

Marco Bucaioni*

CLEPUL / FLUL

Realizar a modernidade: pesar o legado modernista na prosa contemporânea de língua portuguesa

Resumo:

No centenário da *Semana de Arte Moderna* de São Paulo e do lançamento em volume do *Ulysses* de James Joyce, este artigo visa animar uma reflexão sobre o legado do(s) modernismo(s) no panorama contemporâneo das literaturas de língua portuguesa, incidindo no género do romance, consagrado cada vez mais no último século como género central da modernidade literária mundial. O objectivo desta reflexão será questionar e eventualmente redefinir o conceito de modernidade literária aplicado à prosa em português, considerando as linhas de força que surgem das experiências modernistas nacionais e internacionais. As perguntas centrais deste artigo serão: como e em que medida a contemporânea prosa longa em português é devedora dos movimentos modernistas português e brasileiro? Até que ponto está ligada a um eventual modernismo internacional que, irradiando das línguas centrais do Sistema Literário Mundial, iria dialogar separadamente com as várias (semi-)periferias? E, por fim: qual é a voz distintiva da modernidade literária na prosa longa em português – se é que há uma – e de que ingredientes (dispositivos, formas) se compõe?

Palavras-chave:

Modernidade literária, Prosa longa, Literaturas de língua portuguesa, Sistema literário de língua portuguesa, Literatura-mundo

Abstract:

Hundred years have elapsed since the *Semana de arte moderna* of São Paulo and since Joyce's *Ulysses* appeared for the first time in book form. This article's aim is to reflect on the modernist legacy in contemporary Portuguese-language literature, focussing on the novel, which was consistently positioned at the centre of world-literary modernity. We would like to question and eventually redefine the concept of literary modernity when applied to literary prose in Portuguese, considering the developmental lines which originated from modernist experiences, both at national and international level. The central questions of this article will be: how, and to which extent, contemporary long-prose in Portuguese is indebted to the Portuguese and the Brazilian modernist movements? How much does it owe to an eventual international, or world-modernism which, irradiating from more central languages of the World Literary System, dialogues separately with its different (semi-)peripheral regions? And, finally: does a distinctive modern literary

voice in the Portuguese-language novel exist, and which ingredients (devices, forms) are peculiar to it?

Keywords:

silences, *Macunaíma*, Mário de Andrade, Joaquim Pedro de Andrade

“The world broke in two in 1922 or thereabouts”.

Willa Cather

1. Questões, métodos, teoria

O modernismo surge como categoria fundamental do século XX na história das literaturas de língua portuguesa. O impacto da primeira geração modernista – quer no caso português, quer no brasileiro – foi muito profundo e é justamente ainda objecto de discussão no seio da comunidade científica. A publicação da revista *Orpheu* em Portugal (1915) e a *Semana de Arte Moderna* de São Paulo (1922) foram de facto os dois episódios mais marcantes na elaboração e na enunciação da modernidade literária na língua portuguesa.

Este artigo visa propor uma reflexão sobre o legado do(s) modernismo(s) no panorama contemporâneo das literaturas de língua portuguesa, incidindo na prosa longa, ou seja, no romance *lato sensu*, que se foi consagrando ainda mais no último século como género central da modernidade literária mundial. O objectivo desta reflexão será questionar e eventualmente redefinir o conceito de modernidade literária aplicado ao objecto em apreço, considerando as linhas de força que surgem das experiências modernistas nacionais e internacionais.

Achámos que o centenário da *Semana* de São Paulo e da quase contemporânea primeira publicação em livro do *Ulysses* de James Joyce podem proporcionar uma ocasião para esboçar um balanço do legado modernista na literatura no que diz respeito à forma e às técnicas e também ao objectivo de (re-)pensar o desenvolvimento das literaturas em português e o seu posicionamento no Sistema Literário Mundial (SLM). Sem invalidar os posicionamentos teóricos que interpretam a nação como unidade e horizonte crítico de inserção das obras literárias – e nisto adoptando o ponto de vista de Pascale Casanova, segundo a qual, apesar da existência do Espaço Literário Mundial que ela teoriza, a arena de referência dos autores continua a ser essencialmente nacional¹ –, não deixa de ser tentadora a perspectiva de um olhar sinóptico e panorâmico sobre as produções literárias da totalidade do espaço de língua portuguesa. Tencionamos propor o conceito operativo de Sistema Literário de Língua Portuguesa (SLLP) enquanto sub-região do SLM, e testar a sua oportunidade e validade. Configurando-se como região do SLM,

pensamos o SLLP como percorrido no seu interior por linhas de força desiguais e relações verticais e horizontais, constituindo uma rede de nós e ligações. A sua teorização passa por reconhecer não tanto uma unidade monolítica de todas as literaturas em língua portuguesa, mas o seu posicionamento recíproco dentro de um subsistema que em certas instâncias se interpõe entre o plano nacional e o plano mundial. Indícios da existência do SLLP podem encontrar-se na presença e no poder de consagração do Prémio Camões, que envolve vários países de língua portuguesa, ou nos circuitos de tradução dessas literaturas, que muitas vezes são processadas e tratadas pelos mesmos agentes (agências literárias, tradutores), ou são visadas em conjunto nos currículos universitários (cf. Bucaioni 2020a para o caso das literaturas africanas). Por fim, a adopção da mesma língua literária por várias literaturas nacionais leva à partilha de algumas instituições e à circulação privilegiada de instâncias (formas, poéticas): as influências literárias recíprocas dos dois lados do Atlântico, largamente conhecidas dos estudiosos, constituem uma dessas instâncias.

As perguntas centrais deste artigo serão, portanto: como e em que medida a contemporânea prosa longa em português é devedora dos movimentos modernistas português e brasileiro? Até que ponto, pelo contrário, é ligada a um eventual modernismo internacional que, irradiando das línguas mais centrais do SLM, iria dialogar separadamente com as suas várias (semi-)periferias? E, por fim: qual é a voz distintiva da modernidade literária na prosa longa em português – se é que há uma – e de que ingredientes (dispositivos, formas) se compõe?

