por outra, vida urbana, vida rural, vida primitiva” (CANDIDO FLB 433); ou, ainda por outra, vida do centro do Império Brasileiro, vida ocidental das outras partes do Império Brasileiro, vida não-ocidental do Império Brasileiro. Conforme o modelo de Nacionalismo

Oficial descrito por Anderson, apenas o primeiro desses três modos de vida seria “inglês”: os outros seriam, por exemplo, australiano e indiano; no caso de José de Alencar, porém, todos os três são “brasileiros” e o nacionalismo imperial do Brasil se vale dos três, sem jamais esquecer o que é central e o que é secundário na construção da imagem do país. A outra diferença fundamental tem a ver com a relação entre os primeiros dois modos: alguém da Austrália no século XIX poderia olhar para Londres como sendo ao mesmo tempo o centro do seu império e a representação da sua própria origem cultural. Alguém no Rio Grande do Sul, em Pernambuco ou no Pará, por outro lado, olharia para o Rio de Janeiro apenas como o centro do seu império, mas não como a sua origem, tendo todas as partes se desenvolvido em paralelo. No Império Britânico, o centro tinha prioridade política em relação às partes mais afastadas porque também tinha prioridade histórica. O centro do Império Brasileiro, por outro lado, foi elevado a essa condição por capricho, por assim dizer, e não por prioridade histórica, dependendo apenas de uma série de decisões administrativas e dos impostos recolhidos nas províncias produtivas. É essa a situação que leva, por exemplo, frei Caneca a perguntar “por que nos subordinamos a quem somos iguais?” (CANDIDO FLB 267).

Conforme Evaldo Cabral de Melo, “de meados de Quinhentos até a descoberta das minas em finais de Seiscentos e começos de Setecentos, o açúcar foi o outro nome do Brasil” (CABRAL DE MELLO IP 113), mas as obras literárias daquele período – esteticamente integradas ao mundo ibérico – não fazem parte daquilo que Candido chama de literatura brasileira. Ao longo do século XVIII, e especialmente durante o reinado de D. João V (1706-1750),

o eixo da vida da Colônia deslocou-se para o Centro-Sul, especialmente para o Rio de Janeiro, por onde entravam escravos e suprimentos, e por onde saía o ouro das minas. Em 1763, a capital do Vice-Reinado foi transferida de Salvador para o Rio, (FAUSTO 99),

onde ficou durante dois séculos, em que o Rio de Janeiro passou a ser a capital do Império Português, do Império Brasileiro e, finalmente, do Brasil. O período da *Formação* (1750-1880) é o período do centralismo do Rio, começando com a consolidação da economia mineira e fluminense e terminando na última década do Império, logo antes da arrancada cafeeira que ia transformar São Paulo na potência econômica do país. O seu ponto de inflexão é a Independência, quando o Rio passou a ser a capital do único império do Novo Mundo, império cuja unidade foi “preservada às vezes por circunstâncias quase miraculosas” (CANDIDO FLB 614), ou seja, pela força das armas. Aquilo que Antonio Candido descreve como o nacionalismo literário é um nacionalismo imperial, o nacionalismo de um império onde o romantismo foi “logo incorporado à ideologia oficial” (CANDIDO FLB 658), de um império que – diferente do Britânico, do Russo, do Otomano – nunca sofreu nenhum processo de descolonização. Aquilo que ele descreve como a formação da literatura brasileira é a formação de uma literatura centrada na capital imperial do Rio de Janeiro, concepção que procura obrigar os outros focos literários do país (o Nordeste, a Bahia, o Rio Grande do Sul) a se conceituarem apenas como províncias daquele único centro e nunca, por exemplo, num diálogo direto com Portugal, com Paris, com Buenos Aires ou com Nova York. Afinal, se não fosse defendido e naturalizado o papel imperial do Rio no século XIX, como é que São Paulo poderia almejar herdá-lo nas décadas depois de 1922?

6.3 Sete Protonacionalismos na América Portuguesa

Os três modelos de nacionalismo que Anderson identifica no Ocidente no século XIX podem ser caracterizados conforme dois eixos: americano x europeu; país x império. Simplificando assim, o primeiro modelo é o dos países americanos, o segundo é dos países europeus, e o terceiro é dos impérios europeus. Já que o Brasil do século XIX era o único império americano, ele só pode ser o seu próprio modelo. Em comum com os países

americanos, o Império Brasileiro tem o fato de definir o seu nacionalismo em termos não-lingüísticos, ou seja, em termos de uma divisão dentro da comunidade de falantes de determinado idioma, separando ex-colônia de ex-metrópole. Em comum com os impérios europeus – especificamente o Britânico e o Russo – ele tem o esforço de impor a cultura do centro imperial como paradigmática para todo o seu território. Em comum com os países europeus, ele tem muito pouco; do modelo romântico, baseado na identificação entre idioma e nação, os brasileiros só podiam aproveitar a retórica.

Por outro lado, porém, as sete ilhas literárias de Vianna Moog (a Amazônia, o Nordeste, a Bahia, Minas Gerais, São Paulo, Rio Grande do Sul e Rio de Janeiro) podem ser entendidas como sete protonacionalismos, sete nacionalismos-em-potencial, definidas em termos dos mesmos critérios de divisão administrativa e de condições de mercado local que Anderson descreve como típicos das nações hispanófonas do Novo Mundo. Das sete, as três primeiras correspondem à região Norte de Franklin Távora, as próximas três ao seu Sul, enquanto o Rio é um caso à parte, sendo ao mesmo tempo uma combinação dos dois e algo muito mais. Sobre esse Norte, Evaldo Cabral de Mello afirma que “a economia colonial brasileira organizou-se sob a forma de um arquipélago de mercados regionais vinculados aos portos principais, o Rio, Salvador, o Recife, São Luís e Belém” (CABRAL DE MELLO IP 179); em contraste a essa primeira experiência da América lusófona, focada no litoral, a de Minas Gerais, São Paulo e Rio Grande do Sul se identifica com o interior, longe do mar. Entre os cinco portos citados, temos as primeiras capitais dos Estados do Brasil e do Maranhão – Salvador e São Luís – e as suas sucessoras, o Rio de Janeiro e Belém do Pará; o ponto de articulação entre esses dois Estados é aquilo que Evaldo Cabral chama de “o Nordeste recifense” (CABRAL DE MELLO IP 179). Esse arquipélago de mercados corresponde a quatro das ilhas de Moog: a Amazônia é representada por São Luís e Belém, e Recife e Salvador são os centros das ilhas que Moog chama de o Nordeste e a Bahia. O Rio de Janeiro, a princípio o

ponto mais meridional do antigo Norte, se transformou em outra coisa, tanto por ser o porto de saída da riqueza mineral de Minas Gerais quanto pelo seu papel posterior de capital imperial.

Uma comparação das descrições de Cabral e Anderson ajuda a explicar algumas semelhanças e diferenças entre os nacionalismos na América hispânica e os nacionalismos-em-potencial na América portuguesa. Primeiro Cabral: os cinco portos “detinham sobre as respectivas hinterlândias um monopólio comercial de fato exercido por cima das divisões administrativas, capitânicas da América portuguesa e, depois, províncias do Império” (CABRAL DE MELLO IP 179), ou seja, todo o comércio de determinada região se centrava em Recife, e aquela região se definia justamente em termos daquela centralidade. E, naturalmente, junto com todo esse movimento de açúcar, de algodão, de carne e de farinha de mandioca – nas mesmas mulas e nos mesmos barcos – circulavam as informações, as notícias e as fofocas que ajudam a formar uma comunidade imaginada. Agora Anderson:

Quais eram as características dos primeiros jornais americanos, do Norte e do Sul? Eles começaram essencialmente como extensões do mercado. Além de notícias da metrópole, as primeiras gazetas ofereciam notícias comerciais (quando navios iam atracar e zarpar, quais preços vigoravam em quais portos para quais mercadorias), junto com as indicações políticas na colônia, os casamentos nas famílias ricas, e assim por diante. Ou seja, o que justapunha, na mesma página, *esse* casamento com *aquela* navio, *esse* preço com *aquela* bispo era justamente a estrutura da administração colonial e do seu sistema de mercado. Assim, o jornal de Caracas – muito naturalmente e sem nenhuma intenção política – criava uma comunidade imaginada entre um conjunto específico de leitores, que se achavam ligados a *esses* navios, noivas, bispos e preços. Com o tempo, era natural que elementos políticos também entrassem (ANDERSON 62).

São igualmente evidentes a grande semelhança entre as situações nas duas Américas Latinas (comunidades imaginadas surgindo naturalmente em torno dos principais portos com o seu comércio, a sua administração, as suas notícias e as suas fofocas) e a enorme diferença: aquilo que acontecia de maneira impessoal na América Hispânica, via a forma impressa do jornal, só podia acontecer através do contato pessoal – de boca em boca ou de mão em mão – na América Portuguesa, onde era proibido não apenas o jornal mas qualquer tipo de imprensa.

Se, no surgimento dos nacionalismos das Américas inglesa e hispânica, “os editores dos jornais provinciais tiveram um papel histórico crucial” (ANDERSON 62), não é de se surpreender que a ausência da imprensa na América portuguesa tenha ajudado a retardar a consolidação dos seus nacionalismos-em-potencial, simplificando a tarefa do Império Brasileiro de manter a integridade do seu território.

Mesmo assim, três dos sete núcleos de Moog ainda se identificam com bandeiras estaduais que remetem a movimentos que, se tivessem sobrevivido, seguramente seriam vistos como movimentos de libertação nacional, e que devem ser entendidos como sendo no mínimo protonacionais: a Inconfidência Mineira de 1789, a Revolução Pernambucana de 1817 e a Revolução Farroupilha de 1835-1845 no Rio Grande do Sul. Embora as suas bandeiras estaduais sejam da época da proclamação da República, movimentos separatistas também sacudiram os outros núcleos do Norte: na Bahia, por exemplo, a Conjuração Baiana de 1798 e a Sabinada de 1837-1838; no Pará, a Cabanagem de 1835-1840. As duas grandes exceções são o Rio de Janeiro e São Paulo: os únicos estados brasileiros que não têm nome para distingui-los das suas respectivas capitais e as únicas cidades brasileiras capazes de contestar a hegemonia do país. (É bom lembrar que a análise de Moog surgiu em 1943, quando as únicas opções disponíveis para entender o país pareciam ser justamente o velho centralismo do Rio e o novo centralismo de São Paulo.) Se existe – pelo menos em potencial, pelo menos no simbolismo da sua bandeira – a semente de um nacionalismo gaúcho, um nacionalismo mineiro ou um nacionalismo pernambucano, não existe nada que se possa chamar de “nacionalismo carioca”, justamente porque o Brasil só chegou a ser Brasil – uma unidade capaz de sustentar uma sensação de nacionalidade – quando se viu espelhado no Rio. Quando o país inteiro se reconhece na areia de Copacabana, no samba e no Maracanã, seria impensável construir uma identidade carioca separatista: simbolicamente, não é o Rio que faz parte do Brasil, mas o Brasil que é uma extensão do Rio. O *instinto de nacionalidade* de

Machado de Assis, que torna o escritor “homem do seu tempo e do seu país”, é o instinto de ver o mundo como centrado no Rio, e não em Lisboa ou Paris (MACHADO IN 804).

São Paulo, por sua vez, é o contrário de separatista: o seu jeito não é nem o de se separar, nem o de se adaptar, mas o de absorver. Nos Estados Unidos, as quatro culturas fundadoras se expandiram para o oeste em quatro faixas paralelas; no Brasil, o grande interior – de Minas Gerais a Goiás ao Mato Grosso – é fruto da expansão paulista, daquilo que Antonio Candido uma vez chamou de “a grande empresa bandeirante” (CANDIDO LEC 152). Para Moog, enquanto o estado do Rio, “pela semelhança de forças de produção, de estilo de vida e tendência social, é puro Nordeste” (MOOG 53), o espírito de São Paulo é “o sentido imperial das bandeiras ... no plano geográfico, como no econômico, no político, como no social e no cultural” (MOOG 40). O Rio, como capital imperial, detém a posse simbólica do país, mas o controle acionário fica com São Paulo. Muito diferente das bandeiras estaduais de Pernambuco, de Minas Gerais e do Rio Grande do Sul, com as suas lembranças de separatismos passados, a do estado de São Paulo é inteiramente coerente com essa sua vocação bandeirante. Inicialmente proposta em 1888 para ser a bandeira de uma República Brasileira ainda inexistente, ela foi rejeitada em favor do desenho verde e amarelo que mantém uma continuidade com aquela do Império. Neste primeiro momento, então, a sugestão paulista é de um rompimento mais definitivo com o passado imperial, que acaba vetado pelas forças mais conservadoras do Rio. Mais tarde, essa mesma bandeira se tornou símbolo popular no estado durante a Revolução de 1932, que se destaca por ser um movimento não de separação, mas de reintegração. Enquanto as revoluções Pernambucana e Farroupilha, por exemplo, se alimentaram com noções protonacionalistas, a Revolução de 1932 não representava absolutamente um protonacionalismo paulista, e sim um desejo paulista de retomar o controle da nação brasileira, perdido com a Revolução de 1930. Neste segundo momento, portanto, a bandeira estadual é justamente o oposto das bandeiras

separatistas do Rio Grande do Sul e de Pernambuco, que dizem “uma vez eu fui um país, e não uma parte do Brasil”; a bandeira paulista diz “uma vez eu tive um país – o Brasil – e eu quero de volta”. Foi em 1934, e justamente a partir desse impulso, que se fundou a Universidade de São Paulo, que logo depois recebeu e formou o jovem Antonio Candido.

Voltando, então, aos modelos nacionalistas de Anderson, cinco das sete ilhas de Vianna Moog podem ser entendidas como protonacionalismos bem ao estilo dos países da América hispânica, visando uma divisão da comunidade lusófona das Américas em unidades menores. Por outro lado, o Rio de Janeiro (que criou o Brasil na sua imagem, tanto o Império quanto a República) compartilha com os impérios europeus a consolidação simbólica de todo o território em torno da sua própria cultura, usando a retórica romântica da unidade lingüística para justificar a sua hegemonia em relação aos protonacionalismos (de estilo propriamente americano) das suas províncias. São Paulo, por fim, é um caso à parte: diferente das outras províncias, ela nunca desenvolveu um protonacionalismo americano, separatista, porque a sua vocação sempre foi a de unir em torno de si; ao mesmo tempo, diferente do Rio e apesar da sua pujança econômica, ela nunca chegou a ser o centro simbólico da América Lusófona. Ao se identificar com as imagens simbólicas do país, qualquer brasileiro se torna um pouco carioca, mas não um pouco paulistano. Mineiro de nascimento, paulistano de adoção, o nacionalismo de Candido é o nacionalismo à paulista, modernista. Por um lado, aceitar o nacionalismo pitoresco dos românticos seria aceitar toda a simbologia carioca do Brasil, deixando São Paulo como mera província, igual a todas as outras, sem possibilidade de ser o centro. Por outro lado, deixar os protonacionalismos das outras províncias se expressarem livremente seria aceitar a diminuição daquilo que São Paulo visa dominar, tornando-a centro, sim, mas apenas de um universo reduzido.

O nacionalismo de Candido não é apenas paulista (e paulistano), mas paulista do momento da emergência de São Paulo como o centro econômico do país e, portanto, do

mundo lusófono. A *Formação* foi escrita entre 1945 e 1951 e revisada entre 1955 e 1957. Apesar do fim da Segunda Guerra Mundial, esse foi um período de enorme tensão no mundo; logo desceu a Cortina de Ferro na Europa, dividindo o continente num bloco socialista, ocupado pela União Soviética, e outro anti-socialista, compondo tanto as sociedades livres e liberais quanto as ditaduras ibéricas de Franco e de Salazar. Aos poucos, não apenas a Europa mas o mundo se dividiu em dois campos, levando à chamada Guerra Fria, cujos protagonistas principais foram a própria União Soviética e os Estados Unidos: pela primeira vez em vários séculos, o oeste da Europa deixou de ser o centro da história mundial. A grande onda de descolonizações começou na Ásia com a Índia e o Paquistão em 1947 e na África subsaariana com Gana em 1957. Em 1949, o Partido Comunista assumiu o controle da China; 1950 viu a eclosão da Guerra da Coreia, entre as potências comunistas e as forças juntadas pela ONU. Mesmo a morte de Stalin em 1953 não baixou o nível de tensão; apesar de ter denunciado os excessos do seu predecessor, Khrushchev mandou invadir a Hungria em 1956 para acabar com a revolução que prometia trazer de volta uma medida de liberdade.

No Brasil, porém, a Segunda Guerra Mundial teve pouco impacto – o número de soldados australianos que morreram no conflito é maior do que o total da Força Expedicionária Brasileira –, e o ano de 1945 poderia ser mais lembrado como o fim não de uma guerra, mas do Estado Novo de Getúlio Vargas. Assim, o período que seria um de crescente tensão em grande parte do Ocidente seria associado no Brasil com o retorno das instituições democráticas, depois de longos anos em que a sociedade não teve o direito de escolher o seu governo. Esses anos também foram de forte centralização e nacionalismo na vida política do Brasil, chegando ao extremo da proibição – e da queima – das bandeiras estaduais. De 1946 a 1951, o General Gaspar Dutra serviu todo o seu mandato e foi seguido pelo próprio Vargas, mas essa vez legitimamente eleito. O livro de Candido foi redigido, portanto, num período de certa tranquilidade e estabilidade política, mas os anos da sua

revisão foram mais conturbados: depois do suicídio de Vargas em 1954, o país teve três presidentes em menos que dois anos, além de passar pelo drama das disputas sobre a validade da eleição de Juscelino Kubitschek. Por fim, quando o Prefácio da primeira edição foi escrito em 1957, o Brasil vivia um momento de certo otimismo, com a modernização e o fortalecimento da indústria e o início da construção de Brasília.

Para São Paulo, especificamente, o período foi um de grande expansão e desenvolvimento, em que o patrimônio do café se transformou no capital da indústria e o estado e a cidade, no motor econômico do Brasil, do que a indústria automotiva pode servir como exemplo. Entre os censos de 1940 e de 1960, a população do município de São Paulo cresceu mais que 185%, de 1,3 para quase 3,8 milhões de pessoas, ultrapassando o Rio de Janeiro para se tornar o maior centro urbano do país (PREFEITURA DE SÃO PAULO). Se o período da gestação da *Formação* foi sombrio no mundo em geral e otimista no Brasil, foi de grande empolgação em São Paulo. Em 1945, quando começou a redação do livro, o Rio de Janeiro era a capital do Brasil e a sua maior cidade; em 1962, quando saiu a sua segunda edição, o Rio tinha perdido as duas coroas: quem contaria a história agora seria São Paulo. Na obra de Candido, essa situação se concretiza em três movimentos: o primeiro (assunto da *Formação da literatura brasileira*) é a consolidação de um sistema literário mineiro-carioca nos períodos do arcadismo e do romantismo, culminando com a absorção do Brasil inteiro pelo imaginário do Rio. O segundo, em textos como *Literatura e cultura de 1900 a 1945*, trata do surgimento do modernismo contra tudo que há de tradicional, de acadêmico, de sofisticado, de cosmopolita na cultura carioca, criando um sistema mineiro-carioca-paulistano, centrado em São Paulo. No terceiro, em paralelo com o segundo, o termo “modernismo” perde a sua conotação vanguardista para se tornar a designação geral de qualquer renovação literária no século XX, de tal maneira que tanto o romance do êxodo rural de Graciliano Ramos quanto o romance do anonimato urbano de Erico Verissimo são vistos

como tributários de São Paulo e da Semana de Arte Moderna. Nessa visão, o “regionalismo”, que uma vez representava a relação espacial entre um centro político e cultural (a Corte) e as suas províncias, passa agora a significar uma relação temporal, entre um presente modernizante (São Paulo) e o atraso.

6.4 O Romantismo e a Novidade

Para o filósofo e historiador Isaiah Berlin, o romantismo foi “o maior movimento recente a transformar as vidas e o pensamento do mundo ocidental”, de tal maneira que “todas as outras mudanças que aconteceram durante os séculos XIX e XX parecem relativamente menos importantes e, de qualquer jeito, profundamente influenciadas por ele” (BERLIN 1-2). Berlin também reconhece a impossibilidade de chegar a qualquer síntese sobre o romantismo que, entre muitas outras coisas, é

o conservadorismo de Scott, Southey e Wordsworth e o radicalismo de Shelley, Büchner e Stendhal. É o medievalismo estético de Chateaubriand e o desprezo pela Idade Média de Michelet. É a adoração da autoridade de Carlyle e o ódio à autoridade de Hugo. É o misticismo extremo da natureza e o esteticismo extremo antinaturalista. É energia, força, vontade, juventude, vida, *étalage du moi*; é também autoflagelação, auto-aniquilação, suicídio. ... É a arte pela arte e a arte como instrumento da salvação social. É a força e a fraqueza, o individualismo e o coletivismo, a pureza e a corrupção, a revolução e a reação, a paz e a guerra, o amor à vida e o amor à morte (BERLIN 17-18).

O romantismo não é, portanto, uma coisa só, fácil de isolar e de definir, mas é diferente em cada uma das suas manifestações; se o nacionalismo brasileiro é *sui generis*, também o é o seu romantismo, especialmente na sua relação com aquele nacionalismo. Felizmente, o presente contexto não pede uma compreensão global do romantismo, mas apenas uma noção da ligação entre ele e o nacionalismo no tocante ao caso brasileiro. Neste sentido, é fundamental reconhecer que o romantismo não é simplesmente um fenômeno “europeu” importado pela América, como se a Europa fosse uma só, igual em toda parte; conforme Berlin, essa grande transformação surgiu “não na Inglaterra e não na França, mas

principalmente na Alemanha” (BERLIN 17-18). Assim, por mais que sejam todos “europeus”, o romantismo inglês de Wordsworth, o romantismo francês de Chateaubriand e o romantismo russo de Pushkin já são variações daquela matriz alemã, adaptadas às mais diversas circunstâncias políticas, econômicas, sociais e culturais. Não existe, portanto, “o romantismo europeu”, empacotado e pronto para exportação ao Brasil, e sim um movimento multiforme que se desenvolve de várias maneiras dentro e fora da Europa. O romantismo brasileiro não é local e contingente apenas por ser do Novo Mundo ou de um país periférico, e sim porque todas as versões locais – tanto na Europa quanto nas Américas, tanto na Inglaterra e na França quanto na Polônia e no Brasil – são historicamente específicas e são compreensíveis apenas em termos das suas especificidades.

Em geral, porém, o romantismo representa uma rejeição do classicismo, da autoridade única do mundo clássico, que atingiu o seu auge em Roma e cuja herança se vê mais claramente nas culturas ligadas ao espaço mediterrâneo, à igreja romana e às línguas neolatinas. A França do século XVIII tinha tudo para se identificar com o neoclassicismo: usava um idioma derivado daquele dos romanos, o que tornava relativamente fácil a imitação de modelos latinos; seguia a igreja romana, que tinha incorporado ao cristianismo o culto dos santos, reproduzindo do seu modo a multiplicidade do politeísmo pagão; compartilhava, ainda que não em toda parte, o espaço mediterrâneo do imaginário clássico, com os seus pastores e os seus vinhos, o seu sol e as suas ninfas; por fim, era, como Roma, um Estado consolidado e expansionista, com as suas ambições de dominar a Europa, frustradas na época do rei Louis XIV e retomadas e de novo frustradas um século depois sob o imperador Napoleão I.

Na Alemanha – nas terras onde se falava alemão – o romantismo surgiu não apenas como reação contra o classicismo, mas num contexto que ficava longe das suas condições físicas e culturais. No norte do continente, com os seus invernos rigorosos, a harmonia neoclássica do sul ensolarado não poderia nunca funcionar como uma retomada do passado,

de uma época de ouro perdida, das raízes da própria cultura, porque seria sempre uma intromissão de uma experiência alheia, de uma experiência essencialmente literária. Nesse contexto, a autoridade do classicismo na literatura seria necessariamente a autoridade da literatura sobre a vida real, aqui e agora. O próprio idioma germânico – tão diferente do latim tanto nas suas estruturas quanto na sua sonoridade – também travaria qualquer tentativa de imitar os autores clássicos, reforçando a sensação de separação cultural. Conforme Otto Maria Carpeaux, “fracassou totalmente” a tentativa de adaptar o classicismo francês “à língua e mentalidade alemã” (CARPEAUX 40). A literatura latina, tão diretamente ancestral para falantes do francês, do italiano, do espanhol e do português, só poderia ser vista por um alemão como algo distante: o passado de outros, mas não o seu. Quanto à religião, não foi apenas na Alemanha que o romantismo nasceu, mas no seu norte, na parte protestante, cuja Reforma e cujas guerras de religião já tinham rompido com a dominação universalista da igreja de Roma, estabelecendo no seu lugar a noção de que igrejas diferentes – tradições diferentes – deveriam conviver, uma ao lado da outra, e que havia lugar para a vontade pessoal na escolha de uma visão do mundo. Se podia existir uma pluralidade de culturas mesmo na religião, a hegemonia literária da tradição neoclássica deveria ter parecido insuportável. Por fim, a nação alemã não possuía um Estado forte e centralizado como a França, sendo dividida entre a Áustria, a Prússia, a Saxônia, a Baviera e vários outros principados menores. Enquanto a identidade francesa podia se desenvolver em torno de elementos tanto culturais quanto políticos, a identidade alemã poderia se basear apenas numa noção de unidade cultural, e especialmente lingüística.