Do ponto de vista teórico, o conceito de modernidade literária com que trabalharemos neste artigo é mutuado essencialmente do Warwick Research Collective, na sua publicação *Combined and Uneven Development*.²

[...] our central concern lies less with the politico-philosophical category of modernity as such than with its literary correlates – we are chiefly interested in the literary registration and encoding of modernity as a social logic. We are operating therefore with a preliminary tripartite conceptualisation – modern world-system/modernity/world-literature – in terms of which the latter is understood in the broadest sense as the literature of the modern capitalist world-system. *We understand capitalism to be the substrate of world-literature [...] and [...] modernity to constitute world-literature's subject and form* – modernity is both what world-literature indexes or is 'about' and what gives world-literature its distinguishing formal characteristics. (WReC 2015: 15 – itálicos nossos)

Nomeadamente, o tratamento que o WReC faz do modernismo e da modernidade literária no contexto de desenvolvimento combinado e desigual da literatura mundial, que decalca a combinação e a desigualdade do desenvolvimento do sistema capitalista global, parece-nos convincente e possivelmente produtivo para o caso do SLLP. É nas zonas (semi-)periféricas do SLM que se revelam de forma mais gritante as incongruências do sistema, o que torna mais frequente e consistente a dominação do irrealismo e a adopção de técnicas e dispositivos mais fragmentários. Constituindo-se como a linguagem da crise e da fragmentação, o irrealismo

teria tendência para se tornar na poética dominante da modernidade periférica.

Cientes de que, na proposta do WReC, a modernidade é entendida em sentido muito lato, envolvendo não só aspectos formais e estilísticos, mas também as condições históricas em que as obras se inserem, limitar-nos-emos, neste artigo, a considerar algumas características formais que denunciam uma adesão clara à modernidade literária como herdeira dos exemplos modernistas. Nomeadamente: a gestão não linear do tempo da narração (narrativas com fragmentação e indecisão temporal, aparente simultaneidade da matéria narrada, recursividade e justaposição de planos temporais diferentes), que se repercute na construção de enredos não lineares; a presença de narradores não fiáveis; a fragmentariedade e a instabilidade formal (romance epistolar, romance polifónico); a estratégia de não explicitude na revelação de acontecimentos relevantes.

Imaginando a modernidade desta forma, e também na senda do WReC, é consequente que o pós-moderno se reduza a uma das fases da realização contínua do moderno, visto que o moderno não acaba, por definição. Mais: a formulação de pós-moderno pode revelar-se enganadora, quando muito sendo aceitável com a aceção de “pós-modernista”, ou seja uma fase em que qualquer forma de modernismo, entendida em sentido estrito, tinha exaurido a sua força. A definição de pós-moderno arrisca-se a criar um curto-circuito teórico por causa da polissemia do prefixo “pós-”, que parece que o moderno acabou. Como demonstra, aliás, o léxico comum: enquanto no seio da academia e na escola “moderno” é usado variamente como adjectivo que se aplica aos últimos cinco séculos, no dia-a-dia a palavra actualiza-se quase cada década. A língua dos média e da internet abunda de exemplos que opõem coisas “modernas” (ou seja dos últimos anos) a feitos mais antigos, que nalguns casos têm pouco mais de vinte anos, o que demonstra como a palavra “moderno” tem um significado cronologicamente instável, demonstração também de que o moderno não acabou de actualizar-se, e portanto ainda existe.

O nosso questionamento coloca-se no pano de fundo de enunciações teóricas pertencentes ao vasto conjunto da literatura-mundo, ou seja daquela tentativa plural, ainda em curso e com grande variedade interna (e até conflitos) no campo das Literaturas Comparadas, de tomar conta de uma série de avanços teóricos, como o amplo panorama dos Estudos Pós-coloniais, os resultados da “Viragem Cultural” dos Estudos de Tradução (Lefevre 1992, Venuti 1995 e 1998, Bassnet e Lefevre 1990 entre outros), os da “Escola Bourdeuiana” de sociologia da literatura (Bourdieu 1995, Sapiro 2014, 2015 e 2016, entre outros), com o objectivo de renovar profundamente os alicerces da disciplina.

Uma formulação possível da ligação entre os modernismos ditos euro-americanos e as literaturas africanas devemos-la a Nicholas Brown, que em *Utopian Generations* (Brown 2015) mutua o próprio título do seu ensaio de outro célebre título – dessa vez de romance – de um autor africano de língua portuguesa.

O trabalho de Franco Moretti sobre a circulação da forma-romance (Moretti 1997 e 2003b) e nos seus posicionamentos teóricos e metodológicos sobre a literatura-mundo (Moretti 2000 e 2003a) iluminam a nossa reflexão com uma visão da literatura mundial como sistema, apontando para uma comparatística nova, não só mais abrangente, mas também qualitativamente

distinta da crítica tradicional.

As teses operativas da nossa reflexão serão as seguintes: a) as técnicas e poéticas anunciadas e iniciadas pelos primeiros modernismos foram-se tornando dominantes na prosa longa em todas as regiões do SLLP, e continuam a sê-lo hoje em dia; b) esse desenvolvimento é mais devedor do modernismo internacional do que das primeiras gerações modernistas que operaram nos próprios países de língua portuguesa.

2. O modernismo em inglês e em português

A constatação de partida da nossa argumentação prende-se com uma diferença cronológica e qualitativa fundamental entre os resultados literários do modernismo em inglês e em português.

O modernismo de língua inglesa parece encontrar imediatamente, no próprio momento histórico da sua enunciação, o seu cânone e as suas mais altas realizações. James Joyce, Virginia Woolf e William Faulkner para a prosa, T. S. Eliot e Ezra Pound para a poesia não só exemplificam (apontam, anunciam), mas também ao mesmo tempo realizam uma possível modernidade literária em inglês, que se tornou ao longo do último século na imagem e no exemplo da modernidade literária global – também graças ao peso cada vez maior que a língua inglesa foi ganhando no SLM ao longo das últimas décadas. De facto, o modernismo de língua inglesa não se cristalizou em manifestos e textos programáticos, mas cumpriu-se imediatamente num arquivo de obras literárias exemplares.

Ulysses aparece na *Little Review* entre Março de 1918 e Dezembro de 1920, sendo publicado em forma de livro pela primeira vez em Fevereiro de 1922, enquanto o *Finnegans Wake*, tendo surgido em fragmentos em várias revistas sob o título de *Work in Progress*, é publicado em volume em 1939. Os dois romances considerados mais emblemáticos da declinação modernista de Woolf surgem em 1925 (*Mrs. Dalloway*) e 1927 (*To the Lighthouse*) enquanto os primeiros dois romances de William Faulkner, entre os mais influentes na história da literatura mundial e paradigmas das técnicas modernistas, são publicados em 1929 (*The Sound and the Fury*) e 1930 (*As I Lay Dying*). Desta forma, no espaço de menos de uma década, entre 1922 e 1930, a prosa de língua inglesa ganha o arquivo fundamental da modernidade literária novecentista. Na vertente poética, *The Waste Land* de T. S. Eliot é publicado pela primeira vez também em 1922, enquanto os *Cantos* de Ezra Pound, escritos a partir de 1915, saem numa primeira edição parcial em 1925.