Se o classicismo reconhece apenas uma origem e uma autoridade – a tradição clássica e as regras classicistas derivadas dela – o romantismo valoriza a multiplicidade. Para muitos alemães do século XVIII, insatisfeitos com a hegemonia do modelo francês, a alternativa natural parecia ser a da literatura anglófona, a única realmente estabelecida fora as

línguas neolatinas e, àquela altura, a grande rival da francesa. Carpeaux informa que a tradução de 22 peças de Shakespeare por Christoph Martin Wieland foi um divisor de águas na literatura alemã do século XVIII, de tal maneira que “na segunda metade do século, os pré-românticos alemães, inclusive o jovem Goethe e o jovem Schiller, formarão seu gosto literário lendo Shakespeare na tradução de Wieland” (CARPEAUX 47). Mais tarde, a tradução de 13 peças shakespearianas por August Wilhelm Schlegel se tornou “depois da Bíblia de Lutero, o mais importante marco na evolução da língua literária alemã” (CARPEAUX 96). Outras fontes cruciais para o romantismo alemão foram o romance sentimental de Samuel Richardson e os poemas de Ossian, fabricados (numa espécie de indianismo britânico) pelo escocês James Macpherson, a partir de fragmentos de origem celta.

A rejeição da autoridade da tradição clássica e classicista e a busca de alternativas abre o caminho para duas grandes modalidades românticas aparentemente antagônicas. Há, por um lado, o romantismo que rejeita a autoridade coletiva, não apenas da tradição clássica, mas de qualquer tradição, e assim reconhece apenas a autoridade individual do poeta-gênio; é esse o romantismo de Harold Bloom, que enxerga na figura de Wordsworth o surgimento de uma nova poesia do eu e da memória do eu. Outro romantismo rejeita a autoridade (distante, alheia) do mundo clássico, para abraçar outra autoridade, também coletiva, mas identificável com a própria nação e o próprio povo, com o seu passado e os seus hábitos; é esse o romantismo de Antonio Candido. O que une essas duas manifestações – a individualista do gênio solitário; a coletivista da nação – é o fato de dependerem de uma mudança no sentido da palavra “original” que, ao invés de significar “aquilo que vem da origem”, como na doutrina do pecado original, passa a indicar a condição de originar – de ser a própria origem – como no uso corrente de “uma idéia original”. Assim, o gênio romântico cria de si mesmo, sendo ele próprio a origem da sua arte, enquanto o nacionalista romântico cria a partir das sugestões do

seu povo e da sua terra, que substituem a “falsa” origem do mundo clássico pela “verdadeira” origem da nação.

No classicismo, a tradição é a única autoridade, enquanto a novidade seria um erro; no romantismo, a tradição passa a significar a mão morta do passado, enquanto a novidade é vista como um valor positivo em si. Tanto Candido quanto Bloom, com os seus respectivos romantismos coletivista e individualista, são igualmente devotos desse culto da novidade: é Bloom que identifica o canônico com “toda a originalidade literária forte” (BLOOM WC 25), e é Candido que diz que as obras literárias “valem porque inventam uma vida nova, segundo a organização formal, tanto quanto possível nova, que a imaginação imprime ao seu objeto” (CANDIDO FLB 36). Mas se a obediência à tradição leva à esterilidade, a rejeição da tradição leva à incoerência. Quixotesca é a tentativa de valorizar um sistema literário (autores, obras e público formando uma tradição) quando a tradição em si já é vista com maus olhos. No Novo Mundo, onde tudo é novidade e o que mais faz falta é uma ligação estável com um passado e uma tradição, a obsessão romântica com o novo é uma faca de pelo menos dois gumes, que acaba valorizando o Novo Mundo não na sua complexidade e na sua totalidade, mas apenas em termos daqueles elementos que *não* existem no Velho Mundo.

Neste contexto, é também significativo que o romantismo surgiu numa nação que, diferente daquelas da parte ocidental do continente, não tinha contato direto com um Novo Mundo. As grande potências coloniais eram, evidentemente, a Grã Bretanha, a Espanha e Portugal, mas mesmo a França carregava ainda o efeito cultural das suas experiências americanas, efetivamente terminadas com o Tratado de Paris de 1763. A situação alemã era diferente: não havia um Estado alemão, e nenhum dos Estados dos alemães tinha colônias no Novo Mundo para dar origem ao tipo de conhecimento dessa enorme novidade que poderia enriquecer a sua cultura. Na sua *Crítica da Razão Pura*, publicada em 1781 (ou seja, depois

da Declaração de Independência dos Estados Unidos) Immanuel Kant usa a seguinte imagem para descrever o reino da razão:

Percorremos até agora o país do entendimento puro, examinando cuidadosamente não só as partes de que se compõe, mas também o medindo e fixando a cada coisa o seu lugar próprio. Mas este país é uma ilha, a que a própria natureza impõe leis imutáveis. É a terra da verdade (um nome sedutor), rodeada de um vasto e tempestuoso oceano, ... onde muita neblina e muito gelo, a ponto de se derreterem, dão a ilusão de novas terras, e constantemente ludibriam, com falazes esperanças, o viajante que sonha com descobertas (KANT 257).

Não é (apenas) que a razão reside no lado implicitamente europeu do mar e não no outro; simplesmente não há outro lado, mas apenas neblina, gelo e falsas esperanças. Para um leitor que nasceu no outro lado daquele oceano, onde as novas terras certamente não são ilusórias, o pressuposto da imagem parece pertencer à época antes das grandes viagens de descobrimento, quase tão remota do século XVIII quanto o geocentrismo ptolemaico. Se os primeiros românticos alemães rejeitaram a visão kantiana da razão e saíram em busca das neblinas e dos gelos de uma nova experiência, eles tiveram que buscá-la olhando por dentro, na alma, porque não tinham terras novas disponíveis para visitarem, a não ser aquelas da ilusão. Mesmo hoje, essa ausência compromete a capacidade da cultura alemã de absorver obras de literatura do além-mar. Em uma discussão das possibilidades de tradução do inglês indiano de Salman Rushdie, Mary Snell-Hornby afirma que “no caso da língua alemã, uma das dificuldades reside na falta de um passado colonial comparável, com a correspondente pluralidade de associações, usos do idioma e contextos culturais” (SNELL-HORNBY 97); dificuldades desse tipo não existem no caso dos idiomas imperiais do oeste da Europa: o português, o espanhol, o francês, o holandês e o inglês, já que todos convivem com a multiplicidade lingüística e cultural que é o refluxo da colonização.

Rüdiger Safranski toma como ponto de partida da sua história do romantismo a viagem de navio feita no Mar Báltico por um ex-aluno de Kant, Johann Gottfried Herder, em

1769. A intenção da viagem era a de “ver o mundo”, mas do mundo Herder viu muito pouco, chegando apenas à porta francesa de Nantes e passando de lá para Paris. Diz Safranski:

O encontro com o mundo desconhecido torna-se autodescoberta. Isso é característico desse irrompimento alemão: nos meios limitados a bordo e na solidão do alto mar, o pregador, tomado pela vontade de ir para longe, cria um novo mundo; ele não encontra índios, não derruba nenhum reino asteca ou inca, não acumula nenhum tesouro em ouro nem escravos, não leva a cabo nenhum novo cálculo sobre a extensão do mundo; seu novo mundo é um mundo que num piscar de olhos assumirá novamente a forma de livros (SAFRANSKI 22).

Assim, o próprio romantismo pode ser compreendido como um tipo de compensação alemã pela ausência de um Novo Mundo próprio, condição que pode explicar a atenuação de alguns dos seus aspectos em outras culturas ocidentais. Este não é o lugar para escrever essa história, mas apenas para registrar uma certa ironia: o Brasil – onde tudo ainda era novo e a ser desvendado – talvez fosse um dos lugares que menos precisasse das compensações do romantismo.

6.5 Os Romantismos da Europa

Para poder compreender o romantismo brasileiro, é bom examinar os vários desdobramentos do movimento dentro da Europa, onde ele se implantou em lugares com condições políticas e culturais bastante diferentes daquelas da sua origem. Carpeaux informa que o romantismo alemão pode ser dividido em dois momentos, pontuados pelas invasões napoleônicas, que acabaram com “o universalismo dos clássicos de Weimar (e, ainda, da primeira geração romântica de Jena) ..., substituindo-o pela idéia do Estado nacional” (CARPEAUX 104). Foi este romantismo nacionalista que floresceu entre os vários povos ao leste das terras alemãs: alguns perto do mediterrâneo, outros longe; um (o romeno) usando uma língua neolatina, os outros, não; alguns católicos, outros ortodoxos, nenhum protestante. O único fator que todos compartilhavam com os alemães era o de não possuir Estado próprio, e eram esses povos do centro-leste da Europa (Benedict Anderson cita os falantes de polonês,

de tcheco, de húngaro, de ucraniano) que abraçaram com mais entusiasmo a identificação entre povo e idioma, entre literatura e nação, proposta por Herder já no século XVIII. Em 1822, Adam Mickiewicz lançou o seu primeiro volume de poesia, dando início ao romantismo polonês; para ele, o nacionalismo queria dizer um Estado-nação para unir todos os falantes de polonês. Esse desejo foi frustrado com o fracasso das revoltas de 1846 e de 1863 e se concretizou apenas em 1918. O primeiro número da revista *Aurora*, lançado em Budapeste, também em 1822, é um marco importante no desenvolvimento do romantismo húngaro, que queria um Estado-nação para unir todos os falantes de húngaro. Tal desejo também foi frustrado, com o fracasso da revolução de 1848, e se concretizou apenas depois da Primeira Guerra Mundial. O caso do Brasil é em tudo o contrário. Em primeiro lugar, é evidente que o movimento pela sua independência, do mesmo ano de 1822, almejava qualquer coisa menos a união de todos os falantes de português. Em segundo lugar, o movimento romântico no Brasil é posterior, sendo datado da década de 1830: longe de ser a inspiração para um movimento (mais ou menos popular) de independência, o seu nacionalismo é uma consequência da independência (palaciana) já configurada. A literatura romântica do Brasil, portanto, é comparável com aquela das nações do centro-leste da Europa no sentido de ser nacionalista, mas totalmente diversa na relação entre tal nacionalismo e a questão da independência política.

Ao oeste, a Inglaterra compartilhava com a Alemanha todas as condições descritas acima – era reformada em religião, germânica em idioma e ficava longe do Mediterrâneo – menos a sua fragmentação política. Não é de se surpreender, portanto, que a sede pelo nacionalismo, tão importante na Europa central e oriental, encontrou pouco respaldo no romantismo inglês. Como no caso da Alemanha, onde o nacionalismo entrou no romantismo apenas na sua segunda geração, as duas gerações românticas na Inglaterra (a de Wordsworth e Coleridge, a de Byron, Shelley e Keats) também são separadas pelo expansionismo

napoleônico que decorreu da revolução francesa. Diferente, porém, dos alemães, dos poloneses e dos outros povos ainda mais ao leste, a identidade nacional dos ingleses já era tão consolidada que uma figura como Byron podia até emprestar o seu sentimento nacionalista à Grécia, onde ele lutou contra o Império Otomano e ainda hoje é venerado como um herói nacional. A paixão pela natureza, por outro lado, continuou a se desenvolver entre os românticos ingleses; falando em 1936, o americano T. S. Eliot afirma que desde Wordsworth e Coleridge, a poesia inglesa “tem a tendência de se reduzir a uma contemplação extasiada de uma paisagem tranqüila, sem nenhuma figura humana perceptível, coisa que não consigo compartilhar” (ELIOT 18). Do ponto de vista brasileiro, a cultura inglesa seria tão distante quanto a alemã em termos lingüísticos, religiosos e geográficos, enquanto a sua identidade nacional secular e a autoconfiança da sua literatura bem consolidada nada ofereceriam como modelo para um país tão novo e tão ansioso do seu lugar no mundo. É interessante que o poeta anglófono mais citado por Candido em relação aos românticos brasileiros é Byron: romântico mais como figura do que como autor, sendo de longe o mais latino, o mais mediterrâneo e o mais formalmente tradicional dos principais poetas ingleses da época. Para Eliot, “a melhor poesia de Byron foi escrita numa forma que ele tomou emprestado da poesia italiana da Renascença” (ELIOT 13), enquanto Carpeaux vai mais longe, afirmando que Byron “não foi romântico, mas discípulo de Pope” (CARPEAUX 117), o inglês mais afrancesado do século XVIII. Sem proximidade cultural e sem os motivos políticos do nacionalismo, os poetas brasileiros tinham poucos motivos para se identificar com o romantismo mais tipicamente inglês de Wordsworth ou de Keats.

Já que o romantismo começou esteticamente como uma reação contra o classicismo (principalmente o francês), e já que o seu nacionalismo surgiu como reação contra o imperialismo (também francês), a idéia de um romantismo francês parece paradoxal. Nos termos de hoje, é como se um movimento mexicano – baseado em grande parte numa rejeição

da potência política e cultural dos Estados Unidos – perdesse o seu caráter anti-estadunidense para se tornar febre também no país do Tio Sam. Só que, para o paralelo ser mais exato, isso tudo teria que acontecer justamente no meio de uma invasão estadunidense que desmanchasse a federação mexicana, deixando apenas estados isolados governados por oligarcas locais, clientes dos Estados Unidos. Foi essa a relação política entre a França e a Alemanha, onde “a velha estrutura medieval do *Reich*, já destruída por Napoleão em 1803, foi substituída por um grupo de reinos, dependentes da França” (CARPEAUX 104). Para os alemães e os outros povos da Europa central e oriental, não deveria ter feito muita diferença ser invadido pela velha França absolutista de Louis XIV ou pela nova França revolucionária de Napoleão. Para os franceses, porém, a Revolução de 1789 trouxe uma nova relação entre o cidadão e o Estado, permitindo uma identificação nacionalista onde antigamente havia apenas o papel de súdito dentro do Antigo Regime. O romantismo francês (cuja primeira geração é contemporânea com a segunda geração romântica dos alemães) nasceu já aos sons patrióticos de *La Marseillaise*.

A ausência de um Estado que pudesse ser visto como nacional foi identificada como um dos fatores importantes no desenvolvimento do romantismo alemão: o único compartilhado com todos os povos da Europa centro-oriental e o único não compartilhado com a Inglaterra. A França, por sua vez, não poderia compartilhar nenhum dos quatro fatores com a Alemanha, já que são índices justamente da distância entre a cultura alemã e aquela da França neoclássica. A França não fica, como a Alemanha ou a Inglaterra, inteiramente separada do espaço mediterrâneo, mas também não é um país essencialmente mediterrâneo, como a Itália ou a Grécia. É interessante, portanto, que o primeiro grande romântico francês, François-René de Chateaubriand, nasceu na Bretanha, aquela península rochosa na noroeste da França, assaltada pelos ventos e pelas ondas do Atlântico, e cujo idioma local é o bretão, uma língua celta, mais parecida com o galês que com o francês. Opositor da Revolução de

1789, Chateaubriand também passou anos importantes nos Estados Unidos e na Inglaterra, mais tarde traduzindo o *Paraíso Perdido* de Milton, o poema que Harold Bloom vê como a raiz do romantismo inglês. Assim, dois dos românticos europeus mais citados por Candido são Byron, o mais mediterrâneo e o menos anglo-saxônico dos ingleses, e Chateaubriand, o menos mediterrâneo e o mais anglo-saxônico dos franceses.

Se o nascimento e as experiências de Chateaubriand o aproximaram, de alguma maneira, da situação dos românticos alemães e ingleses, a sua relação com a religião católica teve um efeito contrário. Alemães como Novalis, “simpatizando esteticamente com as formas exteriores do catolicismo, apenas o consideravam como belo exotismo”, como elemento da “revivificação romântica do passado” (CARPEAUX 98), de tal maneira que o único cosmopolitismo disponível depois das invasões napoleônicas era “o universalismo católico, medievalista” (CARPEAUX 104). Para um alemão protestante, os rituais da igreja de Roma seriam resquícius fascinantes do mundo antes da Reforma, resquícius que poderiam ser admirados dentro de uma atitude estética que o colocaria contra o racionalismo francês do século XVIII. Na França, porém – mesmo na França pós-revolucionária – o catolicismo não era exótico, e muito menos algo associado a um passado distante: era a própria religião da grande maioria da população. Para Chateaubriand, era um elemento da cultura francesa ameaçado pelo racionalismo e pela revolução. O seu *Gênio do Cristianismo* (publicado em 1802, o ano depois da morte de Novalis) representa mais um passo na veneração romântica do passado, mas neste caso é de um passado vivo; não um passado exótico, mas o próprio passado francês. Para um alemão, portanto, admirar a arquitetura das grandes catedrais góticas poderia ser um tipo de universalismo, mas para um francês, reconhecer a beleza de Notre Dame de Paris (e de Chartres, de Amiens, de Bourges, de Reims, de Rouen, de Beauvais) dificilmente deixaria de ter um toque de nacionalismo.

No livro de Candido, Chateaubriand é citado com tanta freqüência que o seu nome se confunde com a própria origem do romantismo, mas não se ouve tanto dos irmãos Schlegel, de Novalis, de Ludwig Tieck, nem de Wordsworth e Coleridge, muito menos de Pushkin ou de Adam Mickiewicz. Não existe, afinal, um “romantismo europeu” que possa ser importado pelo Brasil. Por um lado, há *romantismos europeus*, vários e distintos, dos quais o Brasil importou principalmente o francês; por outro lado, há *o romantismo*, cujas variações incluem tanto a brasileira quanto a francesa. Vários elementos do romantismo alemão foram apagados quando o movimento foi filtrado pela França antes de chegar ao Brasil. Em termos de idioma, o português é tão neolatino quanto o italiano e o francês; falantes da última flor do Lácio não teriam nenhum motivo lingüístico para abandonar a herança clássica e aderir ao romantismo. Em termos de religião, a independência de pensamento que os românticos alemães herdaram da Reforma era ausente no Brasil. Conforme Bloom, “Whitman sabia profundamente que o seu país precisava da sua própria religião tanto quanto da sua própria literatura” (BLOOM WC 286); nada do tipo parece ter acontecido entre os poetas brasileiros, tão nacionalistas em relação à Corte de Lisboa mas tão submissos em relação à Igreja de Roma.

Mais complicada é a questão do espaço geográfico, relacionado por um lado ao padrão mediterrâneo do classicismo e, por outro, ao culto romântico da cor local. Em primeiro lugar, é evidente que nenhuma parte do espaço brasileiro é mediterrânea – nem as praias cariocas, nem os penhascos mineiros, nem os pampas do sul, nem as selvas do norte – e que todas são tão merecedoras de incorporação literária quanto as florestas da Alemanha ou os lagos da Inglaterra. Mas é igualmente evidente que, em termos da divisão romântica da Europa entre o sul ensolarado e o norte brumoso – Candido cita as “literaturas do norte e do meio-dia”, de Sismondi, e os “povos germânicos e latinos”, de Schlegel (CANDIDO FLB 639) –, o Brasil tem muito mais em comum com o sul, e não com as terras onde nasceram o romantismo. Assim, o romantismo parece oferecer ao Brasil a possibilidade de incorporar

novos espaços e novas experiências à cultura do Ocidente, embora os exemplos de espaço e de experiência que oferece sejam ambivalentes. Ironicamente, uma das modalidades românticas mais difundidas no Brasil foi a imitação do espaço europeu, e “sobretudo a Itália, vestibulo do Oriente byroniano” (CANDIDO FLB 334), de tal maneira que a imitação do Mediterrâneo clássico é substituído pela imitação de um Mediterrâneo romântico. É importante notar, porém, que as “italianas ... transplantadas, como flores raras, das páginas de Byron para os jardins da imaginação tropical” (CANDIDO FLB 334) já foram transplantadas por Byron como imagens de um mundo exótico e distante da Inglaterra; por fazer parte do mesmo mundo latino, a transplantação é até menos radical nos românticos brasileiros do que no próprio Byron.

O australiano David Malouf, poeta e romancista, traça um paralelo parecido na sua discussão da herança arquitetônica da sua cidade natal, Brisbane. A princípio, Malouf sente uma certa vergonha perante o antigo Palácio do Governo, construído em estilo palladiano pelo governador George Bowen na década de 1860, que ele enxerga como uma imitação servil de uma moda metropolitana. Aquela moda, porém, (o palladianismo inglês do século XVIII) já é uma imitação do estilo do próprio Palladio, arquiteta veneziano do século XVI, cujo trabalho, por sua vez, é uma fantasia de elementos clássicos “traduzida de um sul imaginado, cheio de bosques frondosos e de luz quente como mel, e colocada entre os brumosos vales e morros do Vêneto” (MALOUF 68). Se a Inglaterra tem o direito de imitar e adaptar um estilo italiano sem ser vista como servil, a Austrália tem o mesmo direito, em relação tanto à Inglaterra quanto à Itália. Na verdade, um prédio desse tipo serve a mesma função em Brisbane, Austrália que serve em Buckinghamshire, England, que é a de afirmar uma ligação espiritual com a ordem estética e civil do mundo clássico. Igualmente importante, para Malouf, é o fato que o governador Bowen,

que gostava de fazer comparações topográficas e climáticas entre Queensland e Nápoles, talvez até achasse que ele estava devolvendo o estilo a um contexto ‘mediterrâneo’, onde ficava mais em casa do que poderia estar no sul da Inglaterra ou no Vêneto (MALOUF 71).

Tanto no caso de um prédio palladiano em Brisbane quanto naquele de uma italiana apaixonada em um poema brasileiro, a questão não é a de uma imitação “periférica” de um original “europeu”, mas de uma imitação (no Novo Mundo) de algo que já é imitação dentro do Velho Mundo. Em termos mais positivos, essa imitação é uma questão de continuidade, de tradição, onde os pontos mais importantes são, em primeiro lugar, os motivos para se inserir *naquela* tradição e, em segundo lugar, o sucesso estético do resultado, compreendido dentro do seu contexto.

Por fim, um dos elementos mais cruciais do romantismo brasileiro, e certamente o seu ponto de contato mais complicado com os romantismos da Europa, é o nacionalismo. Na Europa da época romântica, existiam Estados mais ou menos nacionais e bem consolidados, como a Inglaterra, a França, a Espanha e Portugal, os impérios políglotas dos Habsburgo, dos Romanov e dos turcos otomanos, e várias outras unidades menores, como os principados germânicos e italianos. Diferente de todos esses casos, o Brasil era um império grande mas compacto e (quanto à sua população de cultura ocidental) essencialmente monoglota. Grosso modo, o nacionalismo dos românticos alemães visava a *unificação* de falantes de alemão então dispersos em vários principados; o nacionalismo entre os povos mais ao leste visava a *independência* de todos os falantes de cada língua, então envolvidos nos impérios políglotas; o nacionalismo francês era inseparável das lutas revolucionárias e a sua *redefinição* da relação entre a França e a sua população. Na Inglaterra, com o seu regime constitucional mais consolidado, a ligação entre o romantismo e o nacionalismo não foi muito forte, a não ser no sentido de apoiar a luta pela independência dos povos menores do continente. No Brasil, por outro lado, o nacionalismo romântico não visava uma unificação, porque o Império Brasileiro já estava definido, e nem a independência de uma comunidade lingüística, porque era

justamente contra outros falantes de português que a definição foi feita. Diferente do romantismo francês, também não visava uma identificação nacionalista com um Estado secular, de cultura rica e história heróica, mas recém-liberado do absolutismo; o Estado brasileiro era recente, anti-democrático e pouco consolidado, com grande parte das suas fronteiras ainda perdida na selva.

Diferente dos nacionalismos europeus, o brasileiro não podia se basear na identidade lingüística, e sim geográfica: o Brasil só podia ser definido como aquela parte da América do Sul conquistada pelo Império Português. Assim, a definição nacionalista dos românticos brasileiros não tinha precedentes entre os povos da Europa, nenhum dos quais tinha a tarefa de criar uma sensação de nacionalidade em torno de uma unidade política “que ainda se apalpa e estremece a cada momento com as surpresas do próprio corpo” (CANDIDO FLB 529). Entre os românticos do Velho Mundo, estabelecer uma tradição nacional queria dizer valorizar elementos do seu próprio passado; naquele contexto, de uma forma ou outra, ser original era voltar às origens. Para os românticos do Novo Mundo, porém, estabelecer uma tradição nacional só poderia ser começar do zero, porque o seu próprio conceito de nação envolvia uma rejeição do passado português; aqui, ser original sempre quer dizer ser a própria origem.

6.6 Mineiros, Cariocas ou Brasileiros?

Nas palavras de Evaldo Cabral de Mello,

a fundação do Império é ainda hoje uma história contada exclusivamente do ponto de vista do Rio de Janeiro, ... visando à maior glória ou da monarquia ou da unidade nacional. Como esta última fosse encarada teleologicamente, eles limitaram-se a desenvolver, sem os pôr em causa, os pressupostos da ideologia da Corte, reduzindo a Independência à construção do Estado unitário por alguns indivíduos dotados de enorme visão política geralmente nascidos no triângulo Rio-São Paulo-Minas (CABRAL DE MELLO OI 179).

Ao se colocar no ângulo dos primeiros românticos brasileiros, o Candido da *Formação da literatura brasileira* também narra a sua história do ponto de vista do Rio, não visando a maior glória da unidade nacional, mas certamente encarando-a teleologicamente. Ao pressupor a inevitabilidade de uma literatura brasileira (singular, distinta de todas as outras), ele também se limita a desenvolver, sem os pôr em causa, os pressupostos da ideologia do grupo da *Niterói*, reduzindo a crescente autonomia da literatura no Brasil à formação de um sistema unitário por alguns indivíduos, geralmente trabalhando no triângulo Rio-São Paulo-Minas.