O estatuto que *Ulysses* foi ganhando nos últimos cem anos é o de arqui-romance da contemporaneidade mundial, no centro do cânone literário moderno. Devido à envergadura do projecto que *Ulysses* ao mesmo tempo simboliza e cumpre, esse texto pode ser considerado o catálogo das técnicas que, a partir daí, serão expressão privilegiada da literatura moderna. O conjunto da obra de Woolf tem uma função parecida de exemplo para a posteridade, fixando desde logo um arquivo produtivo de técnicas e horizontes estéticos. O mesmo se pode dizer da obra romanesca de Faulkner, que foi exercendo uma influência fundamental dentro e fora das fronteiras da língua inglesa. Não é um acaso que Pascale Casanova fale dele como “acelerador” das histórias literárias de nações periféricas.

[...] Faulkner himself became a measure of novelistic innovation after receiving the Nobel Prize in 1950. Following his international consecration, Faulkner's work played the role of a 'temporal accelerator' for a wide range of novelists of different periods, in countries structurally comparable in economic and cultural terms, to the American South. All of them openly announced their use (at least in a technical sense) of this Faulknerian accelerator; among them were Juan Benet in 1950s Spain, Gabriel García Márquez in Colombia and Mario Vargas Llosa in Peru in the 1950s and 1960s, Kateb Yacine in 1960s Algeria, Antonio Lobo-Antunes in 1970s Portugal, Edouard Glissant in the French Antilles of the 1980s, and so on. (Casanova *apud* Damrosch 2014: 197-198)

Na divulgação literária, não é raro apresentar um autor como “o Faulkner português” (Lobo Antunes), ou como “o Joyce brasileiro” (João Guimarães Rosa). Esta constatação já só por si indica como tais nomes servem não só como estruturantes canónicos, mas também enquanto rótulos que caracterizam a escrita de outros autores.

Os modernismos de língua portuguesa – no plano da prosa longa – tal como outras experiências (semi-)periféricas, pelo contrário, acabaram por ter um carácter vanguardista, antecipatório, experimental. Auto-conscientes, têm tendência para funcionar mais como exemplo, ou agenda para o futuro, do que como cânone ou arquivo, deixando às gerações vindouras a tarefa de cumprir a modernidade que eles anunciam e antecipam. O primeiro modernismo português é atravessado por reivindicações e manifestos: o próprio arquivo textual fundamental apresenta-nos manifestos entre os textos mais relevantes (como o *Manifesto Anti-Dantas* de Almada Negreiros). Este carácter de toda a acção do grupo é bem resumido na sugestão de um artigo de Jerónimo Pizarro (2015) com um título bastante eloquente: *Orpheu, uma revista-manifesto*. As prosas fragmentárias de Almada e boa parte da produção poética do próprio Almada, de Pessoa e de Sá Carneiro (desde a *Mima Fataxa* e a *Cena do Ódio*, até às grandes odes modernistas de Álvaro de Campos, para não esquecer a *Manucure*) funcionam como eclosão e tubo de ensaio da modernidade poética portuguesa. Ao mesmo tempo, no primeiro modernismo português, a quase total ausência do romance é gritante. O único exemplo neste sentido é *Nome de Guerra* de Almada Negreiros, que não é um exemplo de realização da modernidade a que o modernismo aponta, que anuncia, que promete. Ao fim e ao cabo, contudo, *Nome de Guerra* a nível formal acaba por ser um romance tradicional, que não possui nem a envergadura nem a ambição do *Ulysses* joyciano, nem da obra romanesca dos outros grandes autores modernistas de língua inglesa. O modernismo órfico português, se por um lado funciona bem como antecedente histórico do ponto de vista poético, no que diz respeito à prosa é pouco mais do que um programa que não chega a cumprir-se. A não ser que se considere como pertencente ao género do romance o *Livro do Desassossego* de Bernardo Soares, como sugerido por algumas vozes críticas (Lobo Antunes, 2016). Dada a fama nacional e internacional de Fernando Pessoa, este título sim tem o estatuto de clássico literário do século XX. Interrogarmo-nos sobre as razões profundas que estão por trás desta situação não faz parte dos objectivos do presente artigo, mas decerto surge uma pergunta quase óbvia: porquê este desfasamento no uso e na realização das formas? Porquê no contexto de língua inglesa o modernismo parece nascer maduro quer em

poesia, quer na prosa, enquanto em Portugal aparece de forma extremamente fragmentária, sem a capacidade – ou sem a intenção? – de construir grandes obras em prosa?

O caso do Brasil é diferente, e isso é indício das discrepâncias entre os dois modernismos de língua portuguesa. O primeiro modernismo brasileiro, coagulado em torno da *Semana da arte moderna* de São Paulo de 1922, produziu manifestos, legou-nos poesia (inaugurando de forma eficaz a modernidade poética brasileira), mas também nos deixou exemplos de prosa modernista. Os principais são *Macunaíma* de Mário de Andrade e os romances experimentais de Oswald de Andrade: *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*. Ao passo que o primeiro virou um clássico da literatura brasileira, considerado ao centro do cânone brasileiro novecentista, as duas obras de Oswald de Andrade ficaram numa posição mais marginal. *Macunaíma* é o romance “oficial” do primeiro modernismo brasileiro: imbuído de uma lógica “que não tem lógica”, é um bom exemplo do desgarramento das técnicas tradicionais em prosa.

Adoptando uma atitude de prudência, neste artigo utilizamos a definição de modernista só para a primeira geração. Dessa forma, não chamaremos modernistas nem os autores que tomam sobre si a tarefa de continuar (cumprir) a modernidade em Portugal nos anos 60, nem os brasileiros dos anos 50 e 60. É deste impasse teórico, que eclode com a linha de desenvolvimento da prosa literária em língua portuguesa no século XX, que nasce a nossa proposta de pensar não tanto o modernismo nas suas fronteiras temporais, mas o desenvolvimento das literaturas de língua portuguesa do último século através de um conceito de modernidade literária que tem pontos de contacto com o(s) modernismo(s), mas vai realizando-se mais gradualmente, de forma combinada e desigual, com cronologias diferentes nos vários países ao longo especialmente da segunda metade do século XX e vai-se constituindo com o tempo na linguagem dominante da poética da contemporaneidade em língua portuguesa.

3. Realizar a modernidade

A literatura brasileira deverá de facto esperar até aos anos 50 para o aparecimento do *opus magnum*, ou seja, de uma obra que por si só resume e cumpre a modernidade literária em prosa, justamente consagrada no centro do cânone brasileiro. A óbvia referência é a *Grande sertão: veredas* de Guimarães Rosa, publicado em 1956. As relações, convergências e similitudes entre a obra de Joyce e a de Guimarães Rosa, especialmente cotejando o *Ulysses* com *Grande Sertão: veredas* estão suficientemente sedimentadas na crítica literária (Silva 2012 entre outros), de forma a termos já aqui uma coordenada clara sobre o peso do legado do modernismo internacional sobre o desenvolvimento do SLLP.

Num patamar parecido coloca-se Clarice Lispector, com uma vasta obra em prosa que se inscreve também no âmbito do cânone brasileiro novecentista e na senda da realização da modernidade literária. Com uma vida literária activa entre 1943 e 1978 (publicação do primeiro e do último romances), Clarice oferece já desde o começo, com *Perto do coração selvagem* (1943) um exemplo de prosa moderna. O nome de Clarice surge constantemente e há décadas, quer na divulgação literária, quer em estudos académicos, associado quer ao de Joyce, quer ao de

Woolf, apesar de, na biografia da escritora brasileira escrita por Benjamim Moser (2009), se afirmar que Clarice não se considerava imitadora, nem influenciada por Woolf. Mas o acostamento é inevitável: a vulcânica, multifacetada, ao mesmo tempo hermética e densíssima prosa de Clarice sugere uma modernidade total, escapulindo-se de qualquer tradição, e é, portanto, normal que se vão buscar nos máximos exemplos internacionais da modernidade literária as possíveis fontes ou as possíveis comparações, para esse tipo de escrita.

Portugal, contudo, deverá esperar ainda mais: é só depois do começo dos anos 60 que a prosa portuguesa envereda num caminho de busca sistemática da modernidade, com Almeida Faria, por exemplo, que com *Rumor Branco* (1963) importa o *nouveau roman* francês com uma agenda de modernidade tão experimental que quase paralisa o leitor. Este romance, endossado por Vergílio Ferreira através de uma entusiasta apresentação da primeira edição, coloca-se imediatamente com força no espaço literário nacional num lugar grande visibilidade. Almeida Faria continuará com *A Paixão* de 1967 – atenuar-se-ão os sinais de vanguarda na sua prosa ao longo da *Tetralogia Lusitana*, de que *A Paixão* constitui o primeiro volume e cujo último livro, *Cavaleiro Andante*, sai em 1983. Nenhum desses cinco romances de Almeida Faria, de facto, é um romance tradicional na forma: o tamanho dos textos vai aumentando gradualmente do primeiro ao último (na mais recente edição da Assírio & Alvim vai-se das 224 páginas da edição d'*A Paixão* até às 384 de *Cavaleiro Andante*), enquanto se atenuam, entre *Rumor Branco* e *A Paixão*, mas ainda mais entre *A Paixão* e *Cortes*, os exageros das técnicas experimentais, deixando nos últimos três volumes da trilogia uma forma-romance epistolar, equilibrada do ponto de vista da legibilidade, que encontra na pluralidade das vozes narrativas e no tratamento fragmentário de enredo e tempo dos romances as suas principais marcas de modernidade. A relação entre a obra de Almeida Faria e o *nouveau roman*, especialmente clara em *Rumor Branco* (Oliveira 1991 entre outros) já nos indica quais as fontes internacionais a que esta nova onda moderna de prosa portuguesa vai beber.

Nuno Bragança, com *A Noite e o Riso* (1969) e na não vastíssima obra sucessiva, retoma a evolução de uma prosa fragmentada, cortada, cheia de técnicas que se costumam associar aos modernismos e, portanto, à modernidade que os modernismos inauguram. O *collage* textual, o prazer do *pastiche*, um humor cáustico que arrasa tudo, a fragmentariedade na gestão do tempo do enredo são usados com enorme liberdade, sublinhando a adesão a uma modernidade cada vez mais sólida.

Na mesma senda inscreve-se a obra romanesca de Maria Velho da Costa, e o episódio das *Novas Cartas Portuguesas*, desta autora em co-autoria com Maria Isabel Barreno e Maria Teresa Horta, que marcou, também pelas suas repercussões políticas e mediáticas, um ponto de viragem na cultura e na literatura portuguesa, e que é uma obra não facilmente classificável a nível de género literário, sendo composta por fragmentos, cartas, textos, e nisto inserindo-se no nosso discurso de realização da modernidade literária ao longo do século.

A voz da modernidade romanesca – no sentido que lhe demos –, portanto, começa a ter um arquivo consistente no Brasil a partir dos anos 50 e em Portugal a partir do fim dos anos 60. Se a crítica brasileira tradicionalmente identifica várias fases do modernismo, incluindo neste

rótulo tendências diferentes até aos anos 60 com experiências muito variadas (entre os quais o romance regionalista, que têm premissas, horizontes e realizações muito distantes do espírito da *Semana* de 1922), a crítica portuguesa é mais cautelosa na extensão do rótulo modernista de forma temporal e a nível de temas e géneros.

Voltando ao Brasil, a construção da modernidade literária em prosa continua nos anos 70 com propostas novas: *Avalovara* de Osman Lins (1973) cumpre uma agenda solidamente moderna na sua própria estrutura, baseada na inscrição palíndroma latina *sator arepo tenet opera rotas*, com capítulos que percorrem uma imagem mental dessa inscrição através de um percurso em espiral, e conotados, em vez do título, com uma das letras da própria epígrafe. Osman Lins, por causa dessa obra, foi já comparado com Joyce, Faulkner, com o *nouveau roman*, com o Cortázar de *Rayuela*, entre outros (Nitrini 2010) – salientando mais uma vez a centralidade dos primeiros dois nomes aquando da necessidade de colocar uma obra literária no mapa conceptual da literatura moderna.

Lavoura arcaica de Raduan Nassar (1975) constitui mais um marco na história da prosa brasileira, oferecendo um estilo seco, rasgado e muito moderno à narrativa (o autor declara ter-se inspirado no próprio Almeida Faria d'A *Paixão*, da qual até aproveita algumas frases). Obra-prima de um autor entre os menos prolíficos da literatura brasileira, *Lavoura arcaica* foi ganhando o lugar de um livro de culto, impondo-se apesar sua marginalidade no panorama literário nacional e internacional. A linguagem anti-explicita do romance, a gestão do tempo narrativo que aparece suspenso numa dimensão de imobilidade, revelam os ingredientes fundamentais do irrealismo moderno que cumpre a função de revelação de tensões irresolvidas em zonas e épocas de crise. Um possível ponto de união entre esses exemplos é a não-explicitude da revelação narrativa: nalguns casos o leitor tem que reconstruir os acontecimentos relevantes do enredo, que foram pouco mais do que sugeridos ou propostos através da enunciação, essa explícita, dos seus efeitos.

Voltando a Portugal, os anos imediatamente seguintes à Revolução dos Cravos levam a prosa portuguesa para direcções novas: entre o fim dos anos 70 e começo da década sucessiva entra em actividade uma geração de autores que influenciará o curso da prosa portuguesa ao ponto de constituir o centro do cânone de hoje em dia (a maioria desses autores ainda estão activos), e que finalmente cumpre uma agenda de modernidade literária que se desdobra com uma força e uma relevância ainda inéditas.