Uma das conseqüências desse posicionamento do autor é a de enxergar uma nação brasileira onde os seus próprios exemplos sugerem outra coisa. No seu capítulo sobre Cláudio Manuel da Costa, por exemplo, a primeira seção recebe o título *A terra sob o tópicico*, e o poeta é descrito como “profundamente preso às emoções e valores da terra” (CANDIDO FLB 88), mas fica bastante evidente que a “terra” em questão é Minas Gerais, e não o Brasil. Na visão de Candido, o lado sentimental do poeta, que serve como contrapeso do seu lado “afetado coimbrão”, não é (como não poderia ser) o nacionalista brasileiro, e sim o “bairrista mineiro” (CANDIDO FLB 88). Dessa maneira, o primeiro parágrafo do capítulo estabelece uma relação concreta, não entre “o Brasil” e Portugal, e muito menos entre “o Brasil” e a Europa, mas entre a capitania de Minas Gerais e a cidade universitária de Coimbra. Em seguida, o autor afirma que Cláudio “permaneceu a vida toda escravo das primeiras emoções” e reconhece que essas emoções não são “brasileiras”, mas mineiras; a fixação do poeta não é com a totalidade daquilo que viria a ser o Brasil, e muito menos com elementos concretos como as suas selvas equatoriais, os seus pampas meridionais ou as suas praias tropicais, mas com “o cenário rochoso da terra natal, o famoso ‘peito de ferro’ de Gorceix” (CANDIDO FLB 88). Conforme a própria frase de Candido, então, a terra natal de Cláudio não é “o Brasil” e sim Minas Gerais – *um coração de ouro em peito de ferro*, na descrição de Claude-Henri Gorceix – e a sua

“oscilação moral entre duas terras” (CANDIDO FLB 91) se refere não a duas unidades políticas (metrópole e colônia, no caso), mas às duas experiências da vida e da natureza em Coimbra e em Minas. (Podemos até dizer “no sul de Minas”, já que a capitania cobria uma área maior que a da França, e o seu sul montanhoso é muito diferente do cerrado do seu noroeste.)

Logo, porém, esse nível de especificidade se perde em generalizações. Em vez de uma relação entre Minas e Coimbra, Candido passa a afirmar que Cláudio, “intelectualmente propenso a esposar as normas estéticas e os temas líricos sugeridos pela Europa, sentia-se não obstante muito preso ao Brasil” (CANDIDO FLB 90). Coimbra é um lugar específico, e as sugestões recebidas lá podem ser entendidas como representativas de Portugal ou da península Ibérica, talvez da Europa latina ou da Europa católica, mas dificilmente da Europa como um todo. Será que os temas sugeridos por Coimbra são os mesmos que seriam sugeridos pela Alemanha, pela Rússia, por Londres, ou até por Paris? A própria história do romantismo sugere que não. Mais crucialmente, em qual sentido é válido dizer que o “mineiro bairrista” Cláudio se sentiu preso ao Brasil? A Minas Gerais, sim, mas por que ao Brasil? Essa ligação seria, então, com o Estado do Brasil, uma das unidades administrativas do Império Português na América? Ou seria com a América portuguesa como um todo, assim unificando antecipadamente o Estado do Brasil com o Estado do Grão-Pará, apesar de ser o poeta, nas palavras de Candido, um “colonial bairrista, crescido entre os duros penhascos de Minas” (CANDIDO FLB 91)? Se for assim, ele se sentiria preso ao Brasil Império de 1822, ou ao Brasil República de 1889? A um Brasil com ou sem a Província Cisplatina? Com ou sem o Acre? Logicamente, aquilo que hoje em dia se entende como Brasil não está presente nos textos de Cláudio, pela mesma razão que a República Tcheca não está presente em Kafka: porque não existia. Ao escolher uma terminologia anacrônica, Candido confunde um sentimento local com um nacionalismo historicamente posterior, uma pequena manipulação que tem o efeito de naturalizar a visão dos românticos do século XIX, como se o seu

nacionalismo fosse o único desdobramento possível das condições do século anterior. Se a alma do romantismo é “um sentimento novo, embebido de inspirações locais” (CANDIDO FLB 341), é irônico que ele se espalha nesta parte do mundo justamente através de um apagamento das especificidades locais e dos sentimentos que, em circunstâncias diferentes, poderiam ter se concretizado numa nação mineira, uma nação fluminense ou uma nação pernambucana.

A mesma coisa acontece no capítulo sobre Basílio da Gama, nascido em Minas Gerais mas “ligado por família e amizade” ao Rio de Janeiro, que “parece ter sido a sua terra querida, a cuja lembrança se manteve preso por uma nostalgia que o fez se sentir estrangeiro noutras partes” (CANDIDO FLB 133); por definição, sentir-se estrangeiro em determinado lugar – uma das outras partes do “Brasil”, por exemplo – é exatamente o contrário de sentir-se unido na mesma nação. A terra de Basílio, então, era o Rio, bem como a de Cláudio era Minas Gerais, e a inspiração local se manifestava nos dois com resultados plásticos dos mais contrários: neste em termos de uma “imaginação da pedra” (CANDIDO FLB 88), na representação da “sua capitania de torrentes e socavões de ouro” (CANDIDO FLB 94), naquele – junto com Silva Alvarenga – no “sentimento da água, das cores, exprimindo-se com certa macieza que nos faz imaginá-los nas sombras frescas do Passeio Público, envoltos no denso fascínio da natureza tropical e na clara luminosidade do mar” (CANDIDO FLB 113). Tanto Cláudio quanto Basílio expressaram experiências e sentimentos específicos, e esses sentimentos e experiências cabem dentro daquilo que hoje em dia se conhece como o Brasil, mas nenhum dos dois estava representando “o Brasil”. Por um lado, a inspiração local, sempre concreta, não deve ser confundida com o sentimento nacional, sempre abstrato, da mesma maneira que um poeta que descreve, por exemplo, um leão não está descrevendo todo o reino animal. Por outro, nenhum dos dois sabia, por exemplo, que um dia os Estados do Brasil e do Grão-Pará iam se unir num único país, da mesma maneira que nenhum hispanófono do Rio da Prata teria sabido que um dia a Argentina e o Uruguai seriam países diferentes; pautar uma

leitura dos árcades pela existência futura de determinada unidade política, e não de qualquer outra abstração, é teleologia nacionalista.

A própria carta de Basílio a Metastasio, citada por Candido, mostra o quão longe o poeta estava de um sentimento de nacionalidade brasileira no sentido do século XIX:

... a sensibilidade nova que desejava incorporar à literatura eram os *sentimenti del mio paese* que se gaba de exprimir, na carta a Metastasio, onde firma: ‘Basílio da Gama, *brasiliano*’. Apesar de residente em Portugal quis acentuar a qualidade de brasileiro e sublinhar o teor exótico do poema, *il cui soggetto é tutto americano* (CANDIDO FLB 138).

Em primeiro lugar, os sentimentos que ele quer incorporar à literatura ocidental não são aqueles de um país, no sentido político, mas da sua terra. A ação do *Uruguai* pode passar lá no sul, palco do embate entre os impérios dos espanhóis, dos portugueses e dos jesuítas, mas os sentimentos só podem ser os da sua terra querida, que era, conforme Candido, o Rio, já que nas outras partes da América portuguesa ele se sentia estrangeiro. Em segundo lugar, ele descreve o assunto do poema como “todo americano”, descrição que serve para marcar o contraste entre a experiência da vida no Novo Mundo e no Velho – experiência exótica, do ponto de vista do seu correspondente italiano –, mas não faz nenhuma distinção entre a América lusófona e as outras, e certamente não sugere nenhum apego nacionalista pelas terras conquistadas na Guerra Guaranítica. Finalmente, ele assina a carta “Basílio da Gama, *brasiliano*”, onde “brasiliano” quer dizer “americano de língua portuguesa” e tem a função de afirmar que o poeta sabe do que está falando porque tem a experiência direta do Novo Mundo. Ao substituir “brasiliano” por “brasileiro”, Candido parece querer anular a distância entre as intenções de um poeta do século XVIII e as expectativas dos seus leitores no século XX, ou seja, de insinuar que Basílio compartilhava um nacionalismo que só veio a existir meio século mais tarde. Se não houvesse mais nada no nacionalismo além de sentimentos localistas e diferenças em relação a uma metrópole comum, a América conheceria apenas uma nação anglófona e outra de fala castelhana, ao lado daquela de língua portuguesa. O que há de mais

são justamente os diferentes processos de integração e de diferenciação entre essas várias terras nos níveis político, econômico, social e cultural, processos mal esboçados no século XVIII, e que incluem, evidentemente, as maneiras que cada nação escolhe para contar a sua própria história. Uma das convenções da nação brasileira, adotada por Antonio Candido na *Formação*, é a da inevitabilidade, da teleologia.

Se, com o *soggetto americano* do *Uraguai*, Basílio marca um contraste entre o Velho Mundo e o Novo, Silva Alvarenga repete o gesto no subtítulo de *Glaura: POEMAS ERÓTICOS DE UM AMERICANO*, onde “o Brasil” – a unidade futura da América especificamente lusófona – está de novo ausente. Mas Alvarenga parece ir mais longe ainda, quase sugerindo uma ligação entre as colônias portuguesas dos vários continentes, ao desejar “uma coroa, não de louro, mas de folhas da mangueira” (CANDIDO FLB 145). A opção por uma árvore de origem indiana parece simbolizar não “o Brasil” – se fosse essa a intenção, serviria melhor uma espécie nativa – mas o tropical, o não-europeu, o não-português. A mangueira, na verdade, parece fazer uma ligação mais estreita do Rio de Janeiro com a cidade portuguesa de Goa, na Índia, do que com o pampa do sul das terras portuguesas na América ou mesmo com o interior seco da capitania vizinha de Minas Gerais. Aquilo que Candido descreve como o “brilho de Arcádia no trópico” nos madrigais pode ser aceito hoje em dia como uma imagem do Brasil, mas na verdade é uma imagem do Rio:

As ondas da Guanabara, molhando a areia e polindo as rochas, que amaciam para esposar a ternura do poeta; o verde intenso da folhagem tropical, manchada de cores, onde avulta a nobre mangueira, tantas vezes invocada; as morenas e os seresteiros transformados em ninfas e faunos (CANDIDO FLB 153).

Essa transferência de descrição local para símbolo nacional nada tem de inevitável: se o ouro de Minas tivesse saído por outro porto, se a família real portuguesa tivesse se instalado em outra cidade, se a capital do Império Brasileiro tivesse sido Natal ou Rio Grande ou Brasília, os impostos teriam enriquecido outra província e as imagens oficiais da nação

seriam outras. Mesmo no século XXI, porém, o país inteiro parece seguir Antonio Candido na tendência de se colocar no ângulo dos seus primeiros românticos, como se o Pão de Açúcar e Copacabana estivessem só esperando o surgimento do país que eram fadados a simbolizar.

Seguindo essa linha, lemos que “o leitor dos poemas amorosos [de Silva Alvarenga] sente, desde logo, obra mais afim à sensibilidade brasileira” (CANDIDO FLB 148), e que Manuel Inácio foi “o primeiro em nossa literatura que sentiu e exprimiu certos tons da nossa sensibilidade: o quebranto da volúpia à flor da pele e a surdina em que gostamos de cantá-la” (CANDIDO FLB 149). A lógica da frase parece ser a seguinte: primeiro, existe uma sensibilidade que é “nossa”; segundo, que essa sensibilidade já existia no século XVIII; terceiro, que não foi sentido por nenhum poeta antes de Silva Alvarenga. Resta definir, então, quem somos “nós” nesse argumento. A resposta mais simples seria que “nós” somos os brasileiros, que a “nossa” literatura é a literatura brasileira, e que a “nossa” sensibilidade é a sensibilidade dos brasileiros, ou seja, de todos os brasileiros, de todos os cantos do quinto maior país do mundo, tanto do Maranhão quanto do Mato Grosso quanto do Rio Grande do Sul. Se aceitarmos essa primeira proposição, resta identificar a relação entre a sensibilidade que Candido julgava pertencer a toda a população desse território quando escreveu a frase na metade do século XX e a mesma sensibilidade no século XVIII, quando o Maranhão nem fazia parte do Estado do Brasil, o Mato Grosso era uma vastidão isolada e pouco povoada e o Rio Grande do Sul se chamava a Província de São Pedro e vivia em contato constante (e em conflito quase constante) com os castelhanos do pampa. Na época dos árcades, antes de existir o Brasil como unidade política, devemos entender que essa “nossa” sensibilidade já pertencia a todos os americanos de língua portuguesa? (Se for, o espírito de Candido parece passar muito perto do nacionalismo místico de Afrânio Coutinho.) Ou é mais provável que pertencia a uma população mais reduzida, talvez a do Rio de Janeiro ou daquele velho Brasil de portugueses, escravos e açúcar, que se estendia no litoral do Rio para cima? Assim, devemos

concluir que entre os séculos XVIII e XX – no período da dominação do Rio – essa “nossa” sensibilidade teria se alastrado a partir do seu lugar de origem para ocupar todo o território do Império Brasileiro, suponha-se por meio do mesmo processo duplo de imitação e de imposição pelo qual certos valores britânicos e as regras de críquete se implantaram na Austrália, na Índia, no sul da África e no Caribe. A sensibilidade que Silva Alvarenga exprimiu no século XVIII chegaria a ser de todos os brasileiros apenas se todos os brasileiros aceitassem compartilhar uma sensibilidade fluminense.

Candido poderia ter escrito que Alvarenga foi o primeiro na literatura brasileira que sentiu e exprimiu certos tons de uma sensibilidade que hoje, dois séculos depois do seu nascimento, se entende como “nossa”, mas a opção dele foi a de reforçar no leitor a noção da inevitabilidade do seu próprio nacionalismo. A frase que ele escreveu dá a impressão errônea de que o poeta estava percebendo e representando uma sensibilidade, uma brasilidade, que já se conhecia, que já estava no ar, quando na verdade ele estava dando um passo que, no contexto imperialista do romantismo, acabaria contribuindo justamente para a construção (e da imposição) daquela sensibilidade nacional, daquilo que Evaldo Cabral de Mello chama de “a nacionalidade em que se havia travestido, graças à localização da Corte, o particularismo fluminense” (CABRAL DE MELLO OI 18).

6.7 A Unidade, o Centralismo e as Províncias

Nos anos entre as duas guerras mundiais – período que o historiador E. H. Carr denominou os vinte anos de crise – muitos intelectuais saíram da Europa continental para o Novo Mundo. Vários alemães, como Albert Einstein, Herbert Marcuse e Ludwig Mies Van der Rohe, foram para os Estados Unidos; na década de 1930, um grupo de franceses, entre eles Claude Lévi-Strauss, Fernand Braudel e Roger Bastide, ajudou a fundar a USP. A relação entre a França e o Brasil é única; enquanto os países do Novo Mundo anglófono, mesmo os

Estados Unidos, mantêm a sua ligação viva com o Reino Unido, e aqueles do Novo Mundo castelhano nunca perderam contato com a Espanha, o Brasil tratou desde logo de esquecer do seu passado; conforme Candido, o modernismo brasileiro já “desconhece Portugal, pura e simplesmente” (CANDIDO LC 119). A França, por sua vez, é a única das grandes potências européias da primeira onda de colonizações ultramarinas que perdeu quase por completo o seu Novo Mundo. Como ainda mostram as festividades do Ano do Brasil na França em 2005 e do Ano da França no Brasil em 2009, a relação entre os dois países é simbiótica: o Brasil pode usar a França para substituir a ex-metrópole da qual ele sente vergonha, como no caso da imitação romântica e modernista das modas parisienses; a França pode usar o Brasil para substituir o Novo Mundo que ela perdeu, como no caso daquilo que Candido descreve como o “pré-Romantismo franco-brasileiro ... dum certo número de franceses encantados com o nosso país” (CANDIDO FLB 291).

Nenhum outro país do Novo Mundo se encontrava na mesma situação que o Brasil, cuja ex-metrópole, cujo próprio passado parecia constituir não uma porta de entrada à tradição ocidental, mas um gargalo. Uma vez rejeitado o caminho via Portugal, o Brasil se tornou o único país do Novo Mundo cuja ligação principal com a literatura ocidental se dava através de uma língua estrangeira. Apesar do seu desejo de esquecer o passado, Emerson reconhecia que Shakespeare era único; apesar de ser francês, o Pierre Menard de Borges quer escrever o *Quixote*: das alturas das respectivas línguas inglesa e espanhola, eles conseguiam enxergar toda a paisagem da cultura ocidental. Qual escritor brasileiro teria a mesma sensação em relação às obras e aos autores da sua língua materna? Para conseguir uma vista comparável, ele teria que descer da língua portuguesa para escalar um dos outros picos. Diferente de qualquer outro país no Novo Mundo, para conhecer a cultura era necessário ou depender de traduções, ou traduzir a própria cabeça e aprender a pensar em outra língua. Até a geração dos árcades, parecia haver várias opções; quando Candido diz que a literatura brasileira “gerou no

seio da portuguesa e dependeu da influência de mais duas ou três para se constituir” (CANDIDO FLB 11), essas duas ou três são as outras neolatinas, a italiana, a espanhola e a francesa. Mas com o declínio das primeiras ao longo do século XIX, restou apenas a última; tanto para os românticos quanto para os modernistas, a Europa era a França e a cultura européia era a cultura francesa. Não a inglesa, não a alemã, mas apenas a francesa.

Mas a França não era apenas “a França”, uma abstração, toda luz e civilização; também estava sujeita aos processos da história, e principalmente em relação aos países de língua inglesa e alemã. Depois de perder a sua posição de potência imperialista em 1763 e o seu papel dominante na Europa em 1815, a França entrou num século de grande instabilidade, passando pela restauração da Casa de Bourbon, uma revolução em 1830 que instalou a monarquia constitucional do Rei Cidadão, Luís Filipe, outra em 1848 que estabeleceu a Segunda República, que por sua vez durou apenas quatro anos antes de ser substituída pelo Segundo Império de Napoleão III, que caiu em 1870 perante a invasão pelas tropas da então Confederação da Alemanha do Norte. Já no final do século XIX, Maupassant voltava e voltava ao tema da ignomínia daquela invasão, sem saber que seria repetida em 1914 pelo Império Alemão e só terminaria com a ajuda não apenas do velho inimigo britânico, mas também dos Estados Unidos. Os franceses que vieram para o Brasil em 1934 não teriam como saber – mas talvez temessem, depois da implantação do regime nazista no ano anterior – que a sua Terceira República duraria só até 1940, quando o país seria invadido pelos alemães uma terceira vez, dividido em dois e de novo resgatado pelos países anglófonos. Embora o país mantivesse o seu prestígio no plano cultural, embora a Europa culta ainda falasse o francês, como no século de Louis XIV, embora Paris continuasse a chamar os artistas dos cantos mais pobres do continente e os estadunidenses em busca do exótico do passado europeu, a França que exportou os seus pensadores para o Brasil e ajudou a formar a cabeça de Antonio Candido tinha sofrido um século e meio de perda de influência no mundo. A geração paulista toda

empolgada pelo progresso seria ensinada por uma geração francesa com fortes motivos para temer o retrocesso.

Esses franceses não poderiam senão reforçar a influência – tanto institucional quanto cultural – que o seu país já exercia na formação do Brasil: o centralismo monárquico da Constituição de 1824 já devia muito ao modelo francês, a inovação do Poder Moderador do Imperador era uma idéia do francês Benjamin Constant, a própria declaração de Dom Pedro, de que defenderia a Constituição se fosse digna do Brasil e dele mesmo, “não era sua, sendo cópia da existente na carta constitucional da França, de junho de 1814, por meio da qual o Rei Luís XVIII tentou retomar a tradição monárquica” (FAUSTO 148), ou seja, a tradição altamente centralista de Luís XIV, a tradição do antigo regime contra o qual a revolução de 1789 tinha se insurgido. Com o Brasil já constituído à francesa – muito centralizado, apesar de se chamar de federação, e muito autoritário, ao estilo da Primeira República francesa – e com uma formação pessoal à francesa na USP, não é de se surpreender que Antonio Candido aceita como inevitável tanto o centralismo do Império Brasileiro quanto a subordinação cultural do Brasil à França. Quanto a esta, a “formação da literatura brasileira” é o seu processo de se tornar independente da portuguesa e dependente mais diretamente da francesa; quanto àquele, o “sistema literário” do Brasil manifesta o mesmo centralismo que o seu Estado, e o autor menospreza as outras possibilidades sugeridas, por exemplo, por Hipólito José da Costa (1774-1823) e frei Caneca (1779-1825), ambos apoiados em modelos do mundo anglófono.

Hipólito era natural da Colônia do Sacramento, criado em Pelotas, formado em Porto Alegre e Coimbra e finalmente exilado na Inglaterra. Baseado no modelo britânico, era “partidário duma espécie de monarquia dual, em que Portugal e Brasil se encontrassem ao mesmo nível” – situação parecida com aquela que existe até hoje entre o Reino Unido, o Canadá, a Austrália e a Nova Zelândia, onde todos compartilham a mesma monarca mas

nenhum se envolve na governança do outro – mas que “acabou, como tantos outros, por aceitar a Independência” (CANDIDO FLB 259), do mesmo jeito que qualquer australiano correria para cortar essa ligação se o parlamento em Londres – ou a própria rainha – tentasse interferir no país. Candido, por sua vez, parece muito pouco disposto a levar tais idéias a sério, aceitando o modelo centralista franco-brasileiro do Império Brasileiro como o único desfecho imaginável. Ele afirma que Hipólito era “muito identificado aos pontos de vista britânicos – o que todavia não o fez ... emudecer ante as exorbitâncias e perigos da política de Londres” (CANDIDO FLB 260), como se apoiar determinado modelo político não pudesse ser uma questão intelectual, mas implicasse se sujeitar ao país onde foi elaborado. A mensagem de Hipólito ao mundo lusófono, publicada ao longo dos anos no *Correio Brasiliense*, é descrita como “uma presença da Europa no melhor sentido” (CANDIDO FLB 264), mas a avaliação do homem dá uma impressão diferente, de alguém que, depois de quinze anos “opondo-se sempre tanto à separação quanto à volta da família real ... passou decididamente para o outro lado e saudou na Independência o coroamento do seu esforço publicístico” (CANDIDO FLB 259): a ligeira mas perdoável hipocrisia de um sujeito bom que quase perdeu o trem da história.

Por outro lado, as idéias de Joaquim da Silva Rabelo – frei Caneca – são tratadas com menos gentileza e também com maior incompreensão. Nascido, formado e fuzilado em Recife e baseando o seu pensamento no primeiro modelo do Novo Mundo, o dos Estados Unidos, ele ameaça a unidade nacional que é tão fundamental para a noção de um sistema literário brasileiro. Frei Caneca era patriota de Pernambuco – chama Pernambuco de “pátria da liberdade” (CANDIDO FLB 266) – e publicou uma *Dissertação sobre o que se deve entender por pátria do cidadão*, mas Candido não permite que um termo tão importante seja sujeito a debate; ele abre o subcapítulo com uma oposição nacionalista entre “os pés fincados na pátria” e “uma formação ou longa residência européia” (CANDIDO FLB 264), deixando

claro que, para ele, “a pátria” só pode ser igual a “o Brasil”. Assim, a possibilidade de um patriotismo local (ou seja, um sentimento nacionalista por qualquer unidade menor que a totalidade da América portuguesa) é desmerecida desde o início, e a identificação do jornalista com o Norte em geral e com Pernambuco em particular é chamada sempre de “bairrismo”. Se a mesma lógica fosse seguida em relação ao mundo hispanófono, ser patriota argentino ou peruano ou cubano teria que ser descrito como o mesmo tipo de bairrismo, e o termo “nacionalismo” reservado para aqueles poucos patriotas da América espanhola como um todo unificado. Assim, o Brasil seria a única nação do Novo Mundo e a sua literatura a única nacional, sendo as outras – a mexicana, a chilena, a canadense – apenas literaturas de bairro. Talvez seja por isso que Candido afirma, no seu prefácio, que “a sua formação tem, assim, caracteres próprios e não pode ser estudada como as demais” (CANDIDO FLB 11).

Candido cita dois trechos onde frei Caneca fala sobre Pernambuco, descrito no segundo como

a cidade do refúgio dos homens honrados, o baluarte da liberdade, o viveiro dos mártires brasileiros, a bússola das províncias árticas, a muralha impertransível aos Tártaros do Sul, formidável aos *absolutos* do império, indomável às forças externas (CANDIDO FLB 266),

e comenta que eles mostram como o “bairrismo” do autor “se configurava pela presença do seu traço mais ou menos característico: a animosidade, maior ou menor, em relação às outras regiões” (CANDIDO FLB 266). A interpretação parece injusta. Em primeiro lugar, não há nenhuma justificativa para as “outras regiões” no plural. A única divisão regional é entre o Norte e o Sul e, já que a relação com as outras “províncias árticas” é uma de liderança, a única “outra região” é o Sul. Em segundo lugar, não há propriamente uma animosidade em relação ao Sul em si, e sim em relação aos seus “Tártaros”, os seus bárbaros, os chamados “*absolutos* do império” que queriam impor uma constituição de cima para baixo. Em terceiro lugar, essa chamada animosidade não é o traço central do trecho citado e nem

sequer aparece no outro: o tom é fortemente positivo, de um patriotismo a favor de Pernambuco, e não contra outra coisa qualquer. É igualmente difícil entender como Candido pode chamar de “bairrista” a equação “governo central = Rio de Janeiro”, quando é meramente fatural que, com a instalação da Corte na América em 1808, os impostos que antes beneficiavam Lisboa passaram a beneficiar o Rio de Janeiro. Como explica Evaldo Cabral de Mello, “a determinação da Corte fluminense de preservar a posição hegemônica recém-adquirida” foi um dos fatores cruciais no triunfo do Império unitário (CABRAL DE MELLO OI 12). A conclusão de frei Caneca, “por que nos subordinamos a quem somos iguais?” (CANDIDO FLB 267) é citada sem ser respondida; do ponto de vista de São Paulo, o novo centro econômico do Brasil da metade do século XX, é perigoso permitir que seja questionado o centralismo imperial do século XIX. Se o Brasil não fosse centralizado, como é que São Paulo poderia ser o seu centro?