É o caso de António Lobo Antunes, cujos primeiros três romances (*Memória de Elefante* de 1979, *Os Cus de Judas* de 1979 e *Conhecimento do Inferno* de 1980) constituem já por si uma declaração de adesão a uma modernidade literária madura e convicta, extremamente densa e fragmentada, com um estilo que deve muito às experiências modernistas e modernas do seu século. Lobo Antunes continua, ao longo das seguintes décadas a construir uma obra romanesca de dimensões impressionantes, afinando com o tempo uma linguagem fragmentária e altamente experimental, mas que encontra o seu equilíbrio com o leitor, e que se candidata a principal campeão da modernidade literária portuguesa em prosa. Considerado por muitos o maior escritor português da sua geração, Lobo Antunes ganhou uma fama vastíssima, quer

pelos tiragens dos seus livros em Portugal, quer pelo aparecimento de estudos académicos, e ainda pelo número e fama das traduções no estrangeiro. Ou seja: as instituições literárias portuguesas, e as que operam na internacionalização da literatura lusa, escolheram colocar no centro do cânone contemporâneo do romance português um autor extremamente experimental, que se afasta de forma muito clara de um modelo de romance global que cada vez mais privilegia a legibilidade por parte de um público médio e em que a tendência para um certo tipo de realismo voltou a triunfar. Lobo Antunes, pelo contrário, apresenta constantemente narradores não fiáveis, saltos de tempo, espaço e narrador sem marcas de desambiguação para o leitor, fluxos de consciência e frases cortadas, sem fim gramatical.

Nesta geração, merece destaque também o nome de Lídia Jorge, que estreia em 1980 com *O Dia dos Prodígios*, obra também muito experimental na sua estrutura e no uso da língua. A autora vai construindo desde então um grande fresco da sociedade portuguesa contemporânea, sendo hoje em dia a titular de dezenas de romances. A experimentalidade do primeiro romance vai deixando lugar, em Lídia Jorge, a uma linguagem mais regular, mas as arquitecturas dos seus romances são sempre construídas de forma complexa e trazem marcas da contemporaneidade na gestão do tempo do enredo e nas técnicas de revelação dos principais acontecimentos narrativos: Lídia Jorge recorre à elipse, sendo que raras vezes revela de forma explícita o que se está a passar. Este traço técnico está, na nossa opinião, relacionado com o irrealismo dominante na prosa portuguesa contemporânea e desdobra-se em contra-tendência com o realismo dominante no romance global actual.

Outro nome óbvio é o de José Saramago: a partir da publicação de *Manual de Pintura e Caligrafia* de 1977, a carreira literária de Saramago culminaria na recepção do prémio Nobel para a literatura em 1998, para se ir avolumando até ocupar o lugar de maior destaque entre os modernos romancistas portugueses, com traduções e reedições constantes em todo o mundo. Saramago é um dos representantes da continuação moderna da prosa portuguesa, recorrendo muitas vezes a técnicas vagamente irrealistas, pontuação não convencional, fluxos de consciência, que lhe granjearam fama de autor experimental junto do grande público leitor, embora não seja o mais experimental da sua geração.

Esta vaga de romancistas portugueses tem características próprias e inovadoras. A vastidão das suas obras, o empenho em construir e em escrever, o uso generalizado de técnicas experimentais de irrealismo e fragmentariedade, fazem desta geração um exemplo na história da literatura portuguesa. Não é um acaso que essas escritas tenham surgido depois da Revolução dos Cravos, nos convulsos tempos do Processo Revolucionário em Curso – em conformidade com a ideia de que irrealismo e fragmentariedade reinam em tempos de crise. Também não é um acaso que esta geração tenha conseguido o que nenhuma tinha conseguido antes: Saramago continua a ser não só o único português, como também o único escritor de língua portuguesa a ter recebido o prémio Nobel (Pascale Casanova enquadra o Nobel como evidência da existência do próprio Espaço Literário Mundial, na sua terminologia). É de assinalar, contudo, que, já desde o final dos anos 80, as obras de José Saramago circulavam em tradução pela Europa toda, de uma forma que não era habitual e não voltou a verificar-se para um autor português.

Em geral, as obras dessa geração são as mais traduzidas fora do espaço de língua portuguesa, tendo alcançado um eco que nenhuma outra geração tinha alcançado antes,³ dando a dimensão da consagração inusitada que ela alcançou. O facto de registar a modernidade literária da sua forma inovadora não deve ser um ingrediente displicente nesta empreitada de consagração mundial: com esta geração Portugal ganha um conjunto de romances que, enquanto se situam numa modernidade internacional, ao mesmo tempo conseguem dar a essa modernidade uma voz peculiar e reconhecível como portuguesa.

Os anos 60 são também o ponto de viragem para as literaturas da África de língua portuguesa. Tradicionalmente, o nascimento dessas literaturas é colocado nos anos 50 (Bucaioni 2015 entre outros), em que as primeiras manifestações literárias anticoloniais, que aceitam o legado negritudinista e o da *Harlem Renaissance* começam a autonomizar os campos literários das que na altura ainda eram colónias. Parcial excepção a isso é o caso cabo-verdiano, em que a recepção do romance regionalista brasileiro dos anos 30 já tinha inspirado a criação de um corpus romanesco considerável.⁴ A literatura angolana e moçambicana dos anos 50 e 60 é, todavia, e em grande parte, composta pelos géneros da poesia (de luta), do panfleto político. Só no final dos anos 60 é que se começa a criar um campo mais estruturado de prosa. Pelo que diz respeito à prosa longa, o primeiro nome relevante – e ao mesmo tempo o exemplo imperecível de adopção e realização da modernidade – é o do angolano Luandino Vieira.

Luandino escreveu contos (*estórias*, na linguagem crítica do próprio autor), e é a um livro de contos que deve a sua consagração através do escândalo que foi o prémio da APE de 1964, dado ao seu *Luuanda*, publicado em 1963. O autor escreveu, contudo, também prosa longa, como é o caso de *A vida verdadeira de Domingos Xavier* de 1961, *Nós, os do Makulusu* de 1974, ou *João Vêncio. Os seus amores* de 1979. Esses romances, ao lado das *estórias*, são exemplares como importação da modernidade literária na África de língua portuguesa. As reedições, os estudos e as celebrações da obra de Luandino compõem uma lista muito comprida, e o projectam para o centro das literaturas africanas do século XX. A linguagem, o estilo e a gestão do tempo narrativo em Luandino são profundamente modernos: quase nada é deixado a uma revelação explícita do conteúdo dos seus enredos, e quando o são, o significado é enunciado através de uma linguagem que em parte recupera o falado dos musseques luandenses da altura, inaugurando uma poética da modernidade periférica angolana de não imediata compreensão ao público leitor.