A solução para essa situação seria o federalismo, no seu sentido original de uma “reunião de unidades políticas autônomas visando à criação ... de uma entidade maior”, como no caso dos Estados Unidos e da Austrália, e não na “segunda significação, etimologicamente bastarda, a da transformação de um Estado unitário preexistente em Estado federal”, como passou a ser o caso no Brasil (CABRAL DE MELLO OI 15). É essa a lógica de frei Caneca ao afirmar que os brasileiros, os lusófonos da América, eram “na verdade, um grupo de nações diferentes”, cada uma com o direito de “determinar livremente a sua própria constituição” e de federar-se com as outras ou não (CANDIDO FLB 267), como tinham feito treze – e apenas treze – das colônias britânicas em 1776. Em relação ao federalismo dos Estados Unidos, Candido novamente trata o pensamento do jornalista sem justiça. Ao dizer que “interpretava a seu modo a estrutura política dos Estados Unidos, teimando em vê-los como um conjunto de repúblicas voluntariamente associadas” (CANDIDO FLB 267), ele parece esquecer que, até a Guerra Civil de 1865, tal interpretação da estrutura daquele país não tinha nada de exótica. Os

patriotas dos estados rebeldes do Sul não morreram para justificar a suposta “teimosia” de um pernambucano, fuzilado havia 40 anos, mas justamente para defender o direito de cada uma das suas pequenas pátrias de “destacar-se e determinar livremente a sua própria constituição” (CANDIDO FLB 267). Como no caso da Confederação do Equador, foi apenas a força das armas que decidiu a questão da soberania das partes em relação ao todo.

Discursando na sessão da Constituinte no dia 15 de julho de 1823, José Bonifácio descreve cinco partidos na vida política daquele momento: os que pensam no nível do mundo lusófono como um todo e não aceitam a separação do Império Português; os que pensam no nível da província e querem o federalismo, e os que pensam no nível da América lusófona, divididos em três grupos conforme a preferência pelo governo absolutista, republicano ou monárquico-constitucional. De todos, o mais duramente combatido é o grupo dos federalistas “ou bispos sem papa, a que eu também chamarei os incompreensíveis; estes que ... querem um governo monstruoso; um centro de poder nominal, e cada província uma pequena república” (ANDRADA E SILVA 181). Essa avaliação é bastante coerente com aquela de Candido.

Enquanto Hipólito da Costa nasceu na Colônia de Sacramento e frei Caneca em Recife, Evaristo da Veiga era natural do Rio de Janeiro. Enquanto a unidade ideal de Hipólito era o mundo lusófono (algo maior que o Brasil) e a unidade fundamental de frei Caneca era a província (algo menor), Evaristo trabalhava para “conservar inteiro o império americano”, centrado na sua cidade natal (CANDIDO FLB 271). Enquanto Hipólito optava pelo modelo britânico e frei Caneca preferia o grande modelo do Novo Mundo, o das treze colônias que formaram os Estados Unidos, Evaristo era centralista à francesa: “os artigos de fundo” da sua *Aurora Fluminense* “são em boa parte transcrições, seja de jornais liberais do Brasil, ... seja de jornais e sobretudo publicistas estrangeiros: Benjamim Constant, Daunou, Rouilly, Junius, Ganilh, Jouy, Destutt de Tracy”, todos franceses, menos o escritor anglófono que usava o pseudônimo Junius (CANDIDO FLB 267). Enquanto Candido trata Hipólito com certa

condescendência, como alguém cujas idéias pertencem definitivamente ao passado, e frei Caneca é tratado com injustiça e incompreensão, como alguém cujas idéias ainda podem causar problemas, Evaristo é descrito como “um herói das virtudes medianas”, um daqueles que “se destacam por encarnarem as qualidades médias, em que a maioria se vê espelhada” (CANDIDO FLB 270). “À sua esquerda”, afirma Candido, “juntaram-se grupos de duvidoso aventureirismo, nos quais não cabiam os democratas e republicanos sinceros, e cujo predomínio talvez acarretasse o esfacelamento do país; enquanto à sua direita, se estendia a ampla franja de virulentos reacionários, de que saíram os caramurus restauradores” (CANDIDO FLB 272).

Nas palavras de Candido, para frei Caneca “a liberdade se manifestava na autodeterminação individual e na autodeterminação coletiva; e os limites desta pareciam-lhe exatamente os da província” (CANDIDO FLB 267), enquanto, para o próprio Candido, os limites parecem-lhe os do Império Brasileiro. Um é localista, o outro, ortodoxamente nacionalista: nem uma e nem outra posição é intelectualmente mais coerente, mas apenas uma delas representa o lado dos vencedores da história brasileira, vencedores que os paulistas da primeira metade do século XX ambicionavam ser.

6.8 Os Nossos Primeiros Românticos

Em 1776, o alemão Friedrich Maximilian Klinger publicou uma peça sobre a Revolução Americana intitulada *Sturm und Drang* (Tempestade e Impulso), peça que exaltava a subjetividade individual contra o racionalismo iluminista. Dali em diante, *Sturm und Drang* passou a ser também o nome de uma tendência literária que já compartilhava esses valores: “uma reação revolucionária contra a estreiteza da vida dos intelectuais sob o absolutismo mesquinho do *Ancien Régime* na Alemanha” (CARPEAUX 56). Os seus representantes mais importantes são Herder, “o espírito criador das idéias dos séculos XIX e XX” (CARPEAUX 56),

e o Goethe d'*Os sofrimentos do jovem Werther* e do primeiro *Fausto*, esboçado na década de 1770 e publicado em forma parcial e fragmentária em 1790. Para Rüdiger Safranski, o romantismo surgiu apenas quando esse *Sturm und Drang* passou pelas experiências de uma segunda revolução, que mostrou que a mudança violenta da ordem social podia acontecer não apenas no Novo Mundo, mas também no Velho: a Revolução Francesa de 1789 (SAFRANSKI 22). É comum descrever o *Sturm und Drang* (o próprio Carpeaux o faz) como o “pré-romantismo alemão”, como se fosse, mesmo na sua natureza íntima, apenas um prenúncio de um momento futuro, como se não existisse nos seus próprios termos – no seu tempo e no seu lugar –, mas apenas nos termos que seriam estabelecidos pelas gerações ainda não nascidas. Mas quando *Werther* “fez chorar a Alemanha inteira, provocando imitações até na vida, suicídios reais” (CARPEAUX 65), os seus leitores não estavam respondendo a um prenúncio, um João Batista cujo sentido dependeria de desdobramentos posteriores, e sim a uma obra viva, plenamente presente e dialogando com o seu momento.

O conceito de “pré-romantismo” afirma que elementos românticos já estavam presentes no *Sturm und Drang*, quando a verdade é o contrário: muitos dos elementos que caracterizavam o *Sturm und Drang* permaneceram vivos no romantismo. É o romantismo que depende do *Sturm und Drang*, e não o contrário; chamar *Werther* de “pré-romântico” é uma mentira contra o tempo, é mera teleologia. Logicamente, não pode existir um “pré-romantismo” como uma coisa em si, porque o rótulo só faz sentido quando se olha para o passado com os olhos de um romantismo que se vê como inevitável. Antonio Candido adota duas posições distintas em relação a essa questão, conforme o contexto nacional. Ao tratar do espírito do romantismo, ele descreve o primeiro *Fausto* de Goethe como “o mais completo breviário do que a alma romântica tem para nós de essencial”, mesmo reconhecendo que é considerado pelos alemães como “expressão de um outro movimento literário”, ou seja, do *Sturm und Drang* (CANDIDO FLB 347). Assim, no contexto alemão, europeu, Candido trata o

romantismo como uma atitude do espírito, atitude que se manifesta mesmo antes da existência de qualquer movimento com aquele nome. Ele não descreve o *Fausto* como pré-romântico, mas reconhece nele uma continuidade com um romantismo que mais tarde surgiria. No Brasil, porém, é tudo o contrário: apesar de notar “a circunstância do Romantismo não ter aparecido como ruptura, mas ... como continuação” (CANDIDO FLB 658), apesar do fato de já existir no mundo ocidental um movimento romântico, apesar do contato direto entre os seus proponentes e certos escritores brasileiros, e apesar da evidência clara da influência do espírito romântico nas obras daqueles escritores, Candido só concede o termo “romântico” aos membros do grupo da *Niterói* e aos seus sucessores. Na *Formação*, todas as manifestações do espírito romântico no Brasil antes da década de 1830 – mesmo quando explicitamente influenciadas pelos românticos franceses – são classificados como “pré-romantismo”.

(Num determinado momento, Candido vai um passo além, tratando Borges de Barros não apenas como pré-romântico, mas como alguém que “apresenta evidentes sinais de pré-Romantismo” (CANDIDO FLB 297). Ora, pré-romantismo como a presença de sinais antecipados de romantismo já é teleologia; elevar o pré-romantismo ao status de uma coisa em si é um esforço de reificação algo cômico, que acaba transformando o poeta num tipo de pré-pré-romântico, não plenamente pré-romântico, mas com clara tendência naquele sentido.)

Não há nenhum motivo poético por trás dessa divisão, que é apenas uma das conseqüências de o autor se colocar no ângulo de Magalhães e Cia., que são (tanto para eles mesmos quanto para Candido) os “primeiros românticos”. Muitas vezes, ao ler a *Formação*, a impressão é de que nenhum dos poetas brasileiros é plenamente romântico. Candido afirma que o ensino ainda classicista do século XIX agia contra as tendências românticas na literatura, “fazendo dos nossos escritores um misto, não raro desagradável, de românticos e clássicos, homens de imaginação livre e forma escrava” (CANDIDO FLB 660), e encontra essa mistura até em Álvares de Azevedo, “a personalidade literária ... mais característica do nosso

Romantismo” (CANDIDO FLB 494), que penetrou mais fundo até que Gonçalves Dias e Castro Alves “no âmago do espírito romântico” (CANDIDO FLB 495). Magalhães, por sua vez, “parece clássico em comparação à vertigem ultra-romântica das gerações seguintes” (CANDIDO FLB 376); Porto-Alegre “ainda se prendia aos neoclássicos da última fase” (CANDIDO FLB 391); mesmo Gonçalves Dias, apesar de ser “o primeiro grande exemplo de Romantismo *completo*” no Brasil (CANDIDO FLB 367) está longe de participar de uma ruptura romântica com o passado. Muito pelo contrário, Candido afirma que “o que há nele de neoclássico” não é, como no caso de Magalhães, Garrett e Castilho, mero resquício de uma etapa da vida incompletamente superada, mas uma integração proposital, “fruto de uma impregnação de cultura e de sensibilidade” (CANDIDO FLB 408). Se o romantismo, como pretende Candido, valoriza “um sentimento novo, embebido de inspirações locais, procurando o *único* em lugar do *perene*” (CANDIDO FLB 341), há algo muito pouco romântico num indianismo que “longe de ficar desmerecido pela imprecisão etnográfica, vale justamente pelo caráter convencional” (CANDIDO FLB 405), ou no próprio I-JUCA PIRAMA, que depende do seu poder (quase neoclássico) de generalizar, “de enfeixar ... aqueles sentimentos padronizados que definem a concepção comum de heroísmo e generosidade” (CANDIDO FLB 405).

Se toda a suposta “primeira geração romântica” manifesta uma mistura estética do neoclássico com o romântico, não pode ser por esse motivo que Candido exclui um Monte Alverne ou um Borges de Barros do romantismo. O primeiro mostrava “a marcada influência de Chateaubriand no espírito, nos temas, na forma dos seus sermões” (304), sendo “provavelmente o primeiro a difundir entre nós a sua posição romântica em face da religião” (306); ele “deu às novas gerações, formadas depois da Independência, o exemplo do verbo literário a serviço da pátria, da religião e do eu – três apoios decisivos do Romantismo” (309); e a sua “personalidade romântica” se manifestava como “servidor do culto do eu, do

individualismo característico das tendências românticas” (303). Domingos Borges de Barros, por sua vez, é “uma sensibilidade nova” (300) que define, na sua ode MELANCOLIA, “o estado de alma predileto do poeta romântico” (301); é com ele que “começa a poesia do estado d’alma, dos vagos movimentos interiores que convidam ao devaneio e, sendo própria do adolescente, vai dar vontade de chorar e morrer a duas gerações de poetas mortos na flor da idade” (300); ele produziu, n’A FLOR SAUDADE, “um verdadeiro paradigma do que seria uma das notas características do Romantismo brasileiro inicial”, “verdadeiro eixo em torno do qual gira toda uma transformação literária, ponto inicial duma linha poética fadada ao êxito mais duradouro” (299); também foi ele que “primeiro exprimiu em poesia o tema da saudade da pátria” (297); e finalmente – para deixar explícito a sua ligação estética com o romantismo – “as odes de 1810 a 1813 ... fazem ressoar em nossa literatura um tom novo, de unção quase lamartiniana” (298). Em todos esses momentos, Candido descreve um poeta romântico, e não importa nesse sentido que é também “poeta mediano” (302), nem que “nunca lhe ocorreria desejo de influir” (303): será que um poeta da década de 1860 deixaria de ser classificado como romântico apenas por ser mediano ou por não ter discípulos?

Se a distinção entre o “pré-romantismo” e o romantismo propriamente dito não é estética, qual seria? Não poderia ser o fato de Magalhães e os seus colegas se auto-proclamarem românticos. Em primeiro lugar, Candido chama de romântico o primeiro *Fausto*, apesar de reconhecer que o romantismo nem existia quando foi escrito, mas baseando a sua avaliação apenas na presença de determinado espírito: esse mesmo espírito evidentemente existia também em Borges de Barros, e já era amplamente conhecido àquela altura pelo nome de romantismo. Em segundo lugar, importa muito pouco se o poeta se chamava ou não de romântico (ele certamente não se chamava de pré-romântico), porque Candido reconhece que é o papel do historiador corrigir a eventual falta de perspectiva dos

participantes, como faz no caso da geração de Sílvio Romero, “fazendo menor conta das suas alegações e certezas” e declarando-os “românticos desenquadrados” (600).

Seria, então, o nacionalismo o fator de desempate entre os dois momentos? O nacionalismo literário que foi, conforme Candido, “a posição intelectual e afetiva que norteou todo o nosso Romantismo” (431)? Assim, um poeta como Borges de Barros poderia ser plenamente romântico no contexto do Ocidente, mas não no contexto brasileiro, onde seria exigido especificamente um dos vários componentes possíveis da tendência, o nacionalismo. Mas se fosse esse o caso, o que fazer com a geração de Álvares de Azevedo e Casimiro de Abreu, sendo “mais voltados para o próprio coração (segundo o conselho de Musset) do que para a Pátria, Deus ou o Povo”, e ao mesmo tempo formando “um conjunto em que se manifestam as características mais peculiares do espírito romântico” (466)? Conforme o critério do nacionalismo, o ultra-romântico Álvares de Azevedo seria excluído junto com o pré-romântico Borges de Barros.

Se for pelo fato de haver um grupo e um programa em torno de Magalhães, a divisão se torna ainda mais incoerente: se o individualismo realmente é, como pretende Candido, “característico das tendências românticas” (303), deveria valer mais Borges de Barros, cujos “pendores de cunho romântico parecem ter sido de temperamento, não de programa” (303), e não o individualismo paradoxalmente coletivo do grupo da *Niterói*. O fato é, porém, que Candido mostra uma certa tendência a encarar a literatura não em termos “do triângulo ‘autor-obra-público’ em interação dinâmica” (CANDIDO FLB 17), mas em termos de elementos abstratos e secundários, tratando movimentos e programas como se fossem mais reais ou mais relevantes do que obras literárias. Na abertura do ensaio *Literatura e cultura de 1900 a 1945*, ele afirma que a vida espiritual brasileira “se rege pela dialética do localismo e do cosmopolitismo”, ou seja, entre “a afirmação premeditada e por vezes violenta do nacionalismo literário” e “o declarado conformismo, a imitação consciente dos padrões

européus” (CANDIDO LC 117). Logo na próxima frase, porém, ele reconhece que tal oposição acontece apenas teoricamente, “no plano dos programas”, e que o movimento não é tão extremo na realidade, “no plano psicológico profundo, que rege com maior eficácia a produção das obras” (CANDIDO LC 117). Mesmo com essa retração, o efeito é o de exagerar a importância dos programas em detrimento à realidade estética e social das obras. Na *Formação*, Candido rebate a tentativa de Sílvio Romero de procurar “discernir no movimento romântico origens anteriores ao grupo da *Niterói*” e cita Manuel Bandeira, cuja posição é que tanto Maciel Monteiro (o escolhido de Romero) quanto os irmãos Queirogas “não tiveram força para criar um movimento” (CANDIDO FLB 317). Quanto ao movimento, não há nem discussão: o movimento romântico *brasileiro* começou com Magalhães e Cia., mas o autor trata de confundir a fundação de um movimento nacional com o romantismo em si, com “a introdução do Romantismo entre nós” (CANDIDO FLB 317).

No capítulo sobre a crítica literária, Candido explicitamente reconhece os riscos de “descrever os sentimentos e as idéias de um dado período literário”, que é o de elaborar “um ponto de vista que existe mais em nós, segundo a perspectiva da nossa época, do que nos indivíduos que o integram”; para contrabalançar essa imposição, ele aconselha “um esforço de determinar o que eles próprios diziam a respeito” (CANDIDO FLB 635). O problema é que – como ele também reconhece – “no Brasil, a crítica se estabeleceu com o Romantismo”, ou seja, com a *Niterói* (CANDIDO FLB 635). Da perspectiva de 2010, fica claro que Candido e Magalhães fazem parte da mesma época histórica: uma época quando o Estado-nação se impunha como o único contexto legítimo na vida política e cultural, uma época que começou a se formar com as Revoluções Americana e Francesa e a se dissipar no final do século XX, com a crescente valorização tanto de culturas locais e regionais quanto de ligações internacionais. (Não é o caso, evidentemente, de negar que o Estado-nação continue a ser um contexto relevante, mas apenas de notar que deixou de ser o único contexto permitido.)

Assim, o único corretivo que Candido pode aplicar ao seu nacionalismo paulistocêntrico e modernista é o nacionalismo riocêntrico do movimento romântico, corretivo que tem a capacidade de mudar alguns detalhes mas que só pode reforçar os pressupostos básicos. Não há perspectiva crítica contemporânea disponível sobre os momentos anteriores ao movimento nacionalista; mesmo com todo o esforço da *Formação* para mostrar a continuidade entre os momentos neoclássico e romântico, a própria definição do romantismo fica presa à perspectiva do grupo da *Niterói*. Para eles, não poderia existir uma literatura brasileira – e nem uma literatura romântica no Brasil – sem o nacionalismo literário; Candido aceita essa condição extra-literária e, como consequência, usa o termo “pré-romantismo” para descrever qualquer manifestação brasileira do espírito romântico antes do surgimento do movimento nacionalista.

Essa escolha terminológica tem o efeito de unir o nacionalismo e o romantismo como se fossem a mesma coisa, como se a renovação literária fosse necessariamente não apenas poética mas política, como se não houvesse nenhuma possibilidade de sair da estreiteza do neoclassicismo a não ser pelo caminho do nacionalismo. É interessante notar, portanto, que o termo “nacionalismo literário” quase desaparece da discussão dos poetas depois da geração de Magalhães e Gonçalves Dias, mostrando – se fosse necessário – a falsidade da identificação criada entre o romantismo e o nacionalismo. Nas gerações seguintes, são os romancistas – e especialmente Alencar – que assumem a tarefa política de fornecer imagens dos quatro cantos do Império para os leitores da Corte.

6.9 A Europa à Brasileira

Na *Formação*, Quando Candido diz “o Brasil”, ele geralmente quer dizer ou o Rio de Janeiro, ou a seqüência Minas-Rio-São Paulo. Ao falar dos penhascos de Minas Gerais, Claudio Manuel da Costa representa o Brasil; ao falar da pequena classe média fluminense,

Manuel Antônio de Almeida representa o Brasil; ao usar São Paulo como quadro do *Macário*, Álvares de Azevedo representa o Brasil. Quando Franklin Távora fala do Nordeste, porém, ele não representa o Brasil, mas apenas o Nordeste, e quando Simões Lopes Neto fala do Rio Grande do Sul, ele representa apenas uma região, e não o Brasil.

Quando Candido diz “o Ocidente”, ele quer dizer a Europa: “o espírito do Ocidente, procurando uma nova morada nesta parte do mundo” (CANDIDO FLB 12) é o espírito do Velho Mundo. Embora haja uma ou outra referência às países da América hispânica ou ao romancista estadunidense James Fenimore Cooper, o Novo Mundo essencialmente inexistente na *Formação*; o que existe é apenas o Brasil e a Europa. Como consequência, o autor descarta qualquer possibilidade de estudar a formação da literatura do seu país comparativamente. Se é razoável afirmar que “cada literatura requer tratamento peculiar, em virtude dos seus problemas específicos ou da relação que mantém com outras”, parece perverso insistir que, por ser recente e por ter “caracteres próprios”, a brasileira “não pode ser estudada com as demais, mormente numa perspectiva histórica” (CANDIDO FLB 11). Ao contrário, o caminho mais adequado para compreender tais caracteres e tal sensação de ser recente deveria ser justamente a comparação com outras literaturas formadas pela transplantação da cultura européia no Novo Mundo: a estadunidense, por exemplo, ou a argentina, ou a australiana.

E o que é que Candido quer dizer quando diz “a Europa”? Geralmente é o canto latino do continente, do qual o Brasil é ramificação, formado pelas terras de língua italiana, francesa, castelhana e portuguesa; às vezes se incluem as regiões de fala alemã e inglesa, mas essas nunca são essenciais; freqüentemente a Europa de Candido é sinônimo da França, que quer dizer, de Paris. Quando o autor afirma que “o movimento arcádico significou, no Brasil, incorporação da atividade intelectual aos padrões europeus tradicionais, ou seja, a um sistema expressivo segundo o qual se havia forjado a literatura do Ocidente” (CANDIDO FLB 327), é evidente que se refere aos padrões da Europa mediterrânea, latina e católica, e não àqueles da

Europa germânica que logo forneceria a alternativa romântica. É igualmente evidente que “a aventura de plasmar no trópico uma sociedade em molde europeu” (CANDIDO FLB 73) não trata de uma sociedade à inglesa ou à polonesa, e sim de uma sociedade baseada naquela mesma Europa, latina e católica.

Quando Magalhães faz a sua viagem a Europa, os lugares que servem como “fonte de emoções e incentivo a meditar” são “os Alpes, a Catedral de Milão, as Tulherias, o Cemitério do Père Lachaise, o Jura, Roma, o Coliseu, Ferrara, Waterloo, Paris” (CANDIDO FLB 379). Se a intenção era a de conhecer culturas diversas (ou “países diversos”, na versão de Candido, sempre focada no Estado-nação), ele ficou restrito não apenas à parte latina do continente, mas às terras de língua francesa e italiana. Há, portanto, uma diferença fundamental entre ele e os outros ilustres viajantes citados pelo autor. Goethe, Wordsworth, Byron, Shelley e Keats, do lado germânico do Ocidente, viajaram todos pelo lado latino: Goethe passou os anos de 1786 a 1788 na península italiana, Wordsworth conhecia a Paris revolucionária em 1792, e os três da segunda geração inglesa também passaram tempo na Itália e em outras partes do sul do continente. Chateaubriand, Espronceda, Garrett e Herculano, por sua vez, viajaram todos do lado latino da fronteira cultural para o lado não-latino: para a Inglaterra, no caso dos dois portugueses, para a Inglaterra e a Holanda, no caso de Espronceda, e para a Inglaterra e a América anglófona, no caso de Chateaubriand. Diferente deles, Magalhães mudou de continente mas permaneceu no lado latino e católico da civilização ocidental; a sua “viagem transfiguradora” deveria ter aberto os seus olhos para paisagens diferentes e para uma experiência nova do tempo e da antigüidade, sem levá-lo necessariamente a questionar os pressupostos culturais da sua sociedade e a sua hierarquia de valores literários.

Quando Candido descreve a aparência de uma literatura nacional brasileira em termos da “dialética secular que sintetiza em formas originais e adequadas a posição do

espírito europeu em face da realidade americana” (CANDIDO FLB 680), o espírito em questão – singular – é essencialmente o espírito francês (filtrado ou não por Portugal), e a realidade – também singular – é basicamente aquela da Corte do Império Brasileiro. Daí a equivalência implícita na seguinte descrição do realismo do romance romântico no Brasil:

Igualmente claro é o apelo constante ao padrão europeu, que sugeria situações inspiradas por um meio socialmente mais rico, e fórmulas amadurecidas por uma tradição literária mais refinada. Daí a dupla fidelidade dos nossos romancistas – atentos por um lado à realidade local, por outro à moda francesa e portuguesa (CANDIDO FLB 436).

É impressionante a facilidade com que, de uma frase para outra, o grandioso “padrão europeu” se torna algo muito mais limitado, mera “moda francesa e portuguesa”. A equivalência se revela ainda mais claramente quando o autor afirma, em relação a Machado de Assis, que “este é o segredo da sua independência em relação aos contemporâneos europeus, do seu alheamento às modas literárias de Portugal e França” (CANDIDO FLB 437). Por sua vez, a relação desigual do Brasil com esses dois países latinos é descrita de modo exemplar na prestação de contas dos jovens românticos em 1834, perante o “Instituto Histórico de Paris, sobre o estado da cultura brasileira”, onde os pontos principais são a conformidade com “o tema proposto [pelo francês] Denis na *História literária*” e a comprovação da “nossa capacidade e autonomia em relação a Portugal” (CANDIDO FLB 330). Conforme essa evidência, a “independência literária” do Brasil trata apenas da relação entre o Brasil e Portugal, sem tocar na relação de dependência cultural com a França, da mesma maneira que a independência política pouco fez para mudar a relação de dependência econômica com a Inglaterra. A formação da literatura brasileira, então, é o processo de deixar de fazer parte de uma literatura portuguesa que já era tributária da francesa, ou seja, de ficar dependente de Paris diretamente, e não mais através de Portugal.

O romantismo brasileiro trata de simplificar a hierarquia Rio-Portugal-Paris, tornando irrelevante a antiga metrópole e criando uma subordinação direta: Rio-Paris, e é por

isso que Candido afirma que o modernismo “já desconhece Portugal, pura e simplesmente” (CANDIDO LC 119). O movimento paulistano, por sua vez, procura fazer em relação ao Rio de Janeiro exatamente o que o romantismo fluminense fez em relação a Portugal: remover o empecilho representado por um antigo centro imperial, para poder se subordinar diretamente a Paris. Desse jeito, a hierarquia São Paulo-Rio-Paris se reduziria a São Paulo-Paris e, mais controverso ainda, os outros centros literários do país – Porto Alegre, Recife, Salvador, Manaus – seriam obrigados a pagar tributo cultural a São Paulo.