Outro nome incontornável da prosa africana desses anos é o de Pepetela, que começa no final dos anos 60 a compor uma obra romanesca de primeira importância, e ainda *in fieri*. A sua prosa, contudo, não envereda pelos abismos experimentais de um Luandino, a não ser numa fracção marginal da sua obra, que pode ser exemplificada pelo romance *Muana Puó*.

O género do romance, todavia, só se tornará no meio privilegiado de expressão literária da África de língua portuguesa só a partir do fim dos anos 80 – e mesmo com algumas excepções notáveis, como a de João Melo, que só em 2022 chegará a publicar um romance, depois de ter uma carreira consolidada como poeta e contista –, com a emergência de uma nova geração de autores ao longo dos anos 90, e a mudança de condições de escrita, publicação e circulação

destas literaturas. Mudaram horizontes estéticos e objectivos, passando de umas literaturas primeiro de luta e depois de afirmação da cultura independente nacional dos novos estados africanos para literaturas menos ancoradas a esses problemas e mais globalizantes, cúmplices da viragem do gosto e do mercado literário global a caminho de um *postcolonial exotic* (Huggan 2001) de que esta geração beneficiou para emergir dentro e fora de África. Serão, portanto, Mia Couto e José Eduardo Agualusa os principais beneficiários deste movimento.

O caso de Mia Couto, especialmente, é relevante aqui: a voz literária que o autor moçambicano consegue afinar ao longo da sua obra tem todas as características da modernidade experimental. Muito foi escrito sobre o seu estilo (Brugioni 2012 entre outros), o certo é que todas as vozes concordam em afirmar o seu uso peculiar da língua, com a inserção de palavras inventadas pelo próprio autor e com um ritmo narrativo único. Uma das fontes de inspiração para Mia Couto foi a prosa de João Guimarães Rosa, numa das relações horizontais de influência dentro do SLLP.

No vasto e multifacetado panorama da prosa brasileira das últimas décadas, não é fácil encontrar uma linha de realização de modernidade unívoca e que exemplifique o desenvolvimento de toda a literatura nacional. Todavia, queremos sugerir algumas instâncias entre as várias possíveis.

Rubem Fonseca, autor de doze romances entre 1973 e 2011, além de uma quantidade de contos, também faz uso nos seus romances de narrativas fragmentárias (forma-diário em *Diário de um fescenino*, epistolar em *E do meio do mundo prostituto, só amores guardei ao meu charuto*, por exemplo). Mais em geral, a prosa de Fonseca distingue-se por uma série de elementos mutuados da língua falada, epifanias rápidas e inesperadas, técnicas de *collage* textual.

Milton Hatoum, com estreia em 1989 com *Relato de um certo oriente*, que, entretanto, se tornou um clássico contemporâneo da literatura brasileira, apresenta uma prosa relativamente tradicional, mas usa elementos de realismo mágico, retrata um mundo amazónico às margens do sistema capitalista mundial e da mesma rede brasileira de tensões. O uso de narradores múltiplos sem avisar o leitor numa estrutura de caleidoscópio narrativo com planos que se justapõem coloca-o claramente no seio da onda moderna. Aproximado a *Cien años de soledad* do colombiano García Márquez e geralmente etiquetado de pós-colonial (Borges 2013), este romance revela um horizonte de modernidade peculiar, que nasce também da colocação periférica da acção na geográfica brasileira, tal como acontecerá também em *Dois irmãos* (2000). A sua prosa, a partir daí, evoluiu para parágrafos mais curtos e romances semi-epistolares e fragmentários (como, por exemplo, *Noite de Espera*, de 2017).

Chico Buarque, já conhecido devido à sua carreira musical, estreia-se no romance com *Estorvo* em 1991, romance curto com extenso uso de um monólogo alucinado, devedor da técnica do fluxo de consciência. Técnica esta outra vez usada em *Leite derramado* (2009), em que o narrador percorre a sua vida inteira na cama de um hospital, constantemente entre a lucidez e o olvido, numa estrutura de monólogo narrativo que nada deixa à estrutura tradicional do romance. Narrador pouco fiável em ambos os casos. *Budapeste* (2003), pelo contrário, apresenta uma gestão do tempo narrativo bastante tradicional, com saltos de tempo e espaço entre uma

Rio de Janeiro e uma Budapeste literarizadas. Contudo, a arquitetura narrativa do romance revela o seu requinte no fim do mesmo, quando um jogo meta-literário entre manuscritos, autores-fantasma e tradução enforma a modernidade do texto (aqui o jogo intertextual evoca o Borges do *Ménard*). Irrealismo e dúvida percorrem o romance. Em *Essa Gente* (2019) o autor recorre à técnica do romance fragmentário, composto de cartas e entradas de diário, apresentadas ao leitor datados, mas não na ordem cronológica natural, e desta forma obrigando o leitor a reconstruir a linha dos acontecimentos do enredo a partir de uma série de indícios.

O romance em forma de fragmento (cartas, entradas de diário, capítulos curtos ou super-curto) é uma das possibilidades da modernidade mais frequentadas pelos autores contemporâneos de língua portuguesa (vimos os exemplos de Almeida Faria, mas penso também no Rubem Fonseca de *Diário de um fescenino*, de *E do meio do mundo prostituto, só amores guardei ao meu charuto* e em muitas outras instâncias. Em África, é o caso de *Muana Puó* de Pepetela, mas também de boa parte da obra romanesca de Agualusa: *Nação Crioula* é romance epistolar; *O Vendedor de Passados*, um dos romances mais traduzidos de Agualusa, e que lhe valeu o prémio do *Independent* no Reino Unido, tem uma estrutura narrativa de dois planos entrelaçados, alternando um capítulo por cada plano).

Depois do ano 2000, enquanto continuam activos os grandes nomes da geração pós-revolucionária, que foram ocupando depois da viragem de milénio posições cada vez mais dominantes no panorama literário contemporâneo, em Portugal começaram a aparecer também novos nomes da geração sucessiva. Sobre todos os outros nomes, evidencia-se o de Gonçalo M. Tavares: consagrado desde a sua estreia pelo meio literário (as declarações de Saramago sobre a obra de Tavares no discurso de atribuição do homónimo prémio ficaram famosas),⁵ que foi construindo uma obra literária vasta, multifacetada e de absoluto interesse. Entre outras consagrações, Gonçalo M. Tavares é sem dúvida o autor português mais traduzido da sua geração. Vastas áreas da sua obra fazem uso proeminente de técnicas modernistas: fragmentariedade da forma e da prosa, intermedialidade, organização da própria obra literária em colecções, com planos e mapas que presidem à sua descodificação.

Outros autores recentes, entre os quais José Luís Peixoto, Afonso Cruz e Valter Hugo Mãe, mostraram mais uma vez uma escassa adesão a técnicas realistas.

Os autores citados aqui podem ser considerados possuidores de um grau de centralidade nos seus cânones nacionais e no âmbito da circulação literária no espaço de língua portuguesa. Ao mesmo tempo, são também quase todos muito traduzidos fora do espaço de língua portuguesa, o que é um marcador de consagração em si.⁶ São relevantes, portanto, também porque vão compondo o cânone transnacional do SLLP. Essas obras têm uma relevância de literatura-mundo no sentido da sua circulação internacional.

Se no caso de África as traduções de Mia Couto constituem por si só uma percentagem altíssima das traduções publicadas (cf. Bucaioni 2020a), Saramago, Lobo Antunes, Gonçalo M. Tavares e Lídia Jorge são os portugueses mais traduzidos nas últimas décadas. E bem assim Clarice, Guimarães Rosa, Raduan Nassar, Rubem Fonseca, Milton Hatoum e Chico Buarque para o Brasil. Ainda de referir que entre os autores nomeados contam-se vários Prémios Camões.

Desta forma, esta lista pode ser considerada relevante para acompanhar o rumo da modernidade literária no seio das literaturas nacionais e no SLLP, mas também no SLM.

5. Concluindo

Considerando a teorização do WReC, é estrutural que no SLM haja divergência entre as cronologias das várias literaturas: se por um lado a literatura-mundo regista e indexa o desenvolvimento do capitalismo global e se o capitalismo global tem um desenvolvimento combinado e desigual, é inevitável que as literaturas acompanhem esse movimento. A visão de Casanova, segundo a qual o centro se move com uma cronologia mais avançada e as periferias em atraso, tentando “pôr em dia” os ponteiros dos seus relógios, ou seja sintonizar-se no “meridiano de Greenwich da Literatura”, de alguma forma acaba por ser uma definição equivalente. Os dois modernismos de língua portuguesa podem ser vistos simultaneamente como tentativa de acelerar o desenvolvimento literário nacional, ao mesmo tempo que não deixam de poder ser considerados movimentos de autonomização das respectivas literaturas nacionais, que desta forma se afirmam frente ao centro do SLM com a sua cronologia peculiar (especialmente o primeiro modernismo brasileiro, com a sua consciente proclamação de autonomia estética e linguística).

No contexto de um sistema combinado e desigual é normal que cada zona tenha a sua cronologia e o seu desenvolvimento. É também verdade, contudo, que a posição ocupada pelo SLLP como um conjunto e nas suas articulações locais é peculiar: as suas cronologias não acompanham as cronologias-tipo da macro-zona do mundo a que esse sistema pertence. Portugal não partilha com o resto da Europa ocidental alguns dos momentos mais marcantes da sua história recente: participou na Primeira Grande Guerra à distância e manteve-se neutro na Segunda. Os grandes traumas europeus (e as grandes narrativas) do século XX estão longe da vivência portuguesa e da sua literatura. A libertação continental dos regimes fascistas em 1945 e a Guerra Fria não tocaram o país, sendo que as datas relevantes na cronologia portuguesa são outras. O Brasil também tem a sua cronologia autónoma, que nem sempre acompanha a da América Meridional e da Europa a que o Brasil muitas vezes se refere: só em meados dos anos 80 é que o país se libertou de uma série de turbulências políticas que deram em regimes ditatoriais, para afundar em mais de uma década de hiperinflação. A África de língua portuguesa, por seu lado, está também dessincronizada com o resto do continente, desde logo por causa duração anacrónica das guerras de independência, que começaram quando boa parte do continente tinha já se tinha desvinculado da tutela colonial. Ao mesmo tempo, a posição de Angola e Moçambique fizeram com que, depois da independência, os dois países se encontrassem na linha de frente das ambições geopolíticas sul-africanas, prolongando a guerra anticolonial com umas guerras civis armadas por países estrangeiros.

Os autores que escrevem em português, portanto, mexem-se numas cronologias distantes das dominantes, com plena consciência não só da sua própria perifericidade, como também da perifericidade de todo o mundo de língua portuguesa. Daí que o português, como língua literária, e apesar dos seus 250 milhões de falantes, continua a ser visto, dentro e fora do seu

domínio literário, como língua periférica (cf. Heilbron 2010, Sapiro 2010, 2014, 2015 e 2016, Braz 2014 e D'Haen 2016 e Beecroft 2015 e Casanova 1999, mas também Bucaioni 2020b). É verdade, por outro lado, que os últimos cem anos testemunharam um aumento exponencial de produção e consagração de literatura em português, surpreendente mesmo considerando que em todo o mundo a produção de livros aumentou de forma notável e também a tradução aumentou significativamente, embora não de forma constante.

A modernidade literária em língua portuguesa, obtemperando aos gritos da *Semana de Arte Moderna* de 1922 e das proclamações dos de *Orpheu*, consiste na autonomização estética da literatura brasileira dos modelos europeus, e depois da instituição das literaturas africanas, dois campos literários que há cem anos ou não existiam ou tinham uma autonomia muito limitada. Em conformidade com a vontade do cenáculo de *Orpheu*, a inauguração dessa modernidade também coincidiu com a superação dos dispositivos e horizontes tardo-oitocentistas. Esta explosão novecentista de literatura, vista como um conjunto e no pano de fundo do desenvolvimento dos últimos cem anos é peculiar a nível de cronologia, horizontes e dispositivos. Os exemplos de fragmentariedade do enredo, narradores falíveis, cronologias narrativas despedaçadas ou ambíguas, formas que não se compadecem com os imperativos da prosa narrativa tradicional não só são inúmeros, como resultam centrais nos cânones dessas literaturas.

Ao contrário do que afirma Miguel Real (2012) sobre o romance português, em que o realismo em décadas mais recentes teria outra vez triunfado sobre o irrealismo, parece-nos que Portugal consagrou com alguma consistência e continua a consagrar obras literárias com um certo grau de irrealismo e de experimentalidade formal. Além da enumeração das instâncias de técnicas modernistas em obras de autores consagrados, sendo a nossa lista não exaustiva, mas só sugestiva e eventualmente exemplar, é de ressaltar que o exercício contrário, provavelmente, não seria possível. Ou seja: não seria possível construir uma lista de autores que escreveram em português nas últimas décadas adoptando um regime realista, mantendo-se longe dos experimentalismos sugeridos pelos modernismos, dos mais ligeiros aos mais extremos, e que sejam ao mesmo tempo lidos, consagrados, estudados e traduzidos. Do ponto de vista institucional (Helgesson e Vermeulen 2015), os sistemas literários de língua portuguesa escolheram repetidamente colocar no centro dos seus cânones obras que têm algum compromisso com o legado modernista.