O habito de usar a palavra “Europa” como se se referisse apenas à Europa latina, ou apenas à França, tem duas conseqüências graves. Em primeiro lugar, enquanto François-René de Chateaubriand aparece com grande freqüência, o leitor procura em vão pelos nomes dos seus muitos contemporâneos de língua alemã e inglesa na primeira geração romântica: William Wordsworth, Novalis, Samuel Taylor Coleridge, Ludwig Tieck, Friedrich de la Motte Fouqué, Clemens Brentano, todos nascidos na década de 1770. Também citado como influência é Alphonse de Lamartine, mas não os seus contemporâneos ingleses da segunda geração, Percy Bysshe Shelley e John Keats, nascidos na década de 1790. No capítulo final do livro, revela-se que a teoria do romantismo brasileiro se inspirou numa versão já latinizada e classicizada do movimento, através de Madame de Staël, que temperou as idéias de August Schlegel “com acentuada fidelidade aos modelos clássicos franceses” (CANDIDO FLB 636), e de “vulgarizadores, como Denis” (CANDIDO FLB 644). Os capítulos sobre a própria poesia, porém, ofuscam essa parcialidade, deixando o leitor com a impressão de que os nomes citados sejam simplesmente representativos do “romantismo europeu”, como se um livro sobre a influência do rock europeu da década de 1960 tratasse apenas de bandas francesas, sem achar necessário mencionar os Beatles e os Rolling Stones. Assim, a complexidade das relações entre as literaturas na Europa se perde e, junto com ela, a possibilidade de compreender a literatura do Brasil no contexto mais amplo do Ocidente.

A segunda conseqüência da imprecisão no emprego do conceito da Europa é que a própria vida cultural de Paris perde a sua complexidade. Esse efeito nunca fica tão claro quanto no trecho de *Literatura e cultura de 1900 a 1945* onde Candido trata do papel da arte “primitiva” nas vanguardas da Europa. No Brasil, afirma o autor,

as culturas primitivas se misturam à vida quotidiana ou são reminiscências ainda vivas de um passado recente. As terríveis ousadias de um Picasso, um Brancusi, um Max Jacob, um Tristan Tzara eram, no fundo, mais coerentes com a nossa herança cultural do que com a deles (CANDIDO FLB 128).

Sem entrar nos méritos do conceito de “culturas primitivas”, que devemos provavelmente entender como “culturas não-ocidentais e não-letradas”, ou na sua aplicação no lado brasileiro da equação, o tratamento do lado europeu representa uma simplificação espantosa da complexidade cultural daquele continente. Picasso nasceu na Andaluzia, na cidade de Málaga, distante meros 150 km da costa da África, região que passou séculos sob o domínio dos mouros, sendo enfim o último resquício do domínio africano na Europa. Jacob passou os seus anos formativos no departamento de Finistère, Bretanha, aquele fim-do-mundo celta escondido na França: ainda hoje um lugar onde a agricultura exerce um papel significativo na economia, ainda hoje o lugar no país onde mais se fala bretão. Brancusi e Tzara eram romenos, sendo que os pais deste tinham o ídiche como a sua língua principal enquanto aquele trabalhou desde os sete anos, cuidando das ovelhas da família. Não é por morar e trabalhar em Paris que a “herança cultural” de cada um desses quatro artistas pode ser reduzida assim a uma experiência tão homoganeamente metropolitana, experiência implicitamente mais distante das “culturas primitivas” do que aquela de um paulistano rico como Oswald de Andrade. Essa oposição entre a falsa unidade “Brasil” e a falsa unidade “Europa” cria uma relação caricata entre os dois lados do mar, exagerando a impressão de diferença entre o Brasil e as outras partes do Ocidente, e empobrecendo o que deveria ser a relação orgânica com a sua herança cultural.

No prefácio da 1ª edição da *Formação*, Candido afirma que “há literaturas de que um homem não precisa sair para receber cultura e enriquecer a sensibilidade”, mas aqueles que podem (supostamente) conhecer apenas “os autores da sua terra” não são um falante de francês, um falante de italiano, um falante de inglês, e assim por diante, mas “um francês, um italiano, um inglês, um alemão, mesmo um russo e um espanhol” (CANDIDO FLB 11). Essa divisão da literatura ocidental conforme as fronteiras políticas, e não as comunidades lingüísticas, pode funcionar razoavelmente bem em Portugal, na Espanha e na Itália, que concentram quase todos os falantes europeus das respectivas línguas portuguesa, espanhola e italiana, mas não funciona com a língua francesa, nem com a inglesa, e chega ao absurdo no caso da língua alemã, exatamente onde surgiu a identificação romântica entre o povo, a língua, a nação e o país. Irônico? Apenas no sentido de marcar o fracasso do projeto romântico – o de criar países que fossem idênticos a comunidades lingüísticas – justamente onde a sua necessidade foi primeiro sentida. No contexto europeu, tratar uma unidade política como se fosse automaticamente uma nação é exatamente o contrário do romantismo. Ao se colocar no ângulo dos primeiros românticos brasileiros (*precisamos de uma nação porque temos um país*), Candido se coloca frontalmente contra os primeiros românticos (*precisamos de um país porque somos uma nação*).

Se houvesse apenas uma literatura francesa, e não francófona, não se deveria incluir nela um belga, como Maurice Maeterlinck, e muito menos um romeno como Eugene Ionesco ou um irlandês como Samuel Beckett. Um francês que conhecesse apenas os autores da sua terra teria que se satisfazer com um teatro do absurdo sem *Esperando Godot* e *Rinoceronte*. Se houvesse apenas uma literatura inglesa, e não anglófona, ficariam de fora escoceses como Walter Scott, galeses como Dylan Thomas e irlandeses como Jonathan Swift, Laurence Sterne e James Joyce. Nascido em Dublin quando toda a Irlanda fazia parte no Reino Unido de Grã Bretanha e Irlanda, não fica claro se Joyce pertenceria à República de Irlanda – país onde

nunca morou – ou, por um processo misterioso, à ilha inteira: o importante é que ele não faria parte do patrimônio literário de nenhuma outra parte do mundo anglófono. Mais caótico ainda seria o caso de um leitor alemão, que obviamente não poderia conhecer escritores como Kant, nascido em Königsberg (hoje Kaliningrado, Rússia), e nem Herder, Schleiermacher e Gunter Grass, todos nascidos em cidades que pertencem atualmente à Polônia, Tampouco conheceria autores de outros países falantes de alemão: austríacos como Sigmund Freud, Hugo von Hofmannsthal, Hermann Broch, Georg Trakl, Robert Musil e Peter Handke, ou suíços como Hermann Hesse e Friedrich Durrenmatt. Nascidos em Praga e escrevendo em alemão, Franz Kafka e Rainer Maria Rilke seriam irremediavelmente estrangeiros tanto para os alemães quanto para os austríacos. (Não fica claro se seriam disponíveis – talvez em tradução – para os cidadãos da atual República Checa, de que Praga é capital; caso contrário, ficariam hoje em dia quase sem leitores.) Na época da publicação da *Formação*, quando a cidade de Weimar pertencia à Alemanha Oriental, as obras de Goethe deveriam ter sido relevantes apenas para os cidadãos daquele país, e não os da República Federal. Talvez haja uma exceção nesse caso, já que os dois países tinham a palavra *Deutschland* no seu nome; de qualquer jeito, com a queda do muro de Berlim em 1989 e a reintegração das duas Alemanhas, os habitantes de Frankfurt, Hamburgo, Stuttgart e Munique poderiam finalmente ler o maior poeta da sua língua, confiantes que era, agora sem dúvida, um autor também da sua terra.

Absurdo? É claro que é absurdo. É o absurdo de insistir que uma literatura necessariamente corresponda a uma unidade política, e não a uma unidade cultural.

6.10 Desvio Evidente

O nacionalismo literário divide o mundo entre “nós”, o Brasil, e “eles”, o restante do Ocidente, com o resultado de minimizar ou apagar as enormes diferenças internas tanto deste quanto daquele. Conforme os princípios da cartilha romântica, a literatura que se formava no

Brasil deveria se preocupar com as “inspirações locais” (CANDIDO FLB 341), termo que se aplica com certa facilidade a um penhasco mineiro ou uma floresta fluminense, mas dificilmente à totalidade de um império tão heterogêneo e tão grande quanto ao brasileiro, com uma área mais que quatro vezes maior do que o conjunto de Portugal, Espanha, Itália, França, Alemanha, Bélgica, Holanda e o Reino Unido. Candido afirma que Santiago Nunes Ribeiro foi “o único a levar às conseqüências lógicas o realce dado pelos românticos à ação dos fatores locais” (CANDIDO FLB 651), mas deve ser óbvio que ele não fez nada do tipo. Se o argumento é que os fatores locais “devem forçosamente produzir algo específico, diferente do que se dá em outros lugares, sob a influência de outras condições”, não deveria ser “o Brasil” que tem uma literatura própria, e sim cada lugar, cada conjunto de condições. Se as inspirações locais do Rio de Janeiro são diferentes daquelas de Coimbra, também o são daquelas de Ouro Preto, de Recife ou de Cruz Alta. Conforme a lógica nacionalista, realçar o fato de o Brasil ser diferente de Portugal faz parte da “grande tarefa romântica de definir uma literatura nacional”, mas responder às inspirações locais e reconhecer que o Brasil também é diferente de si mesmo é um “desvio evidente”, a traição de “dissociar o que era uno e fazer de características regionais princípio de independência” (CANDIDO FLB 615). Como “uno”?

Para Candido, o nacionalismo artístico é “quase imposição nos momentos em que o Estado se forma e adquire fisionomia nos povos antes desprovidos de autonomia ou unidade” (CANDIDO FLB 29). Qual sentido tem o termo “povo” nesta frase? Certamente não aquele que teria para um romântico alemão como Schlegel, para quem um povo pode carecer de um Estado unificado, mas nunca da sua própria unidade, sem a qual não seria um povo. Se esse “povo” de Candido não tem unidade, certamente ele não pode se reconhecer como nação. Logicamente, qualquer Estado que se formasse em torno dele não poderia representar a vontade de uma coletividade que não se vê como tal, e sim a vontade apenas de determinado grupo, de determinada elite. Já que a existência daquele Estado responde aos interesses apenas

de uma elite, é só no ponto de vista dela que o nacionalismo artístico pode ser quase imposição: a função de um programa nacionalista é justamente a de convencer uma população (cujo único laço é o de morar no mesmo império) de que agora passou a ser uma unidade, um povo, uma nação. É um processo que funcionou no Império Brasileiro, mas não no Império Britânico: hoje em dia, todos os pernambucanos, mineiros e sul-rio-grandenses se reconhecem como brasileiros, enquanto poucos australianos, jamaicanos e canadenses se chamariam de britânicos.

Candido afirma que o seu livro descreve “o processo por meio do qual os brasileiros tomaram consciência da sua existência espiritual e social através da literatura” (CANDIDO FLB 681); paralelo a esse processo corre outro, inseparável do primeiro, por meio do qual todos os falantes de português na América foram obrigados a ser brasileiros, “no meio de tanta revolução sangrenta (cada uma das quais, depois de sufocada, ficava como marco de uma liberdade perdida, de uma utopia cada vez mais remota)” (CANDIDO FLB 537). Os habitantes das várias partes do Império aprenderam a se ver como brasileiros apenas como consequência da força centralizadora – tanto simbólica quanto militar – da Corte. Se, por um lado, a formação da literatura brasileira é um processo por meio do qual certo sistema literário do Rio de Janeiro deixa de fazer parte de um sistema português, por outro lado é o processo por meio do qual as outras possibilidades literárias das várias partes do Império Brasileiro são obrigadas a se organizar em torno daquela tradição fluminense, que passa a se descrever como “a literatura brasileira”. É em relação a esse centro que passa a existir aquilo que se chama “o regional”.

Conforme uma definição, “o romance brasileiro nasceu regionalista e de costumes; ou melhor, tendeu desde cedo para a descrição dos tipos humanos e formas de vida social nas cidades e nos campos” (CANDIDO FLB 433), onde “costumes” são os jeitos de ser da cidade e “regionalismo” se refere aos jeitos de ser que não são os da cidade. Cabe lembrar que é na

cidade que costumam acontecer as coisas novas: é com o romantismo que começa o culto da novidade e, como conseqüência, o da cidade. Mais específica é a discussão de Candido acerca da obra de Alencar, onde o regionalismo é definido como a “descrição típica da vida e do homem nas regiões afastadas” (CANDIDO FLB 537). Geograficamente afastados da Corte e das suas modas, é claro, mas afastados também do poder político e econômico, como o autor realça em vários momentos. Em relação a Franklin Távora, ele descreve o Nordeste açucareiro como “aquela região velha e ilustre” com a sua “cultura intelectual, que antecedeu e por muito tempo superou a do resto do país”, mas trata sempre de realçar a sua “decadência” em relação à “supremacia política do Sul” (CANDIDO FLB 614), e “a passagem da hegemonia cultural e política do Norte para o Sul” (CANDIDO FLB 616). Não é preciso ser partidário de qualquer separatismo para reconhecer que não foi, como insiste Candido, “um sentimento regionalista” que encontrou “expressão típica na confederação do Equador” (CANDIDO FLB 614), e sim um sentimento nacionalista, do mesmo jeito que o sentimento dos escoceses que querem se separar do Reino Unido é um nacionalismo frustrado, e não um regionalismo. Afirmar que a Confederação do Equador “falhou no terreno político” é uma descrição muito mais branda do que aquela empregada anteriormente, de revoluções sufocadas, liberdades perdidas e utopias cada vez mais remotas, mas não deixa de reconhecer a mesma realidade. Se o projeto político tivesse vingado, é evidente que “nacionalismo” seria o único termo cogitado para o sentimento que Candido chama de regionalista. Assim, na lógica de Candido, a diferença histórica entre um nacionalismo e um regionalismo é apenas uma questão do poder, decidido não no plano literário, mas no plano político e militar.

Num paralelo ao movimento de valorização da língua provençal, Candido descreve o sentimento nortista de Távora como “uma espécie de *félibrige*; só que *félibrige* pela metade, dentro não apenas do mesmo país, mas da mesma língua” (CANDIDO FLB 615). Para ser exato, Távora viveu de 1842 a 1888: seu nacionalismo nortista foi proposto não dentro do

mesmo país, mas dentro do mesmo império. Propor uma nação distinta dentro de um império que fala a mesma língua é exatamente o que fizeram os nacionalistas brasileiros em relação ao Império Português, os nacionalistas estadunidenses em relação ao Império Britânico, e todos os nacionalistas de fala castelhana – desde a Califórnia até a Terra do Fogo – em relação ao Império Espanhol. Se fosse seguido o padrão Candidiano de não “dissociar o que era uno e fazer de características regionais princípio de independência” (CANDIDO FLB 615), nenhum dos países das Américas teria se separado da sua metrópole, já que todos os seus nacionalismos nada mais seriam do que uma espécie de *félibrige* pela metade.

Na década de 1970, no contexto da “nova narrativa latino-americana”, Candido retorna a sua definição puramente política da identidade literária, quando faz o contraste entre a “unidade compósita” da América castelhana e a “unidade simples” da América portuguesa (CANDIDO NN 241). Já que o Brasil ostenta – justa e orgulhosamente – uma diversidade cultural comparável com aquela experimentada pelo conjunto dos países hispanófonos, o contraste faz sentido apenas no nível do Estado-nação: é uma questão de um país ao lado de vários países, e não de uma cultura ao lado de várias culturas. Quando Candido adverte contra o “senso unificador e mesmo simplificador que permite considerar como aspectos do mesmo fenômeno o mexicano Rulfo, o colombiano García Márquez, o peruano Arguedas, o paraguaio Roa Bastos, o argentino Cortázar” (CANDIDO NN 241), ele poderia proferir exatamente a mesma advertência em relação ao alagoano Graciliano Ramos e o sul-rio-grandense Erico Verissimo. Ao se referir à Confederação do Equador, à República de Piratini e aos traços literários que ainda marcam, respectivamente, o Nordeste e o Rio Grande do Sul, ele afirma que “caso o Brasil se houvesse tornado uma pluralidade de países falando português, haveria hoje algumas literaturas nacionais nesta língua” (CANDIDO NN 242). Definida assim, fica claro que a existência de uma literatura não depende de nenhum triângulo

de autores, obras e leitores, e sim de um governo nacional: “de acordo com as convenções houve e há apenas uma literatura de língua portuguesa neste continente” (CANDIDO NN 244).

De acordo com as convenções, então, a fragmentação política do Império Brasileiro teria formado “ante o bloco hispânico um conjunto compósito de maior peso, que suscitaria no plano internacional problemas diferentes de avaliação e classificação” (CANDIDO NN 242); ora, no plano internacional, sim, mas no plano literário – no plano das relações concretas entre autores, obras e leitores –, talvez não. O fato é que a verdadeira complexidade dessas relações acaba sendo esmagada pelo centralismo da historiografia literária: as tradições das regiões literárias do mundo hispanófono e do mundo lusófono poderiam muito bem ser estudadas em paralelo, considerando o plano político como um dos seus fatores, mas sem tratá-lo como se fosse sempre o predominante, como se a cultura das províncias existisse apenas em relação aos centros nacionais de poder econômico e político. Quando Candido descreve Távora como “o primeiro ‘romancista do Nordeste’” e afirma que ele “abriu caminho a uma linhagem ilustre, culminada pela geração de 1930, mais de meio século depois das suas tentativas, reforçadas a meio caminho pelo baiano fluminense d’*Os sertões*” (CANDIDO FLB 615), ele está descrevendo um sistema literário que, por acaso, se ajusta mais com as fronteiras de certo mundo experiencial do que com uma unidade política. Quando ele afirma que a produção literária do Rio Grande do Sul “possui traços característicos, que por vezes a aproximam mais da literatura gauchesca rioplatense que do romance urbano do Rio de Janeiro” (CANDIDO NN 242), ele implicitamente reconhece quatro coisas: primeiro, que o seu próprio padrão não é algo abstratamente nacional, e sim algo local que apenas fala no nome do Brasil: “o romance urbano do Rio de Janeiro”; segundo, que há uma tradição à parte no Rio Grande do Sul, um sistema literário sul-rio-grandense; terceiro, que esse sistema mantém ligações por vezes mais fortes com outro sistema vizinho do que com aquele da sua antiga capital imperial; quarto, que aquele sistema vizinho é “rioplatense”, ou seja, não baseado nas fronteiras de um país,

mas na percepção de uma região cultural. A linha oficial, porém, é um país, uma literatura, vinte países, vinte literaturas.

Em *Literatura e cultura de 1900 a 1945*, Candido define o romantismo (nacionalismo fluminense) e o modernismo (nacionalismo paulistano) como os “dois momentos decisivos” da literatura brasileira: “fases culminantes de particularismo literário na dialética do local e do cosmopolita” (CANDIDO LC 119). N’A *nova narrativa*, porém, aparece outra dialética, que traz valores aparentemente contrários. Naquele momento, Candido trata de lembrar que

na ficção brasileira o regional ... nunca foi elemento central e decisivo; que desde cedo houve nela certa opção estética pelas formas urbanas, universalizantes, que ressaltam o vínculo com os problemas supra-regionais e supranacionais; e que houve sempre uma espécie de jogo dialético deste *geral* com aquele *particular* (CANDIDO NN 246).

Por um lado, portanto, o nacionalismo literário é bom porque representa o local, o particular, contra o cosmopolitismo e a Europa. Por outro lado, o mesmo nacionalismo literário é bom porque representa o geral, o universalizante, contra o particularismo das outras partes do Brasil. Olhado de outro ângulo, do ponto de vista do centro que fala em nome do todo, o bom é simplesmente “aqui”: o aqui-Brasil em relação ao lá-exterior, e o aqui-centro em relação ao lá-província. É um jogo difícil manter este equilíbrio: ser local o suficiente para não ser confundido com o exterior, mas universal o suficiente para não ser confundido com o interior; ser local o suficiente para ser “brasileiro” e não apenas ocidental, mas universal o suficiente para ser “brasileiro” e não apenas nordestino, gaúcho, mineiro. O romantismo e o modernismo são dois momentos decisivos não apenas de particularismo em relação ao exterior, mas de centralismo e de afirmação agressiva dessa centralidade em relação à província.

O regionalismo propriamente dito é aquilo que enxerga a província não como uma coisa em si, mas apenas como uma região do Império, que trata certo lugar, certa experiência da vida não nos seus próprios termos mas apenas no contexto de um centro imperial ou nacional. Esse regionalismo, como reconhece o próprio Candido, é um gênero tão artificial quanto o indianismo, também dependente do ponto de vista urbano e centralizador. No contexto do nacionalismo romântico,

tenderiam a ser mais reputados os aspectos de sabor exótico para o homem da cidade, a cujo ângulo de visão se ajustava o romancista: primitivos habitantes, em estado de isolamento ou na fase dos contactos com o branco; habitantes rústicos, mais ou menos isolados da influência européia direta. Daí as duas direções: indianismo, regionalismo (CANDIDO FLB 435).

Estes dois gêneros, o indianismo e o regionalismo, ofereciam aos escritores associados à Corte a oportunidade de marcar a sua diferença em relação à Europa, reivindicando a posse simbólica de certos elementos pitorescos da vida nas Américas, sem precisar de qualquer conhecimento ou contato com eles. Quando Alencar enche o próprio texto d'*O gaúcho* com notas de rodapé, explicando que “quem não conhecesse os costumes da província do Rio Grande do Sul, suporia ...”, ou que “só compreenderá a energia da exclamação do Chico Baeta quem souber ...” (ALENCAR, 15-16) ele é regionalista, pressupondo um leitor metropolitano e apenas usando a província para consolidar a visão nacionalista da Corte. Muito diferente é o efeito quando Távora pressupõe um leitor com certo conhecimento de Recife, se referindo “à parte do bairro da Boa Vista que é de nós conhecida por Ponte Velha” (TÁVORA 17). Esse efeito não é regionalista, porque enxerga a província não como uma região, não como uma parte que só se completa em relação a um todo, mas como um pequeno mundo, digno em si de tratamento literário, com os seus próprios jeitos de ser e as suas próprias necessidades. Do ponto de vista da grande cidade, porém, tudo que trate da vida rústica ou pouco sofisticada acaba sendo tratado como se fosse regionalismo, mesmo quando é bem o contrário; para Candido, a categoria “regionalismo” depende não do

posicionamento da obra perante o leitor, e sim do posicionamento do leitor (urbano) perante a obra.

Dentro daquilo que ele identifica como o regionalismo, Candido marca uma distinção significativa entre os românticos (dos quais Alencar é o maior) e o “regionalismo pós-romântico” de Simões Lopes Neto e outros da sua geração. Mais valorizados são os românticos, porque “tomaram a região como quadro natural e social em que se passavam atos e sentimentos sobre os quais incidia a atenção do ficcionista”, porque os seus livros “são construídos em torno de um problema humano, individual ou social”, porque “a despeito de todo o pitoresco, os personagens existem independentemente das peculiaridades regionais” (CANDIDO FLB 528). Assim, o regionalismo bom é aquele onde a província é incorporada literariamente à visão imperial: o lugar não-urbano serve apenas como pano de fundo para um problema abstratamente “humano”, que poderia igualmente ser tratado num romance urbano, e as pessoas não diferem profundamente daquelas da Corte; são marcadas apenas superficialmente por “peculiaridades regionais”, que poderiam ser apagadas sem mudar a essência dos personagens.

Por outro lado, o regionalismo pós-romântico é o regionalismo ruim, que

tende a anular o aspecto humano, em benefício de um pitoresco que se estende também à fala e ao gesto, tratando o homem como peça da paisagem, envolvendo ambos no mesmo tom de exotismo (CANDIDO FLB 528).

Olhando a citação mais de perto, porém, é a palavra “exotismo” que dá o tom, com a sua pressuposição de determinado ponto de vista, que só pode ser aquele de um leitor do grande centro urbano: o exótico é apenas aquilo em relação ao qual o leitor urbano se sente distanciado. Devemos, portanto, entender a frase toda como expressão daquele ponto de vista. Desse jeito, o “humano” é o mesmo humano universalizante que Candido associa com as

formas urbanas n'A *nova narrativa* e a “paisagem” é qualquer contexto não-urbano que tal leitor não conhece e onde não consegue se imaginar.

O que Candido afirma, então, é que enquanto o Alencar d'*O gaúcho* pressupõe um leitor fluminense e assim constrói um romance como se o seu ponto de vista fosse simplesmente humano, universal, o Lopes Neto dos *Contos gauchescos* anula esse aspecto universalizante e implicitamente urbano do ser humano em benefício de algo pouco familiar para o leitor da grande cidade, algo que se estende também à fala e ao gesto, tratando o homem como um ser que pertence a um contexto específico, e envolvendo tanto o homem quanto o lugar rural no mesmo tom de distanciamento, pelo menos do ponto de vista do leitor urbano. Diferente do regionalismo romântico, que subordina o específico da província às necessidades simbólicas do centro, este parece reconhecer a autonomia ontológica da província e do não-urbano: a princípio, algo positivo. A princípio, uma resposta perfeitamente romântica às inspirações locais, uma “afirmação do *próprio* contra o *imposto*” (CANDIDO FLB 333). Para Candido, porém, os valores são invertidos: em relação à grande tarefa nacionalista de formar uma literatura centrada na experiência da Corte, representar a província como um mundo em si é um desvio evidente.

6.11 A Idéia de um Sistema Nacional

Já no século XIX, Álvares de Azevedo reconheceu a perda implícita na divisão da literatura ocidental por países, escrevendo:

ignoro eu que lucro houvera – se ganha a demanda – em não quereremos derramar nossa mão cheia de jóias nesse cofre abundante da literatura pátria; por causa de Durão, não poderemos chamar Camões nosso; por causa de quem? ... (de Alvarenga?) nos resignarmos a dizer estrangeiro o livro de sonetos de Bocage! (CANDIDO FLB 656).

Pensando como um bom romântico europeu e, por isso, concluindo que “a individuação literária depende da lingüística” (CANDIDO FLB 656), e não da política, ele não vê nenhuma vantagem na separação do Brasil do seu passado literário, do passado literário da sua língua. Como australiano que ama Shakespeare, Milton e Jane Austen, não é difícil entender a posição dele: também não vejo nenhum lucro em não poder chamar de minha a tradição anglófona. Mas não é o caso de fingir: foi ganha a demanda, os românticos nacionalistas venceram, as literaturas brasileira e portuguesa se desenvolveram independentemente conforme as divisões no plano político, e não existe mais aquela “literatura comum” que (diferente de “literatura lusófona”) já pressupõe uma separação posterior. Como diz Abel Barros Baptista, “a exclusão da literatura portuguesa” pelos românticos brasileiros e seus descendentes teve, entre os portugueses das mesmas gerações, “a correspondente inevitável da exclusão da brasileira” (BARROS 23). Não há como negar que houve uma separação; não há como negar que essa separação resultou numa perda para os dois lados.

Talvez o caso pareça diferente para Candido, que vê a literatura lusófona como “arbusto de segunda ordem” (CANDIDO FLB 11), e não como o “cofre abundante” percebido por Álvares de Azevedo, mas não é apenas essa a questão. O que se perde com o separatismo nacionalista não é apenas o passado da própria língua, mas também a ligação que aquele passado oferece com o passado das línguas vizinhas. A literatura grega da antigüidade serviu como base da literatura latina que, ao longo de vários séculos, foi se ramificando até o ponto de haver um punhado de línguas neolatinas, cada uma com a sua literatura: literaturas interdependentes mas não idênticas, e entre elas a lusófona. Toda essa história lingüística e literária, pelo menos até o século XVIII, pertence igualmente ao Brasil e a Portugal, do mesmo jeito que o desenvolvimento da literatura anglófona, a partir da interação de raízes germânicas com um influxo neolatino, pertence igualmente à Austrália, aos Estados Unidos e

à Inglaterra. É simplesmente o nosso passado. Se um homem tem três netos, um dos quais ainda mora na mesma casa com ele, enquanto os outros moram em outros lugares, todos os três continuam igualmente netos dele. A literatura contemporânea da Inglaterra é neta da literatura anglófona da época de Shakespeare, como também são as literaturas estadunidense e australiana: o fato de morarem em continentes diferentes não muda em nada essa relação.

A literatura romântica, tanto brasileira quanto portuguesa, reagiu contra as imposições do neoclassicismo, mas com uma diferença fundamental: para os portugueses, era um momento de mudança dentro de uma tradição, enquanto os brasileiros achavam que podiam rejeitar a própria tradição. Mas, já que é impossível escrever literatura sem se inscrever dentro de uma tradição, eles acabaram pegando emprestado a noção de nacionalismo literário de Ferdinand Denis, versão vulgarizada da teoria de Madame de Staël (elaborada sob as circunstâncias concretas da França depois da Revolução de 1789) e de Schlegel (elaborada sob as circunstâncias igualmente concretas de uma Alemanha culturalmente identificável mas politicamente dispersa). Conforme T. S. Eliot, além de responder às mudanças no mundo externo, há duas maneiras em que uma literatura pode se renovar, ambas desejáveis: “ou por um contato novo com um período mais antigo de si mesma, ou por contato com uma literatura estrangeira” (ELIOT 13). Na literatura inglesa, ele cita o período elisabetano como exemplo da segunda tendência, sob a influência principalmente italiana, e a época romântica como exemplo da primeira. Ao cortar fora o seu próprio passado, “como esses adolescentes mal seguros, que negam a dívida aos pais e chegam a mudar de sobrenome” (CANDIDO FLB 30), a literatura brasileira escolheu não ter a possibilidade de uma das formas de renovação, sobrando apenas aquela que Candido chama de “contágio de exemplo estrangeiro” (CANDIDO FLB 289): tanto os românticos fluminenses quanto os modernistas paulistanos sentiam a necessidade de buscar na França os meios para renovar a sua literatura.

Quando Candido escreve, portanto, que “comparada às grandes, a nossa literatura é pobre e fraca”, essa conclusão é uma consequência da sua própria definição nacionalista daquilo que poderia ser considerado “nosso”: a literatura apenas do Brasil, não da língua portuguesa, certamente não a tradição latina e neolatina, muito menos a tradição ocidental como um todo. Mais drásticas, porém, são as duas conclusões que ele tira dessa definição: a primeira é que “é ela, não outra, que nos exprime” (CANDIDO FLB 11); a segunda, reiterada com certa veemência, é que

Se não for amada, não revelará a sua mensagem; e se não a amarmos, ninguém o fará por nós. Se não lermos as obras que a compõem, ninguém as tomará do esquecimento, descaso ou incompreensão. Ninguém, além de nós, poderá dar vida a essas tentativas (CANDIDO FLB 11-12).

Três vezes ele repete a palavra *ninguém*. A literatura brasileira precisa ser amada para ser compreendida, e ninguém vai amá-la a não ser os brasileiros. Pior, se os brasileiros não lêem as obras brasileiras, ninguém vai lê-las. Pior ainda, mesmo se lessem, não adianta, porque ninguém, a não ser um brasileiro, é capaz de dar vida a essas obras. Ninguém. Nem Abel Barros Baptista, com os seus comentários valiosos sobre o ensino da literatura brasileira em Portugal, nem Helen Caldwell, que revolucionou a leitura de *Dom Casmurro*, nem Elizabeth Bishop, tradutora de Drummond e de João Cabral, nem John Gledson, outro leitor profundo da obra de Machado de Assis, e nem, evidentemente, o autor desta tese. Se, por um cataclismo, o Brasil deixasse de existir e todos os brasileiros morressem, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* nunca mais seria lido, e mesmo se fosse lido, nunca mais seria compreendido, nunca mais viveria. Assim, o nacionalismo literário chega ao ponto de sugerir que leitores estrangeiros não têm nenhum motivo para ler Machado de Assis.

Quanto à primeira conclusão, os brasileiros são “fadados ... a depender da experiência de outras letras”, mas não vão se reconhecer nelas (CANDIDO FLB 11). A sugestão é chocante: se Homero, Boccaccio e Proust não nos exprimem, por que lê-los? Para

que servem as traduções? De qual maneira podemos depender da experiência de obras que não nos exprimem? O sistema brasileiro cuja formação Candido traça se foca nos estados de Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo, nenhum dos quais faz fronteira com qualquer coisa que não seja outra parte do Brasil. Pode ser por isso, portanto, que Candido não percebe a situação absurda que a sua afirmação cria numa região como o Rio Grande do Sul, onde as fronteiras são claramente o resultado de séculos de vai-vem violento e algo arbitrário: se eu nascer em Chuy, Uruguai, Juan Carlos Onetti me exprime, mas se eu nascer em Chuí, Rio Grande do Sul, Onetti não me exprime, mas Mário de Andrade, sim; *Martin Fierro* não me exprime, mas *A moreninha*, sim.

Mas pode ser que não sejam as obras da literatura brasileira que exprimem os brasileiros, e sim a literatura brasileira como um todo, como um sistema. Daí surge a pergunta inevitável: por que será que, para Candido, o “nós” que vai se exprimir na literatura é necessariamente nacional, “nós, os brasileiros”, definido pelo processo político que traçou as fronteiras políticas de um império que se tornou país? Por que nunca poderia ser “nós, os falantes de português”, “nós, os latinos” ou “nós, os ocidentais”, ou ainda “nós, os gaúchos” ou “nós, da região do pampa”? Esse pressuposto nacionalista não é justificado em nenhum momento na *Formação*, e as alternativas – políticas, no caso de Hipólito da Costa e frei Caneca, literárias em Álvares de Azevedo e Franklin Távora – são rejeitadas sumariamente, sem nenhum argumento. Mesmo aceitando o país como um nível quase inevitável de identificação e de experiência, não há nenhum motivo para negar a existência de outros, igualmente válidos. Em outro contexto, eu tratei da seguinte maneira a relação entre a minha cultura e a “cultura australiana”, considerado no abstrato:

Sendo nativo de Sydney, por exemplo, eu acho natural definir a Austrália como um país do Pacífico, mas alguém de Perth, mirando o pôr-do-sol sobre o Oceano Índico, vai ver o seu lugar no mundo com outros olhos. O rugby é um dos esportes mais populares no estado de New South Wales: neste sentido, a minha cultura têm mais em comum com as culturas da Nova Zelândia e da África do Sul do que com o estado vizinho de Victoria, apaixonado pelo futebol australiano. Quando um amigo

canadense volta de Veneza para Toronto e escreve sobre o transito italiano, eu comparo a sua experiência com a minha em Porto Alegre e percebo que compartilhamos uma cultura britânica e que estamos descrevendo duas faces de uma cultura latina. São raros os momentos em que sou apenas australiano (ALEXANDER LNM 31).

A insistência no sistema literário nacional, por sua vez, pressupõe que os brasileiros são sempre, em todos os momentos, apenas brasileiros. Sem essa pressuposição, seria possível traçar a formação de vários sistemas literários em níveis diferentes e interrelacionados, e não apenas, como pretende Candido, um mosaico de sistemas nacionais, sempre excludentes, sempre estanques. Assim, seria possível, por exemplo, estudar *O continente*, de Erico Verissimo, em termos de um sistema ocidental, quanto ao seu método, um sistema platino, quanto ao seu conteúdo, e um sistema latino-americano, quanto à sua influência sobre Gabriel Garcia Márquez. Seria possível reativar um sistema lusófono para examinar “a presença da tradição lírica portuguesa, antiga e moderna” (BARROS 54) no Drummond de *Claro enigma*. Seria possível divisar um sistema nordestino, ligando os romances da década de 1930 diretamente com aqueles de Franklin Távora. E tudo isso sem nenhuma necessidade de negar que essas obras também fazem parte de um sistema brasileiro. Talvez mais importante ainda, seria possível reconhecer a existência, por exemplo, de um sistema fluminense do romance; seria possível analisar as relações entre obras que são essencialmente representações da experiência local do Rio de Janeiro – entre *Memórias de um sargento de milícias* e *Memórias póstumas de Brás Cubas*, ou entre *A moreninha*, *Lucíola* e *Dom Casmurro* – sem tratá-las como se fossem necessariamente representações de todo um império.

Quando Candido afirma que a literatura brasileira “aparece integrada, articulada com a sociedade ... no último quartel do século XIX” (CANDIDO FLB 18), não é exagerado perguntar que tipo de integração ele descreve, e nem a qual sociedade se aplica. Pensando em termos geográficos, seria difícil sustentar a tese de que existisse algo tão simples como uma “sociedade brasileira” em todo o território lusófono da América do Sul no período em

questão. Para fins de comparação, foi em 1872 que completou-se a linha telegráfica que atravessou o deserto australiano, completando a ligação entre as colônias do sul do continente e a sua capital imperial. No último quartel do século XIX, portanto, existia comunicação quase instantânea entre Sydney e Londres, mas ninguém ousaria afirmar a existência de uma “sociedade britânica” que abrangesse igualmente mesmo essas duas cidades, e ainda menos o interior das várias colônias australianas. Se já não havia a mesma sociedade nesses pontos do Império Britânico, apesar de uma colonização ainda recente e de pouca diversidade étnica, como é que poderia existir uma sociedade única e homogênea em todos os cantos do Império Brasileiro, onde “a colonização se processou em núcleos separados, praticamente isolados entre si”, com o resultado que “o desenvolvimento econômico e a evolução social foram, assim, bastante heterogêneos” (CANDIDO FLB 614)?

É evidente, portanto, que a sociedade com a qual a literatura apareceu integrada não incluía o vasto interior das províncias brasileiras, mas tampouco abrange todas as cidades principais. Como nota Candido na sua discussão de Junqueira Freire, por exemplo, “não houve movimento romântico em Salvador: Castro Alves encontrou ambiente estimulante em Recife e São Paulo, não na terra natal” (CANDIDO FLB 470). Não é coerente, portanto, insistir que a literatura ainda essencialmente romântica das últimas décadas do século XIX pudesse se integrar da mesma maneira no “meio baiano, caracterizado por certa tradição clássica, o amor aos estudos lingüísticos, a preferência pela oratória” (CANDIDO FLB 470), quanto na Corte, onde foi fundada, ou nos contextos estudantis de São Paulo e Pernambuco.

Tão importante quanto a diversidade geográfica, porém, é a desigualdade social. Se a existência de uma literatura “depende da existência do triângulo ‘autor-obra-público’ em interação dinâmica” (CANDIDO FLB 17), como seria possível que a brasileira aparecesse integrada com a sua sociedade quando “os analfabetos eram no Brasil, em 1890, cerca de 84%” (CANDIDO LC 144)? Que tipo de articulação, que tipo de “interação dinâmica” pode

existir no último quartel do século XIX quando apenas 16% da população sabe ler o próprio nome? Na entrevista de 2009, em resposta à pergunta “A identificação desse momento é baseada em qual grau de articulação com qual porção da sociedade?”, Candido não menciona o fracionamento geográfico, mas reconhece que “o público, isto é, a parte da sociedade com a qual se articula, era essencialmente a minoria capaz de ler” (CANDIDO ZH 4), sem elaborar sobre a aparente identificação da sociedade brasileira com aquela pequena minoria. Alguém poderia perguntar em qual sociedade a literatura poderia ser mais integrada que isso. Por um lado, a resposta poderia ser “na Austrália da década de 1890, onde os mesmos trabalhadores rurais eram ao mesmo tempo leitores e autores das baladas e dos contos que formaram a escola nacionalista da revista *The Bulletin*”, mas por outro lado não é essa a questão. A pergunta deveria ser “para que serve essa identificação de um país, de uma literatura, com uma certa minoria?”

A resposta é que Candido não está descrevendo o momento quando o sistema fluminense se mostra integrado com a sociedade brasileira, e sim o momento quando fica claro que ele já deixou de ser integrado com a sociedade portuguesa. Historicamente, é importante reconhecer essa mudança; o problema é que o conceito do “nacional”, do “brasileiro”, é tratado como se quisesse dizer “aquilo que tem a ver com a totalidade do Brasil”, quando quer dizer, na verdade, nada mais que “aquilo que claramente não tem a ver com Portugal”. A irrelevância de Portugal é tratada como se fosse idêntica à unidade do Brasil. Candido sugere que o título do seu livro deveria ter sido *Arcádia e Romantismo – Momentos Decisivos na Formação da Literatura Brasileira* (CANDIDO ZH 4); melhor ainda seria *Arcádia e Romantismo – momentos decisivos na formação do sistema literário mineiro-fluminense*, porque o processo pelo qual aquele sistema se impôs como representativo do país inteiro não é examinado. Se o autor dissesse que no último quartel do século XIX já existia um sistema literário fluminense que não dependia mais de Portugal para a sua articulação, ele

estaria descrevendo um momento histórico na sua concretude; daí daria para debater as relações tanto entre aquele sistema e as outras literaturas do Ocidente, quanto entre ele e as outras partes do Brasil. É a intromissão do pressuposição nacionalista que tranca esses dois debates, fechando a literatura do Brasil contra todo o restante da literatura ocidental ao mesmo tempo que aplanava as diferenças regionais do país. O forte da obra de Candido é o de perceber o que os românticos não perceberam: a continuidade entre o neoclassicismo e o romantismo brasileiros no sentido de afirmar a validade da literatura do Novo Mundo. O seu limite é o de interpretar essa validade apenas nos termos nacionalistas daquele mesmo romantismo.

7 TODA A CULTURA OCIDENTAL

Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental,
y creo también que tenemos derecho a esta tradición. (Jorge Luis Borges)

7.1 O Escritor do Novo Mundo e a Tradição

Algumas páginas atrás, eu tentei esquematizar as várias abordagens da relação entre a literatura do Novo Mundo e a tradição ocidental em termos das respostas a três perguntas: A tradição é nossa? Somos diferentes da tradição? Podemos ser tão bons quanto a tradição? Na *Formação da Literatura Brasileira*, Antonio Candido responde no negativo à primeira pergunta: para ele, a tradição portuguesa, europeia, ocidental não pertence aos brasileiros. N' *O Cânone Ocidental*, Harold Bloom responde negativamente à segunda pergunta, afirmando que não há diferença entre o Velho Mundo e o Novo, que autores sofrem o processo de influência da mesma maneira em qualquer lugar. Na *Historia da Literatura Australiana*, a resposta negativa de Henry Green é para a terceira pergunta, porque mesmo os achados ficcionais da geração de 1890 são julgados não nos termos que eles mesmos estabelecem, mas conforme os padrões do contexto europeu, implicitamente superior. Quem responde positivamente a todas as três perguntas é o portenho Jorge Luis Borges – não propriamente um historiador mas um filósofo da literatura –, no seu discurso “O Escritor Argentino e a Tradição”.

Contra o espírito que leva Candido a declarar que são apenas as obras brasileiras que exprimem os brasileiros, Borges afirma que “a nossa tradição é toda a cultura ocidental” (BORGES EAT 294). Contra o espírito que leva Bloom a insistir (e a lamentar) que os Estados Unidos são os últimos herdeiros daquele fardo quase insuportável que é a tradição ocidental, Borges reconhece com uma certa leveza que “podemos lançar mão de todos os temas europeus, utilizá-los sem superstições, com uma irreverência que pode ter, e já tem,

conseqüências afortunadas” (BORGES EAT 295). Contra o espírito que leva Green a se curvar perante a autoridade européia, Borges parece nem se preocupar com o que eles vão pensar em Londres ou em Paris, concluindo que “se nos abandonarmos a esse sonho voluntário que se chama criação artística, seremos argentinos e seremos, também, bons ou toleráveis escritores” (BORGES EAT 296).

A noção de que a tradição ocidental pertence a todos os indivíduos de cultura ocidental é o ponto de partida das minhas três perguntas, mas é o ponto de chegada do discurso de Borges, proferido em 1953, no contexto nacionalista do auge do peronismo. Para ele, “o problema do escritor argentino e a tradição” não passa de “uma aparência, de um simulacro, de um pseudoproblema” (BORGES EAT 288), mas antes de chegar à sua própria conclusão, é necessário eliminar três pseudosoluções então correntes, das quais a primeira e a mais comum é aquela que afirma “que a tradição literária argentina já existe na poesia gauchesca” (BORGES EAT 288). Borges desmonta essa pretensão em três frentes: primeiro, mostrando que – longe de encontrar as suas origens na “espontânea poesia dos gaúchos” –, a poesia gauchesca é “um gênero literário tão artificial quanto qualquer outro” (BORGES EAT 289-290), ou seja, um gênero que se desenvolveu dentro da tradição ocidental e a partir do ponto de vista de Buenos Aires: a maior, a mais rica e a mais cosmopolita cidade do país. No contexto brasileiro, a situação equivalente seria a do indianismo romântico e do regionalismo imperialista de Alencar, gêneros que também buscam basear uma identidade nacional naqueles elementos da vida que mais se distanciam do padrão francês, e que surgiram principalmente no rico, poderoso e sofisticado porto do Rio de Janeiro.

O segundo argumento de Borges aponta o erro lógico de basear uma visão nacionalista na presença de traços locais, primeiro porque “o culto argentino da cor local é um recente culto europeu que os nacionalistas deveriam rejeitar por ser forâneo” (BORGES EAT 291), mas também porque a própria cor local só pode ser definida de fora. O escritor comenta

o fato de não aparecerem camelos no *Alcorão*, que ele vê como o mais forte sinal possível da autenticidade daquele livro. Enquanto “a primeira coisa que um falsário, um turista, um nacionalista árabe teriam feito seria povoar de camelos, de caravanas de camelos, cada página”, Maomé “não tinha por que saber que os camelos eram especialmente árabes; para ele eram parte da realidade, não tinha por que distingui-los” (BORGES EAT 292). Os camelos só podem ser “especialmente árabes” para quem não é árabe, para quem olha aquele mundo árabe como algo exótico. Dentro daquele mundo, tudo é árabe, desde os camelos, as dunas e as tâmaras até a lua, a mentira, o amor, o ciúme e o prazer de chegar em casa depois de um dia de trabalho. A chamada “cor local” não é aquilo que existe em determinado lugar, mas aquilo que marca aquele lugar como diferente em relação a outro lugar, definido como ponto de referência.

Para concluir, o terceiro argumento trata de *Don Segundo Sombra* em termos que são o contrário daquilo que Candido diz sobre Machado de Assis, quando ele escreve “se Swift, Pascal, Schopenhauer, Sterne, a Bíblia ou outras fontes que sejam, podem esclarecer a sua visão do homem e a sua técnica, só a consciência da sua integração na continuidade da ficção romântica esclarece a natureza do seu romance” (CANDIDO FLB 437). A afirmação equivalente sobre a obra de Güiraldes seria algo como “se os cenáculos contemporâneos de Montmartre, *Kim*, de Kipling, e *Huckleberry Finn*, de Mark Twain, podem esclarecer a sua visão do homem e a sua técnica, só a consciência da sua integração na continuidade da tradição gauchesca esclarece a natureza do seu romance”, mas é exatamente isso que Borges não diz. Longe de valorizar apenas os elementos de um sistema nacional e minimizar os fatores estrangeiros, o argentino afirma que “os nacionalistas nos dizem que *Don Segundo Sombra* é um exemplo de livro nacional; mas se comparamos *Don Segundo Sombra* com as obras da tradição gauchesca, a primeira coisa que notamos são as diferenças” (BORGES EAT 292). Assim, os dois lados – local e internacional – “foram necessários para esse livro

argentino, para esse livro que não é menos argentino, repito, por ter aceitado essas influências” (BORGES EAT 293). *Don Segundo Sombra* faz parte de uma tradição que inclui os poemas gauchescos, os romances de um estadunidense e de um anglo-indiano e as metáforas de poetas franceses, da mesma maneira que *Memórias Póstumas de Brás Cubas* faz parte de uma tradição que inclui “Swift, Pascal, Schopenhauer, Sterne, a Bíblia”, Manuel Antônio de Almeida e José de Alencar: a tradição ocidental, condensada e focada num determinado lugar.

A segunda pseudosolução do discurso é a sugestão de que a tradição dos argentinos é a literatura espanhola, um conselho “um pouco menos estreito que o primeiro” (BORGES EAT 293), mas que ainda não conseguiria dar conta de *Don Segundo Sombra*. Ao rejeitar a tradição espanhola, pode parecer que Borges esteja rejeitando qualquer diferenciação dentro da tradição ocidental, como se não houvesse nenhum parentesco especial entre os escritores argentinos e o passado da sua própria língua, mas a situação não é tão simples. Em primeiro lugar, ele trata de uma tradição não da língua espanhola, e sim da nação espanhola, e nota que “a história argentina pode ser definida sem equívoco como um querer afastar-se da Espanha” e que “entre nós o prazer da literatura espanhola ... costuma ser um gosto adquirido” (BORGES EAT 293); certamente não é exagerado reconhecer que a tradição da Argentina não pode ser a tradição da Espanha. Em segundo lugar, é importante lembrar que Borges falava tanto inglês quanto espanhol na infância; em relação à maioria dos argentinos, ele era pouco dependente do castelhano para acessar as obras da tradição ocidental. Mesmo assim, ele reconhece a existência de uma comunidade de leitores hispanófonos quando afirma que “um colombiano, um mexicano ou um espanhol podem compreender imediatamente os poemas dos cantadores, dos gaúchos, mas precisam de um glossário para compreender, ainda que aproximadamente, Estanislao del Campo ou Acasubi” (BORGES EAT 289). Com esse gesto simples, ele une não apenas as quatro maiores populações de fala castelhana e os quatro principais focos da

civilização hispânica – o ibérico, o mesoamericano, o andino e o rio-pratense –, mas também toda a extensão geográfica do idioma no Novo Mundo e no Velho. Em outro contexto, ao tratar do tema do individualismo, Borges também reconhece que a Argentina e a Espanha compartilham certos valores que são o contrário daqueles que ele vê nas nações anglo-saxônicas. “Mais de uma vez”, ele afirma, “em face das vãs simetrias do estilo espanhol, suspeitei que diferimos irremediavelmente da Espanha; essas duas linhas do Quixote bastaram para convencer-me de meu erro; são como o símbolo tranqüilo e secreto de nossa afinidade” (BORGES NPI 38). Borges não nega que o leitor (e o escritor) argentino tem uma ligação mais direta com a tradição ocidental através da sua língua; ele apenas responde a uma opinião corrente que ligava a Argentina – não principalmente mas somente – à tradição espanhola; pensando no contexto brasileiro, seria difícil encontrar uma única voz capaz de levantar semelhante sugestão em relação a Portugal.

Por outro lado, a terceira das pseudosoluções – que a Argentina se separou do passado e não tem uma tradição – é a mesma que já aparece no Novo Mundo desde Emerson, que avisou “faça o seu próprio caminho; recuse os bons modelos, mesmo aqueles que são sagrados à imaginação dos homens” (EMERSON DC 145), até o modernismo paulistano da geração de 1922 que, conforme Candido, “já desconhece Portugal, pura e simplesmente” (CANDIDO LC 119). (Não houve nada parecido na Austrália, que não se definiu em termos de um rompimento político com a sua metrópole, nem nunca sentiu vergonha dela.) Na versão de Borges, essa opinião diz que “nós, os argentinos, estamos desvinculados do passado; que houve uma espécie de solução de continuidade entre nós e a Europa” (BORGES EAT 293), assim sugerindo uma equivalência estreita entre os conceitos “a Europa” e “o passado”. A princípio, a própria rejeição do passado europeu poderia formar uma tradição compartilhada, já que deixa não apenas os argentinos mas todos os habitantes do Novo Mundo “como nos primeiros dias da criação” (BORGES EAT 293), mas parece fazer parte dessa ilusão que as

nações das Américas se imaginam não apenas desvinculados da Europa, mas também sem nenhuma ligação entre si. O próprio Borges já tinha advertido, num ensaio sobre Whitman, de 1929, que “nós, homens das diversas Américas, permanecemos tão incomunicados que nos conhecemos apenas por referência, contados pela Europa”, acrescentando que “em tais casos, a Europa costuma ser sinédoque de Paris” (BORGES OW 218). A tradição negativa de Emerson é o caminho que Bloom rejeita ao eleger Milton como o seu modelo; Candido, por outro lado, escolhe o vanguardismo paulistano como o marco zero de tudo que se escreveu nas gerações seguintes, como se fosse necessário apenas *Macunaíma* ou *Memórias Sentimentais de João Miramar* para poder haver *Vidas Secas* ou *Olhai os Lírios do Campo*.

É contra essas alternativas específicas no contexto argentino – o nacionalismo estreito do gauchismo, o saudosismo da ex-metrópole e a ilusão da tábula rasa – que Borges oferece a sua opinião que “a nossa tradição é toda a cultura ocidental” (BORGES EAT 294); ele não está desenvolvendo uma teoria geral sobre a literatura e a tradição, mas apenas respondendo a um debate, e um debate já colocado em termos do escritor argentino. Assim, ao afirmar que os argentinos têm “direito a essa tradição, maior que o que podem ter os habitantes de qualquer outra nação ocidental” (BORGES EAT 294), ele não está realmente fazendo uma comparação entre os seus compatriotas e os chilenos, os brasileiros, os mexicanos e os australianos, e sim com os europeus dos vários tipos, já estabelecidos como ponto de referência no debate. No final do mesmo parágrafo, ao examinar a relação dos judeus com a cultura ocidental e dos irlandeses com a cultura anglófona, Borges já amplia o seu leque, agora afirmando que “os argentinos, os sul-americanos em geral, estamos numa situação análoga” (BORGES EAT 295); não há por que afirmar que os mexicanos e os australianos continuem excluídos por algum motivo pensado, e sim porque o foco do autor é a sua situação concreta, e não uma teorização geral do Novo Mundo. Não estaria fora do espírito do discurso, portanto, afirmar que somos nós, do Novo Mundo, que temos direito a

toda a tradição ocidental, maior que os cidadãos de qualquer país europeu, que nunca serão tão amplamente ocidentais quanto nós, sendo sempre apenas franceses, ingleses, italianos, alemães. Ou gregos.

Por que gregos? Porque foi na Austrália em 1997 que eu li “O escritor argentino e a tradição” pela primeira vez, na mesma época que eu dava aulas de inglês para imigrantes adolescentes, entre eles japoneses, chineses, tailandeses, timorenses, vietnamitas e gregos. Num dos livros que lemos juntos, havia um menino com uma tartaruga de estimação que ele chamava de Aquiles, e eu esperava que um dos gregos fosse explicar a brincadeira, mas nada: ninguém nem conhecia o nome. Daí eu acabei narrando para eles a história da guerra de Tróia – de Helena, de Paris, de Menelau, de Agamêmnon, de Ifigênia, de Heitor, de Aquiles e a sua raiva e o seu calcanhar, de Odisseu e a sua astúcia e o seu cavalo de madeira – igualmente desconhecido por todos eles. Algumas semanas mais tarde, não foi um dos gregos e sim um vietnamita que me mostrou um pequeno poema que ele tinha escrito, comparando com Helena a menina (também vietnamita) que ele adorava. Com essas evidências, como não concordar com Borges? Nós australianos (nascidos seja na Austrália, seja no Vietnã) temos direito à *Ilíada*, certamente não menor que o que pode ter alguém que nasce numa ilha da Grécia mas não conhece o nome de Aquiles.

7.2 O Falso Aleph da Rua Garay

Quando contamos a história da nossa literatura, apresentamos uma visão sobre o nosso lugar no mundo. Que história vamos contar para os nossos filhos, e para os filhos dos nossos vizinhos e da faxineira e do motorista do ônibus? O que vamos ensinar para eles sobre a sua tradição e sobre o seu lugar no mundo? Vamos ensinar, como Henry Green, que o centro da nossa tradição literária fica em outro lugar, e que tal situação, por mais triste que seja, é inevitável? Vamos ensinar, como Harold Bloom, que devemos nos esforçar (contra a história,

contra qualquer esperança) para fingir que estamos no centro do mundo ocidental? Vamos ensinar, como Antonio Candido, que o centro da nossa tradição pode ficar bem perto de nós, se aceitarmos esquecer as nossas raízes e viver num mundo menor? (Devemos ir mais longe que Candido e limitar o nosso mundo literário não a um país, mas a um estado? Um município? Um bairro?) Ou podemos ensinar, como Jorge Luis Borges, que a nossa tradição é toda a cultura ocidental, e que é justamente por saber que não ficamos no seu centro que temos a liberdade de possuí-la como um todo e de manipulá-la como quisermos, sem pudor, sem reverência?

Borges nasceu numa família abastada e culta, falava castelhano e inglês em casa, passou alguns dos seus anos formativos na Europa, foi nacionalista fervoroso na juventude, e apenas mais tarde chegou à conclusão de que tinha direito a toda a tradição ocidental, mas sem nunca deixar de encará-la como portenho. O seu narrador, também Borges, encontra o mundo no Aleph, mas encontra o Aleph em Buenos Aires, no porão de uma casa na Rua Garay. Como vamos ensinar essa amplitude de visão aos nossos filhos e aos nossos alunos, dos quais poucos vão crescer bilíngües, poucos vão passar uma bela temporada na Suíça, e muitos vão ter uma vida familiar que não é nem abastada, nem culta? Como vamos contar a história da literatura ocidental para que eles possam conhecê-la como sua, mas sem serem obrigados a abandonar o ponto de vista do seu próprio lugar? É possível escrever uma história da literatura de tal maneira a se articular com a tradição no sentido mais amplo sem perder a perspectiva local, e vice-versa? É possível tirar da nação o foco habitual da historiografia literária para se tornar ao mesmo tempo mais atento ao local e mais integrado à tradição? Creio que sim.

Borges nunca escreveu uma história da literatura, e certamente teria pavor da vasta acumulação de detalhes que o projeto necessitaria. Em “O Aleph”, Carlos Argentino Daneri descobre uma pequena esfera onde convergem todos os pontos do universo, mas Carlos

Argentino é um mau poeta e só consegue usar a sua descoberta para a confecção de um vasto e infinitamente tedioso poema onde pretende descrever o planeta inteiro: poder acessar uma infinidade de dados não o conduz a uma maior compreensão. Em “Funes, o memorioso”, Irineu Funes sofre um acidente que o deixa capaz de lembrar (ou incapaz de esquecer) cada detalhe da sua vida, mas essa acumulação de pormenores não o livra da sua incapacidade de pensar, porque pensar não depende de mais informações, e sim de maior discernimento; “pensar é esquecer diferenças, é generalizar, abstrair” (BORGES F 545). O jeito borgeano não seria o de *escrever* uma história com pretensões de totalidade (tarefa aliás impossível), e sim o de imaginá-la, comentá-la, descrever a lógica da sua organização, discutir certos pontos curiosos, e até citar alguns trechos judiciosamente escolhidos.

Em relação à esfera que o permitiu enxergar todo o espaço cósmico, o narrador Borges chega à conclusão de que “o Aleph da rua Garay era um falso Aleph” (BORGES A 698). Do mesmo jeito, em vez de confiar na sua perspectiva, uma história borgeana reconheceria a sua parcialidade, sempre buscando outras parcialidades para fins de comparação e contraste. Sobre a condição de Funes, Borges oferece uma síntese que o próprio memorioso seria incapaz de imaginar, quando diz que

nós, de uma olhada, percebemos três taças em uma mesa; Funes, todos os rebentos e cachos e frutos que compreende uma parreira. Sabia as formas das nuvens austrais do amanhecer do trinta de abril de mil oitocentos e oitenta e dois e podia compará-las na lembrança aos veios de um livro encadernado em couro que vira somente uma vez e às linhas da espuma que um remo levantou no rio Negro na véspera da batalha do Quebracho (BORGES F 543).

Em vez de buscar a totalidade, uma história borgeana partiria desse mesmo espírito de síntese, oferecendo um arcabouço teórico e metodológico e certos pontos-chave para convidar o leitor a colaborar na sua elaboração, acrescentando as suas próprias leituras, os seus próprios pontos de vista, as suas próprias comparações.

No prefácio da sua *História da Literatura Australiana*, Henry Green se pergunta se não seria melhor se uma história literária como a dele fosse escrita por um grupo, decidindo que “as vantagens de um trabalho em grupo são óbvias, já que nenhum indivíduo pode ter de todas as facetas do seu objeto de estudo o conhecimento íntimo de um especialista” (GREEN HAL xix). A impressão é a de fatos que simplesmente existem e podem ser conhecidos igualmente por qualquer um, de tal modo que a vantagem em juntar dois, três ou quatro especialistas seria essencialmente aditiva: mais especialistas vão poder somar mais fatos objetivos. O que não parece existir é aquilo que me parece a verdadeira vantagem de um trabalho coletivo, que é a probabilidade de surgirem perspectivas distintas, contextualizações diferentes, interpretações diversas e, a partir daí, diálogos produtivos sobre o objeto de estudo. Na verdade, essa vantagem tem muito mais em comum com aquilo que Green percebe como uma óbvia desvantagem, que é

a relativa falta de unidade de concepção, de estilo, de abordagem em geral que é quase inevitável num trabalho de grupo, mesmo quando a obra como um todo é planejada e as várias partes distribuídas por um editor (GREEN HAL xix).

As 1500 páginas da *Historia da Literatura Australiana* são o produto de um esforço impressionante, como também o são as 800 páginas da *Formação da Literatura Brasileira* e as 600 páginas d’*O Cânone Ocidental*, mas é um esforço necessariamente limitado ao ponto de vista de um só indivíduo. A unidade de concepção e a uniformidade de estilo ajudam a criar uma impressão de homogeneidade, de estabilidade, de certeza, de confiabilidade – como se a história pudesse ser fixada de uma vez para sempre e para todos –, quando é justamente o contraste entre perspectivas diferentes que é mais revelador. Muitas das características daqueles três livros – muitos dos seus pontos cegos – são a consequência de serem cada um o produto de apenas um autor, e de um autor que se identifica com um centro de poder relativo às outras partes do seu mundo cultural. Green pensa a partir de Sydney, a maior cidade da sua parte do mundo anglófono, sendo aquela parte um canto pequeno e remoto em relação aos

grandes centros da língua; ele está sempre com um olho não nas diferenças regionais dentro da Austrália, mas na relação do seu continente com Londres, a antiga capital imperial. Harold Bloom, por sua vez, pensa a partir de Nova York e do nordeste dos Estados Unidos, a maior concentração de população do maior país da língua inglesa: ele trata a sua região não como uma região entre outras, e sim como representativa do seu país e como o herdeiro final de toda a tradição ocidental. Antonio Candido pensa a partir de São Paulo, a cidade que domina o país que domina o mundo lusófono, mas ele trata a perspectiva paulistana não como algo condicionado pela sua história e pela sua luta com outras perspectivas, e sim como se fosse de alguma maneira paradigmática para o Brasil inteiro, ou seja, para todos os falantes de português no Novo Mundo.

Uma história literária escrita a partir de um centro menos dominante (Porto Alegre, por exemplo, em vez de São Paulo, ou Atlanta em vez de Nova York) dificilmente cairia na mesma visão totalizante de Candido ou de Bloom, mas poderia acabar apenas substituindo um conjunto de certezas por outro. Outra história, escrita por várias pessoas mas dentro do mesmo contexto institucional, pode introduzir certas diferenças de perspectiva sem questionar outras pressuposições fundamentais. Para ser borgeana, cada componente de uma história literária teria que ser como o falso Aleph da rua Garay: Aleph, porque deveria buscar o contexto mais amplo para as manifestações literárias que examina; da rua Garay, porque deveria enxergar tais manifestações, e toda a tradição da qual fazem parte, a partir de uma perspectiva explicitamente situada; e falso porque deveria sempre desconfiar da sua própria perspectiva, sempre se relativizar, sempre se comparar com outros pontos de vista.

Quais? Já que eu moro em Porto Alegre, penso inevitavelmente na tradição literária a partir daqui, um lugar que fica dentro do campo de forças tanto de Buenos Aires quanto de São Paulo e do Rio, mas como compreender a relação com o sistema mineiro-fluminense-paulistano identificado por Candido, a não ser através da comparação com outras

perspectivas: de Recife, por exemplo, ou de Salvador? E como analisar a relação com o sistema rio-pratense, a não ser em comparação com o ponto de vista de Montevideú, ou de Córdoba? E como compreender a relação de todo esse mundo latino com Paris, a não ser comparando com o lado anglófono do Novo Mundo, cuja referência histórica é Londres? O meu outro ponto de partida para esse trabalho, naturalmente, é Sydney, cuja relação com Nova York pede comparação com aquela de Toronto ou de Atlanta ou de San Francisco, mas também com aquela entre Porto Alegre e São Paulo. No século XIX, por outro lado, a relação de Sydney com a capital imperial Londres parece comparável com aquela entre Porto Alegre e a sua capital imperial, Rio de Janeiro. Num outro nível, a ascendência da dupla Rio-São Paulo em relação a Porto Alegre ou Recife também sugere uma comparação entre a dupla Sydney-Melbourne e cidades como Brisbane ou Perth.

Em relação ao seu trabalho em conjunto sobre os seus dois países, o brasileiro Boris Fausto e o argentino Fernando Devoto escreveram que “a pesquisa comparada nos ajudou, acima de tudo, a repensar a história de nosso próprio país, a redesenhar as perguntas e a esboçar algumas novas hipóteses” (FAUSTO e DEVOTO 25). Creio que uma história literária comparada, montada conforme um conjunto de perspectivas deste tipo, também ajudaria cada um dos seus participantes a repensar a literatura do seu próprio país, do seu próprio lugar; também deveria ajudar cada jovem leitor a se imaginar como parte da grande civilização ocidental através de obras literárias da sua própria região.

7.3 Caminhos Possíveis

Resta agora especificar o tipo de trabalho comparativo que comporia uma história literária do tipo que proponho. Fausto e Devoto escolheram trabalhar no nível da comparação entre países, com o intuito de “esboçar um quadro de conjunto que, mais do que um ponto de chegada, seja um ponto de partida para novas pesquisas mais específicas”, lembrando que,

apesar das muitas variações regionais, “o Estado atua como elemento unificador” (FAUSTO E DEVOTO 21). Sendo que a história deles trata de territórios nacionais, de governos e de economias, o plano nacional necessariamente existe muito concretamente; mesmo assim, os autores deixam muito claro que “não se trata, evidentemente, de afirmar a nação como um âmbito dotado de sentido intrínseco, como uma comunidade de passado, presente e futuro, como o eixo portador da análise histórica” (FAUSTO E DEVOTO 22). No campo da literatura, onde a nação é, acima de tudo, uma idealização habitualmente tratada como se fosse muito mais concreta do que realmente é, uma comparação entre duas ou mais dessas idealizações correria o risco de nunca chegar ao trabalho em si, que não pode deixar de ser a leitura de obras específicas por leitores específicos. Me parece que a única maneira de poder chegar de volta à nação (de entender, por exemplo, como mercados nacionais e sistemas nacionais de educação fazem uso simbólico de obras literárias que podem ou não compartilhar o desejo de representar o nacional) é através da comparação de obras, de autores ou de momentos específicos que podem ser usados para focalizar movimentos históricos mais amplos. A minha primeira tentativa nessa direção foi na dissertação de mestrado, cuja parte teórica foi publicada no artigo “Leituras Novo-mundistas”, e onde comparei os romances *O Continente*, de Erico Verissimo, e *Voss*, do australiano Patrick White, em termos da sua representação das relações entre certos grupos culturais nos respectivos contextos coloniais do Rio Grande do Sul e da Austrália. A segunda foi o artigo “As Neo-Europas e a Estética do Frio”, citada num capítulo anterior, onde comparei as relações de província e metrópole nos mundos lusófono e anglófono através das respectivas carreiras dos compositores Vitor Ramil e David McComb.

Dois outros exemplos de trabalhos comparativos e os seus desdobramentos podem servir para iluminar o caminho. No ensaio “Machado e Borges, clássicos e formativos” – lido e debatido antes da publicação, numa das cadeiras em meu primeiro ano do doutorado –, Luís Augusto Fischer compara esses dois autores dentro dos seus contextos materiais e em relação

à tradição literária, encontrando semelhanças tanto de temperamento quanto no conjunto da obra e na relação com a cena literária das suas respectivas cidades, apesar das enormes diferenças nas suas circunstâncias de vida. Segundo a terminologia candidiana de Fischer, os dois são autores “formativos” que mostram a maturidade dos seus respectivos sistemas literários ao encontrar o passo dialético além do cosmopolitismo e da cor local. (Por duvidar da relação decisiva entre o indivíduo e o sistema, prefiro o termo “novo-mundista”, mas o resultado é o mesmo.) O meu instinto, naturalmente, é de tentar encontrar uma figura análoga na Austrália, sendo Patrick White o candidato mais indicado. Seguindo alguns dos pontos de convergência entre os dois sul-americanos, ele também ocupa uma posição crucial na história literária do seu país, também produziu uma obra vasta (embora centrada no romance e no teatro, com pouco êxito no conto), também morreu sem filhos, também teve um relacionamento difícil com o popular, e morou em Sydney, a maior cidade do país, como eram a Buenos Aires de Borges e o Rio de Janeiro de Machado. Todos os três tinham familiaridade com mais que uma língua ocidental, lendo no mínimo a inglesa e uma das neolatinas.

Em relação às surpreendentes imagens de totalidade comparadas por Fischer – temporal, na marcha dos séculos do delírio de Brás Cubas; espacial, no Aleph de Borges – pode ser acrescentada outra de White, no romance *The Solid Mandala* (A Mandala Sólida), o ponto de chegada da grande seqüência de quatro romances que o estabeleceu como um escritor de importância internacional. Depois de dois romances ambientados ou total ou parcialmente no exterior, os primeiros dois dessa seqüência tratam dos princípios da cultura ocidental na Austrália: a ocupação da terra em *A Árvore do Homem* (1955); a exploração do interior desértico em *Voss* (1957). O terceiro, *Riders in the Chariot* (1961 – o título se refere à carruagem divina da profecia de Ezequiel), se ocupa com quatro pessoas que se encontram num bairro de Sydney no período depois da Segunda Guerra Mundial: uma herdeira

excêntrica de uma velha família australiana, um judeu sobrevivente do Holocausto, uma migrante inglesa e um pintor aborígine. Através de uma estrutura algo centrífuga, cada um recebe um grande capítulo retrospectivo, além dos capítulos da ação em si, de tal maneira que White parece querer absorver toda a civilização ocidental dentro da cultura australiana. No quarto romance da seqüência, *The Solid Mandala* (1966), um conjunto algo parecido de personagens funciona de maneira muito mais coerente: duas mulheres, a judia Dulcie e a senhora Poulter, que pode ou não ser aborígine; dois homens, irmãos gêmeos, que migraram da Inglaterra à Austrália ainda em criança, de tal modo que um, Arthur, se vê como australiano e o outro, Waldo, como mais inglês. O livro tem quatro capítulos, dos quais o primeiro e o último são pequenos e enfocam a Sra. Poulter, enquanto os capítulos maiores, o segundo e o terceiro, têm como os seus respectivos focos os irmãos Waldo, um escritor fracassado, e Arthur, uma alma simples que leva sempre no seu bolso quatro bolinhas de gude.

Os paralelos com “O Aleph” são intrigantes: White tinha 54 anos quando o livro saiu, contra os 50 de Borges quando foi publicado o seu conto; os dois representam pontos culminantes nas respectivas carreiras, pontos de superação do nacionalismo sem cair no cosmopolitismo. *The Solid Mandala* é emoldurado pela Sra. Poulter (como é “O Aleph” pelas reflexões do narrador sobre a sua amada (e finada) Beatriz Viterbo), enquanto os seus dois capítulos principais tratam dos dois irmãos. Waldo se vê como escritor, mas não consegue escrever nada na sua longa vida além de uma série de cadernos de anotações para um romance; ele encontra o seu paralelo em Carlos Argentino Daneri, primo-irmão de Beatriz e autor de um poema interminável e aborrecido. Arthur, por sua vez, usa as suas quatro bolinhas de gude – as suas mandalas sólidas – como uma maneira de meditar sobre a totalidade, sobre a interconexão entre os quatro personagens e a possível harmonia das suas várias lógicas espirituais e filosóficas, num paralelo com a totalidade representada pela pequena esfera do

próprio Aleph. É uma coincidência fascinante o fato de aparecerem em momentos análogos na carreira dos respectivos autores essas duas obras muito diferentes, mas com essa semelhança estrutural: os dois têm como núcleo o contraste entre um modelo fracassado de fazer literatura (a tentativa de representar toda a materialidade do mundo, em Borges; a tentativa de expressar a unicidade da alma de um indivíduo, em White) e uma pequena esfera usada como uma imagem de totalidade e de síntese. Os dois autores mostram (tanto para si mesmos quanto para nós) que não há nenhuma necessidade de escolher entre o grande mundo lá fora e o pequeno mundo aqui em casa, porque o mundo todo está no Aleph no porão de uma casa em Buenos Aires, e todas as filosofias se encontram na mandala sólida no bolso de um homem em Sydney.

Por outro lado, a grande diferença entre White e a dupla Machado e Borges fica justamente no ponto que Fischer julga crítico no caso dos seus dois autores – o seu temperamento clássico –, e é esse tipo de diferença que melhor mostra a vantagem de estudos amplamente comparativos. A partir de contextos culturais de certa maneira opostos, o anglófono e os dois latinos acabam trilhando caminhos contrários. Machado e Borges,

nascidos e criados os dois em contextos culturais de feição romântica ... resultaram ser escritores aparelhados de consciência antiefusiva, antiderramada a igualmente antinacionalista, que era também uma consciência sobre o papel da deliberação, da razão, na construção da arte, oposta também nesse particular ao espontaneísmo, de feição romântica (L. FISCHER MB 19).

Diferente do romantismo no lado latino do Novo Mundo, a grande fase nacionalista da literatura australiana foi o contrário de efusiva e de derramada, sendo o seu paradigma a ficção dura e seca de Lawson da década de 1890. Para White, superar as limitações do nacionalismo literário implicava ser menos, e não mais classicista, resultando num estilo não efusivo, mas mais estilisticamente elaborado. Numa cultura como a australiana – essencialmente laica e materialista mas de fundo protestante, em tudo o contrário do catolicismo onipresente da América Latina, onde até os bancos ostentam crucifixos –, a tarefa

“formativa” de White era profundamente diferente daquela de Borges ou de Machado. Como escreveu o próprio autor num ensaio de 1958,

foi a exaltação do mediano que mais me causou pânico, e naquele estado de espírito, apesar de mim mesmo, comecei a conceber outro romance [*A Árvore do Homem*]. Já que o vazio que eu tinha que preencher era tão imenso, eu queria tentar sugerir naquele livro todos os aspectos possíveis da vida, através das vidas de um homem e uma mulher comuns. Mas, ao mesmo tempo, eu queria descobrir o extraordinário por trás do cotidiano, o mistério e a poesia que são as únicas coisas capazes de tornar suportável a vida de tais pessoas e, aliás, a minha desde o meu retorno (WHITE 15).

Está lá o foco nas pessoas comuns, herdado da ficção proletária do final do século XIX, mas junto com um desejo de sugerir algo além da sua mera materialidade, cética e superficial: assim, diferente de Borges e de Machado, o grande passo adiante para White implicava ser menos, e não mais, racionalista. Parte do seu relacionamento difícil com a cultura popular tinha a ver justamente com a sua busca de alguma profundidade num meio que recusava mesmo os aspectos estéticos da religião. Assim, é através da tentativa de enquadrar um escritor do outro lado do Novo Mundo num esquema latino que se pode ver como claramente contingentes certas condições fundamentais da vida literária do Brasil e da Argentina, como a relação estreita entre o romantismo, o nacionalismo e a espiritualidade.

O segundo exemplo surgiu a partir de uma sugestão minha, levantada num seminário, de que a tradição ocidental tal como imaginada por Auerbach, focada no realismo francês e na narração em terceira pessoa, não reconhece que os grandes avanços no romance no Novo Mundo foram alcançados justamente através de narradores em primeira pessoa – na América anglófona com *Moby Dick* (1851), na América latina com *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) e na Austrália com *Such is Life*, (*A Vida é Assim* – 1903) – talvez porque os autores implicitamente reconheciam que, diferente do Velho Mundo, compacto e conhecido, o Novo Mundo era grande e multiforme demais para poder ser abordado na sua totalidade por um narrador onisciente. Essa sugestão foi acatada por Homero Araújo, num ensaio (ainda não publicado) onde ele vai em busca de pontos de encontro entre os romances

de Melville e Machado, tratando tanto de paralelos no nível narrativo quanto da presença da melancolia nos seus primeiros capítulos e dos contrastes entre o negócio “próspero e digno, a caça e predação da Baleia” em *Moby Dick*, e o seu equivalente brasileiro, vergonhoso e inarrável, “o grande negócio transatlântico escravista, o mais lucrativo do empreendimento luso-brasileiro”, que fornece a riqueza que subjaz a vida fútil de um Brás Cubas (ARAÚJO).

Eu gostaria ainda de acrescentar o romance australiano de Joseph Furphy, apenas quatro anos mais jovem que Machado de Assis mas sem as vantagens de um emprego sedentário que deixasse bom tempo para escrever, de tal maneira que o seu único livro foi publicado apenas no final da sua vida, em 1903. *Such is Life* é um romance de estrutura tão inesperada e de espírito tão digressivo e humorístico quanto os outros dois, mas refletindo um contexto cultural diverso. Seria proveitoso, por exemplo, enfocar o trabalho, que figura nas três obras de uma maneira que parece inteiramente coerente com a classificação das várias partes do Novo Mundo, proposta por Louis Hartz, como fragmentos da Europa feudal, liberal ou radical. O Brás Cubas das *Memórias Póstumas* não precisa trabalhar; como afirma Roberto Schwarz sobre esse romance do Novo Mundo feudal, “estão ausentes do percurso o trabalho e qualquer forma de projeto consistente” (SCHWARZ MPC 63). O Ishamel de *Moby Dick*, por outro lado, não apenas trabalha, mas situa quase todo o seu livro no ambiente profissional, a caça de baleias. Neste romance do Novo Mundo liberal, a empresa capitalista é “cantada em prosa de inspiração shakespereana” e “invoca-se a dignidade do homem comum ... que brilharia no trabalho braçal” (ARAÚJO). Para o Tom Collins de *Such is Life*, romance do Novo Mundo radical, por sua vez, não há motivo para celebrar um elemento tão evidente da vida quanto o trabalho, nem invocar algo tão óbvio quanto a dignidade do homem comum: a história inteira se passa entre homens comuns, mas tipicamente nos seus momentos de repouso. Enquanto as *Memórias Póstumas* são narradas depois da morte e *Moby Dick*, depois da quase-morte do narrador, a narração de *Such is Life* se situa no único momento quando um

homem trabalhador tem o tempo disponível para elaborar um romance, começando com a célebre frase “Finalmente, desempregado!” (FURPHY 1).

7.4 Minha Terra tem Pinheiros

O projeto original desta tese tratava de uma simples ampliação do trabalho da minha dissertação, comparando os *Contos Gauchescos* do sul-rio-grandense João Simões Lopes Neto (1865-1916), uma seleção dos contos do australiano Henry Lawson (1867-1922), e o romance *The Virginian* do estadunidense Owen Wister (1860-1938). Cada um dos autores encerra, na sua própria vida, a relação entre o centro e a fronteira de um império: Lopes Neto nasceu no Rio Grande do Sul, no extremo sul do Império Brasileiro e passou tempo no Rio de Janeiro, o seu centro; Lawson nasceu em Nova Gales do Sul, no extremo sul do Império Britânico, e passou tempo em Londres, o seu centro; Wister por sua vez, nasceu entre Nova York e Washington – o centro cultural e o centro político de um império que não se chamava pelo nome, os Estados Unidos ainda em franca expansão – e passou tempo em Wyoming, justamente na sua fronteira então pouco habitada no oeste.

Dentro destes três contextos, as obras descrevem um mundo rural que, no final do século XIX, já não existia mais, o mundo à margem do mercado e da lei, um mundo de vastas planícies, de cavalos e de gado, de homens e de poucas mulheres, de grandes distâncias sem cerca. Luís Augusto Fischer situa os *Contos Gauchescos* (1912) na transição entre um mundo “anterior à hegemonia da cidade sobre o campo, dominada pela ética guerreira”, e o presente da narração do velho Blau Nunes (L. FISCHER SLN 11). Da mesma maneira, o título de um dos primeiros volumes publicados por Lawson, *In the Days when the World was Wide* (Nos dias quando o mundo era amplo, 1896), provém de um poema seu que, nas palavras de Christopher Lee, “lamenta, saudosamente, a passagem da época da fronteira e do espírito aventureiro e masculino que seria necessário para reformar o capitalismo” (LEE 30). Owen

Wister, por sua vez, descreve o Wyoming do seu romance como “um mundo desaparecido”, mas desaparecido tão recentemente que vários trechos do texto foram publicados inicialmente com os verbos conjugados no presente (Wister x). O estudo dessas três obras oferece uma perspectiva sobre essa transição econômica e social em três contextos com grandes semelhanças mas com diferenças igualmente profundas.

A construção das obras também revela semelhanças e diferenças fundamentais. Todas se situam em algum lugar entre o conto e o romance. Como sugerido acima, *The Virginian* é composto, em parte, de episódios concebidos e publicados independentemente, e a obra final é descrita como “fraturada” e “dialógica” (GRAULICH xiii), marcada por mudanças de ponto de vista. Os *Contos Gauchescos* são, evidentemente, contos, mas contos ligados um ao outro pela voz do narrador e pelo ato de narrar: o efeito total é de algo entre uma coleção de textos autônomos e um romance. Os contos de Lawson, dos quais um total de 147 foram reunidos postumamente, não chegam a ser emoldurados por uma estrutura maior, mas atingem um tipo de coerência através do uso recorrente de certos lugares e personagens. O volume *Joe Wilson and his Mates* (Joe Wilson e os seus companheiros, 1901) representa tanto o auge da sua carreira quanto a sua “última tentativa importante de dar maior desenvolvimento aos personagens” (LEE 38), e tem uma unidade comparável com aquela da obra de Lopes Neto. Essa escala de elaboração estrutural – romance feito de contos, conjunto coeso de contos, contos interligados – parece coerente com a situação dos escritores e dos seus narradores. No caso mais elaborado, Owen Wister (homem culto e urbano) usa um narrador culto que escreve sobre aquilo que aprendeu no mundo da fronteira rural, ao passo que o seu personagem principal, o próprio virginiano, passa parte do livro aprendendo a ler e a escrever. No caso intermediário, Simões Lopes Neto passa a palavra a um narrador analfabeto do interior, que conta as suas histórias para um interlocutor implicitamente culto e urbano, como o próprio autor. E, por fim, no caso de menor elaboração de estrutura, Henry

Lawson simplesmente usa narradores que são, como ele, homens proletários que conhecem bem a vida do interior e já sabem ler e escrever. A comparação dessas obras tem a capacidade de jogar luz também na relação histórica entre letramento e literatura em três contextos distintos.

Por fim, os mundos rurais de Lawson, Lopes e Wister mantêm um certo papel quase-oficial dentro das suas respectivas culturas, mas essas três culturas são definidas de maneira diferente em termos da sua relação com as unidades políticas, o império no século XIX, a região daquele império e o país no século XXI. Conforme Melody Graulich, “pelos últimos cem anos, *The Virginian* tem sido um ícone cultural importante, ... por ser visto como o progenitor do *western*, tão lido e tão criticado” (GRAULICH xii). Os Estados Unidos nunca se chamaram de império, e o país que existe hoje é essencialmente o mesmo que existia na época dos eventos do romance, de tal maneira que o *cowboy* expandiu a sua representatividade de uma região para um país: no século XXI, o *cowboy* representa um país que é igual ao império do século XIX. Para Flávio Loureiro Chaves, o narrador Blau Nunes constitui “a mais legítima criação literária que se pode encontrar, porque nele Simões Lopes Neto obteve a instauração do *tipo*” do gaúcho (CHAVES 19). O Império Brasileiro se transformou no país Brasil sem nenhuma mudança essencial, de tal maneira que o gaúcho manteve a representatividade de uma região: no século XXI, o gaúcho representa um estado que é igual à província do império do século XIX. Em 1895, uma resenha do primeiro livro de Lawson afirmou que ele “é a voz do interior, e o interior é a alma da Austrália” (LEE 232); para Lee, “nenhuma descrição da literatura nacional seria completa” sem um tratamento tanto da obra de Lawson quanto da sua variada recepção (LEE 13). O Império Britânico se desfez e a Austrália se tornou país independente, de tal maneira que o *bushman* australiano tanto manteve quanto aumentou o seu nível de representatividade. Manteve, porque – como o gaúcho – ainda representa no século XXI aquilo que era uma região de um império no século

XIX, mas aumentou porque aquela região passou a ser um país. O estudo da recepção dessas ficções permite uma investigação das relações político-culturais entre as regiões do Brasil em paralelo com situações comparáveis em dois outros cantos do Novo Mundo.

Um dos principais motivos para a mudança no curso da minha tese, de um trabalho comparativo de três obras de ficção para um estudo sobre o Novo Mundo e a tradição literária, foi uma conversa que tive em 2007 com um colega da minha esposa, homem culto, de formação superior, casado com uma então doutoranda em literatura. Ele me perguntou sobre o meu projeto, que eu comecei a descrever, mas quando cheguei ao nome de Simões Lopes Neto ele respondeu – naquele tom de *já sei*, naquele tom de *era só isso? eu esperava mais* – “ah, um regionalista”. Foi naquele momento que eu percebi que, antes de fazer aquele trabalho (antes de tratar da chegada da modernidade nas regiões afastadas do Novo Mundo, antes de refletir sobre as relações entre províncias e centros, antes de examinar o analfabetismo e a literatura rural, antes de analisar, no contexto daquelas três obras, o jovem e o velho, o homem e a mulher, o trabalho, a propriedade e o roubo) seria necessário compreender aquela resposta e tentar desmontar as suas certezas.

Eu nasci em Sydney e a minha esposa nasceu em Canela: eu já passei um quarto da minha vida tentando entender como e quando o mundo dela é e não é simplesmente “o Brasil”, é e não é simplesmente “o Rio Grande do Sul”, ao mesmo tempo que analiso como e quando o meu mundo é e não é simplesmente “a Austrália”. Em geral, os símbolos oficiais do Brasil não parecem representar muito bem o mundo dela, mas tampouco o fazem os símbolos oficiais do Rio Grande do Sul. Nem a totalidade maior, nem a outra menor serve para capturar a verdadeira textura da minha vida aqui: nem o Pão de Açúcar e o Carnaval, nem a cavallhada e o fogo de chão. A imagem do meu Brasil é a descida de Canela para Caracol, entre as araucárias, e sempre que volto para Porto Alegre eu ouço a minha pequena canção do exílio: minha terra tem pinheiros.

Regionalismo? Talvez, mas só se for o regionalismo crítico proposto pelo australiano Phillip Mead. Num capítulo na recente *História da Literatura Australiana* de Cambridge, ele reflete sobre o discurso da nação, lembrando que “é evidente agora o quão instável ele é em si, e o quão inadequado para compreender textos literários individuais, o surgimento de gêneros e a história socioeconômica da produção literária, ou mesmo o valor da literatura em geral” (MEAD 550). Na história da Austrália, uma unidade geográfica parecia sugerir inevitavelmente uma nação; na do Brasil, a unidade política e lingüística servia a mesma função, “coordenando a convergência almejada entre o meio ambiente, a nação e a identidade” (MEAD 550). Nesses contextos, bem como nos Estados Unidos ou no mundo hispanófono, “o regionalismo, tanto criativo quanto crítico, é um processo que resiste e critica tal convergência” (MEAD 550). Nos últimos anos, “os estudos pós-nacionais da literatura da Austrália têm progredido em dois sentidos: em comparações e contextos transculturais, e na releitura do local” (MEAD 550), um movimento duplo que eu espero fortalecer no Brasil com esta tese.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, Jose de. *O gaúcho*. São Paulo: Ática, 1978.

ALEXANDER, Ian. Leituras novo-mundistas. *Outra Travessia* – Revista de Literatura da UFSC. Florianópolis, n. 6, p. 7-30, 1º semestre de 2007.

_____. As Neo-Europas e a estética do frio. *Terceira Margem* (UFRJ). Rio de Janeiro, ano 12, n 18. 2008.

ANDERSON, Benedict. *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. 2.ed. London: Verso, 1991.

ANDRADA E SILVA, José Bonifácio. A Independência e os partidos. In: CALDEIRA, Jorge. (Org.) *José Bonifácio de Andrada e Silva*. São Paulo: Editora 34, 2002. p. 179-181.

ANDRADE, Mario de. *Macunaíma*, o herói sem nenhum caráter. São Paulo: Martins, 1978.

ARAÚJO, Homero. *Moby Dick e Memórias póstumas: Ishmael e Brás Cubas*, dois narradores no Novo Mundo periférico. (ainda não publicação).

AUERBACH, Erich. *Mimesis: The representation of reality in Western literature*. New York: Doubleday Anchor, 1957.

BARROS BAPTISTA, Abel. *O livro agreste*. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.

BENNETT, James. *The anglosphere challenge*. Latham, Maryland: Rowman and Littlefield, 2004.

BERLIN, Isaiah. *The roots of romanticism*. Princeton: Princeton University Press, 1999.

BLOOM, Harold. *The anxiety of influence*. New York: Oxford University Press, 1973.

_____. *A map of misreading*. New York: Oxford University Press, 1975.

_____. *Kabbalah and criticism*. New York: Continuum, 1975.

_____. *Poetry and repression: Revisionism from Blake to Stevens*. New Haven: Yale University Press, 1976.

_____. *The western canon*. London: Papermac, 1995.

_____. *Genius: A mosaic of one hundred exemplary creative minds*. New York: Warner, 2002.

_____. Introduction. In: WHITMAN, Walt. *Leaves of Grass: the first (1855) edition*. New York: Penguin, 2005. p. vii-xxxviii

BORGES, Jorge Luis. O outro Whitman. In: _____. *Obras completas de Jorge Luis Borges*, volume I. São Paulo: Globo, 1999. p. 218-221.

_____. O escritor argentino e a tradição. In: _____. *Obras completas de Jorge Luis Borges*, volume I. São Paulo: Globo, 1999. p. 288-296.

_____. Funes, o memorioso. In: _____. *Obras completas de Jorge Luis Borges*, volume I. São Paulo: Globo, 1999. p. 539-546.

_____. O Aleph. In: _____. *Obras completas de Jorge Luis Borges*, volume I. São Paulo: Globo, 1999. p. 686-698.

_____. Nosso pobre individualismo. In: _____. *Obras completas de Jorge Luis Borges*, volume II. São Paulo: Globo, 1999. p. 37-39.

BROGAN, Hugh. *The Penguin history of the United States of America*. London: Penguin, 1999.

CABRAL DE MELLO, Evaldo. *A outra independência: o federalismo pernambucano de 1817 a 1824*. São Paulo: Editora 34, 2004.

_____. *Um imenso Portugal*. São Paulo: Editora 34, 2008.

CAIRNS GROUP. Disponível em: < <http://www.cairnsgroup.org/> > Acesso em: 25 jan. 2009.

CANDIDO, Antonio. Letras e idéias no período colonial. In: _____. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008. p. 99-116.

_____. Literatura e cultura de 1900 a 1945: panorama para estrangeiro. In: _____. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008. p. 117-145.

_____. A literatura na evolução de uma comunidade. In: _____. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008. p. 147-175.

_____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

_____. Literatura de dois gumes. In: _____. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. p. 197-217.

_____. A nova narrativa. In: _____. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. p. 241-260.

_____. *Iniciação à literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

- _____. O mestre da leitura. *Zero Hora*, Porto Alegre, 24 out. 2009. Caderno Cultura. p. 1-5.
- CARPEAUX, Otto Maria. *A literatura alemã*. São Paulo: Cultrix, 1964.
- CASANOVA, Pascale. *The world republic of letters*. Cambridge, EUA: Harvard University Press, 2004.
- CHAVES, Flávio Loureiro. *Simões Lopes Neto*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 2001.
- CIA – CENTRAL INTELLIGENCE AGENCY. *The world factbook*. Disponível em: <<https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/>> Acesso em: 17 set. 2008.
- COUTINHO, Afrânio. *Conceito de literatura brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1980.
- CROSBY, Alfred W. *Ecological imperialism: the biological expansion of Europe, 900-1900*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- CROSS, Zora. *An introduction to the study of Australian literature*. Sydney: Teachers' College Press, 1922.
- DARGAN, E. Preston. Balzac and Cooper: "Les Chouans". *Modern Philology*, Chicago, v. 13, n. 4, p. 193-213, ago. 1915.
- DUTTON, Geoffrey (Ed.). *The literature of Australia*. Ringwood: Penguin, 1964.
- ELIOT, T. S. Tradition and the practice of poetry. In: _____. *Essays from the Southern Review*. Oxford: Oxford University Press, 1988. p. 10-25.
- EMERSON, Ralph Waldo. The American scholar. In: _____. *The complete works of Ralph Waldo Emerson: Nature, addresses and lectures [Vol. 1]*. Boston: Houghton Mifflin, 1903. p. 79-115.
- _____. An address delivered before the senior class in Divinity College, Cambridge, Sunday evening, July 15, 1838. In: _____. *The complete works of Ralph Waldo Emerson: Nature, addresses and lectures [Vol. 1]*. Boston: Houghton Mifflin, 1903. p. 117-151.
- _____. The conservative. In: _____. *The complete works of Ralph Waldo Emerson: Nature, addresses and lectures [Vol. 1]*. Boston: Houghton Mifflin, 1903. p. 293-326.
- _____. Self-reliance. In: _____. *The complete works of Ralph Waldo Emerson: Essays. 1st series [Vol. 2]*. Boston: Houghton Mifflin, 1903. p. 43-90.
- EU – EUROPEAN COMMISSION. *Europeans and their languages*. Disponível em: <http://ec.europa.eu/public_opinion/archives/ebs/ebs_243_en.pdf> Acesso em: 25 set. 2008.
- EVANS, Graham; NEWNHAM, Jeffrey. *The Penguin dictionary of international relations*. London: Penguin, 1998.
- FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2002.
- FAUSTO, Boris e DEVOTO, Fernando J. *Brasil e Argentina: um ensaio de história comparada (1850-2002)*. São Paulo: Editora 34, 2005.

FISCHER, David Hackett. *Albion's Seed: Four British folkways in America*. New York: Oxford University Press, 1989.

FISCHER, Luís Augusto. Uma edição nova e inovadora. In: LOPES NETO, Simões. *Contos Gauchescos*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2000. p. 7-30

_____. *Machado e Borges*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2008.

FURPHY, Joseph. *Such is life: being certain extracts from the diary of Tom Collins*. Sydney: Angus and Robertson, 1975.

GRAULICH, Melody; TATUM, Stephen (Ed.). *Reading the Virginian in the new west*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2003.

GREEN, H. M. *An outline of Australian literature*. Sydney: Whitcombe and Tombs, 1930.

_____. *A history of Australian literature*. 2ª ed. Sydney: Angus and Robertson, 1984.

HARTZ, Louis. *The founding of new societies: Studies in the history of the United States, Latin America, South Africa, Canada, and Australia*. New York: Harcourt, Brace & World, 1964.

HATHERELL, William. *The third metropolis: Imagining Brisbane through art and literature, 1940-1970*. Brisbane: University of Queensland Press, 2007.

HERGENHAN, Laurie. (Ed.). *The Penguin new literary history of Australia*. Ringwood: Penguin, 1988.

HOBBSAWM, Eric. *A era dos impérios, 1875-1914*. São Paulo: Paz e Terra, 1988.

HUNTINGTON, Samuel P. *The clash of civilizations and the remaking of world order*. London: Simon and Schuster, 1997.

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. *Contagem da população, 2007*. Disponível em: < ftp://ftp.ibge.gov.br/Contagem_da_Populacao_2007 > Acesso em: 07 mar. 2008.

JOTISCHKY, Andrew; HULL, Caroline. *The Penguin historical atlas of the medieval world*. London: Penguin, 2005.

KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994.

KRAMER, Leonie. (Ed.). *The Oxford history of Australian literature*. Melbourne: Oxford University Press, 1981.

LAWRENCE, D. H. The evening land. In: _____. *Birds, beasts and flowers*. Jaffrey, New Hampshire: Black Sparrow Books, 2008. p. 20-23.

LAWSON, Henry. *Prose Works*. Sydney: Angus and Robertson, 1948.

LEE, Christopher. *City Bushman: Henry Lawson and the Australian imagination*. Fremantle, Western Australia: Fremantle Arts Centre Press, 2004.

LEWIS, R. W. B. *The American Adam: Innocence, tragedy, and tradition in the nineteenth century*. Chicago: University of Chicago Press, 1955.

LOPES NETO, Simões. *Contos Gauchescos*. Edição de Luís Augusto Fischer. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2000.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade. In: _____. *Obra completa: volume III*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 801-809.

_____. Papel-moeda e moeda-papel ... fusão e encampação. In: FRANCO, Gustavo. *A economia em Machado de Assis: O olhar oblíquo do acionista*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007. p. 163-167.

MADISON, James. Madison's report on the Virginia resolutions. In: ELLIOT, Jonathan. *The debates in the several state conventions on the adoption of the Federal Constitution*. Philadelphia: J. B. Lippincott, 1941. p. 546-579.

MALOUF, David. *A spirit of play: The making of Australian consciousness*. Sydney, ABC Books, 2001.

MARR, David. *Patrick White: a life*. New York: Alfred A. Knopf, 1991.

MAXWELL, Kenneth. Startling normality. *New York Times*, 29 dez. 1985. Disponível em: <<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9504EFD8153BF93AA15751C1A963948260>> Acesso em: 27 ago. 2008.

MCLEOD, A. L. Walt Whitman in Australia. *Walt Whitman Review*. New York, n. 7, p. 23-35, junho de 1961.

MCMULLIN, Stanley E. Walt Whitman's influence in Canada. *Dalhousie Review*. Halifax, Nova Scotia, n. 49, p. 361-68, outono de 1969.

MCRAE, Kenneth. The structure of Canadian history. In: HARTZ, Louis. *The founding of new societies: Studies in the history of the United States, Latin America, South Africa, Canada, and Australia*. New York: Harcourt, Brace & World, 1964. p. 219-274.

MEAD, Philip. Nation, literature, location. In: PIERCE, Peter. (Ed.). *The Cambridge history of Australian literature*. Melbourne: Cambridge, 2009. p. 549-567.

MELVILLE, Hermann. *Moby Dick*. New York: Signet, 1961.

MONROE, James. The Monroe doctrine. In: GRAFTON, John (Ed.). *The declaration of independence and other great documents of American history, 1775-1865*. Mineola, New York: Dover, 2000. p. 66-68.

MOOG, Vianna. *Uma interpretação da literatura brasileira*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 2006.

MORETTI, Franco. Conjeturas sobre a literatura mundial. *Novos Estudos – CEBRAP*, São Paulo, n. 58, p. 173-181, nov. 2000.

_____. *Atlas do romance europeu, 1800-1900*. São Paulo: Boitempo, 2003.

_____. *A literatura vista de longe*. Porto Alegre: Arquipélago, 2008.

MUKHERJEE, Meenakshi. Introduction. In: _____. (Org.). *Early novels in India*. New Delhi: Sahitya Akademi, 2002. p. vii-xix.

NOBEL FOUNDATION. *All Nobel laureates in literature*. Disponível em:
<http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/index.html> Acesso em: 23 out. 2010.

ONETTI, Juan Carlos, *Para una tumba sin nombre*. Buenos Aires: Punto de Lectura, 2008.

PALMER, Vance. *The legend of the nineties*. Melbourne: Melbourne University Press, 1954.

PATERSON, A. B. "Banjo". *The works of "Banjo" Paterson*. Ware: Wordsworth Editions, 1995.

PHILLIPS, A. A. *The Australian tradition: Studies in a colonial culture*. Melbourne: F. W. Cheshire, 1958.

PIERCE, Peter. Forms of literary history. In: HERGENHAN, Laurie. (Ed.). *The Penguin new literary history of Australia*. Ringwood: Penguin, 1988. p. 77-90.

PREFEITURA DE SÃO PAULO. *População nos anos de levantamento censitário*. Disponível em:
<http://sempla.prefeitura.sp.gov.br/historico/tabelas/xls/pop_brasil.xls> Acesso em: 22 mai. 2010.

RAMA, Angel. Meio século de narrativa latino-americana. In: AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra. (Org.). *Angel Rama: Literatura e cultura na América Latina*. São Paulo: Edusp, 2001. p. 111-208.

_____. Regiões, culturas e literaturas. In: AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra. (Org.). *Angel Rama: Literatura e cultura na América Latina*. São Paulo: Edusp, 2001. p. 281-336.

RODRIGUES, Nelson. Complexo de vira-latas In: _____. *À sombra das chuteiras imortais: crônicas de futebol*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 51-52

SAFRANSKI Rüdiger. *Romantismo: uma questão alemã*. São Paulo: Estação Liberdade, 2010.

SALUSINSZKY, Imre. *Criticism in society: interviews with Jacques Derrida, Northrop Frye, Harold Bloom, Geoffrey Hartman, Frank Kermode, Edward Said, Barbara Johnson, Frank Lentricchia, and J. Hillis Miller*. New York: Methuen, 1987.

SCHUMAN, Robert. *Declaration of 9 May 1950*. Disponível em:
<http://europa.eu/abc/symbols/9-may/decl_en.htm> Acesso em: 17 set. 2008.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2000. p. 11-31.

_____. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2000.

SIGAL, Goldie. Introduction: the flowering of Yiddish literature. In: _____. (Ed.). *The Garment-Worker's Legacy: The Joe Fishstein collection of Yiddish poetry*. Montreal: McGill University Libraries, 1997. Disponível em:
<<http://digital.library.mcgill.ca/fishstein/search/iflowering.htm>> Acesso em: 25 set. 2008.

SIL INTERNATIONAL. *Ethnologue: languages of the world*. Disponível em:
<<http://www.ethnologue.com>> Acesso em: 8 out. 2008.

SMITH, Ed. The Ashes 2009: Ricky Ponting show Headingley crowd who's boss. *Telegraph*, London, 7 ago. 2009. Disponível em:
<<http://www.telegraph.co.uk/sport/cricket/international/theashes/5990744/The-Ashes-2009-Ricky-Ponting-show-Headingley-crowd-whos-boss.html>> Acesso em: 19 ago. 2009.

SNELL-HORNBY, Mary. *The turns of translation studies: new paradigms or shifting viewpoints?*. Amsterdam: John Benjamins, 2006.

STEVENS, Wallace. *The palm at the end of the mind: selected poems and a play*. New York: Knopf, 1971.

TARGA, Luiz Roberto Pecoits. Manifesto pelo Sul, à guisa de prefácio. In: _____. (Org.). *Breve inventário de temas do Sul*. Porto Alegre: UFRGS, 1998. p. 7-13

TÁVORA, Franklin. *O Cabeleira*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1985.

WASHINGTON, George. Farewell address. In: GRAFTON, John (Ed.). *The declaration of independence and other great documents of American history, 1775-1865*. Mineola, New York: Dover, 2000. p. 47-60.

WHITE, Patrick. The prodigal son. In: _____. *Patrick White speaks*. Sydney: Primavera, 1989. p. 13-17.

WISTER, Owen. *The Virginian*. New York: Signet Classics, 2002.

WORLD GAZETTEER. Disponível em: <<http://world-gazetteer.com>> Acesso em: 17 out. 2008.