O mapeamento das influências directas, ou das convergências, dos exemplos modernistas internacionais na prosa dos autores de língua portuguesa já foi abundantemente traçado pela crítica literária. As similitudes entre a escrita de Joyce e a de Guimarães Rosa (Silva 2012 entre outros), a sucessiva influência do próprio Guimarães Rosa na construção da linguagem narrativa de Luandino Vieira e de Mía Couto (Cunha 2012 entre outros) testemunham influências directas e indirectas de modelos modernistas internacionais na linha central do desenvolvimento literário do SLLP. Ainda sobre Luandino, a influência de Faulkner é clara – *Nós, os do Makuluso* foi escrito no rescaldo da leitura da obra faulkneriana, como o próprio Luandino escreve nos *Papéis da Prisão* (Vieira 2015). Para Lobo Antunes, citam-se entre as suas fontes quer Faulkner, quer Joyce (Bucaioni 2019, Rodrigues 2021 entre outros). Raduan Nassar, como

vimos, foi influenciado por Almeida Faria, por sua vez influenciado pelo modelo do *nouveau roman* francês.⁷

Contudo, não será inútil acrescentar mais algumas considerações: neste contexto, o conceito de modernismo internacional – ou de modernismo-mundo, se assim o quisermos chamar, paralelo à literatura-mundo – parece adequar-se perfeitamente à realidade do desenvolvimento das literaturas em português no seu posicionamento entre si e no seu relacionamento com as literaturas mais centrais do sistema. Tal como a literatura-mundo se constitui com um centro e uma série de espaços (semi-)periféricos, também existe um modernismo central que se institui desde logo como centro do cânone moderno, a partir de um arquivo já maduro. O modernismo central, desta forma, dialoga em pé de desigualdade com os modernismos periféricos (mesmo quanto anteriores a nível cronológico), e na clássica relação “vertical”: autores que escrevem em português são moldados e influenciados pelos modelos centrais essencialmente de língua inglesa, enquanto o contrário não parece acontecer. Um mapeamento conceitual deste género também conseguiria tomar conta dos contactos afinal de conta pouco produtivos entre o modernismo português e brasileiro: já na altura das vanguardas, e apesar de *Orpheu* se querer como projecto luso-brasileiro, Portugal e o Brasil, duas nações com diferentes graus de perifericidade, olhavam e dialogavam para e com o centro do SLM, mais do que entre elas. De facto, os modelos quer dos modernistas portugueses, quer dos brasileiros, foram essencialmente europeus. Depois da primeira estação modernista, os autores que tomam para si a tarefa de cumprir a modernidade literária, em todas as latitudes, demonstram uma mistura de posicionamentos, com uma atenção principal virada para a grande prosa modernista em língua estrangeira, e prioritariamente inglesa, enquanto há relações “horizontais” no SLLP que em parte quebram a cadeia de relações “verticais”.

Contudo, o irrealismo, no conjunto de técnicas em que se realiza, continua a ser reconhecível como voz literária da modernidade. A língua portuguesa, enquanto espaço de criação e consagração literária, ou seja, o SLLP, candidata-se como espaço fora do eixo, (semi-)periférico por antonomásia, colocando a modernidade no centro do seu cânone. Consagrando a fragmentariedade do tempo, a indizibilidade das coisas, a oscilação dos planos narrativos, os narradores não fiáveis, uma grande propensão para a experimentação linguística que foge de um padrão literário rígido, o SLLP apresenta-se, de facto, como uma região literária que põe a modernidade ao centro do seu desenvolvimento. A modernidade literária, na língua portuguesa, anuncia-se, portanto, através das poderosas reivindicações das primeiras gerações modernistas, mas vai-se cumprindo com uma agenda diferenciada e gradual até aos nossos dias. Isto em si não é uma especificidade da língua portuguesa: em várias áreas do SLM, as técnicas modernistas foram sendo normalizadas ao longo do século. Contudo, o que acontece no SLLP é singular na medida em que as marcas de modernidade mutuadas dos primeiros modernismos continuam a ser a poética dominante, ao contrário do que acontece com outras tradições em que o regresso a técnicas mais tradicionais configurou-se como dominante em décadas recentes.

NOTAS

* Marco Bucaioni (1981), investigador doutorado integrado no CLEPUL/Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Co-IR do projecto de investigação em curso (2021-2023) AFROLAB – A Construção das Literaturas Africanas. Instituições e Consagração no Espaço de Língua Portuguesa 1960-2020. Pós-Doutoramento no CLEPUL (2017-2020). Doutoramento em Literaturas Comparadas (2013) e licenciado em Línguas e Literaturas Estrangeiras (2006) pela Universidade de Perúgia, Itália. Também tradutor e editor de literatura, com especial atenção para a produção literária africana em português. Está a trabalhar questões de circulação e recepção de literaturas africanas de língua portuguesa em tradução. Interesses de investigação: Literatura-Mundo; Estudo de Tradução; Modernismo e Modernidade Literária; Estudos Pós-Coloniais e Discurso Decolonial..

¹ “At the same time, each writer's position must necessarily be a double one, twice defined: each writer is situated once according to the position he or she occupies in a national space, and then once again according to the place that this occupies within the world space. This dual position, inextricably national and international, explains why [...] international struggles take place and have their effects principally within national spaces; battles over the definition of literature, over technical or formal transformations and innovations, on the whole have national literary space as their arena”. (Casanova *apud* Damrosch 2014, 199-200)

² Este volume ganhou uma tradução portuguesa no Brasil: *Desenvolvimento combinado e desigual – por uma nova teoria da literatura-mundial*. Tradução de G. B. Zanfelicce. Campinas: Uincamp, 2020.

³ A base de dados da Direção-Geral para o Livro, os Arquivos e as Bibliotecas fornece um total de traduções publicadas de 484 para José Saramago, 194 para Lobo Antunes, 153 para Gonçalo M. Tavares, 64 para José Cardoso Pires e Lídia Jorge, 39 para Almeida Faria, 15 para Teolinda Gersão e 12 para João Tordo. <http://livro.dglab.gov.pt/sites/DGLB/Portugues/Paginas/PesquisaTraducoes.aspx#:~:text=This%20database%20gives%20information%20about,%40dglab.gov.pt>. Site consultado em 19 de Fevereiro de 2022.

⁴ Exemplos são *Arquipélago* de Jorge Barbosa (1935) e *Chiquinho* de Baltazar Lopes (1947), seguidos de mais duas obras romancescas de Manuel Lopes ainda nos anos 50 (*Chuva Braba* de 1956 e *Os Flagelados do Vento Leste* de 1959).

⁵ “Gonçalo M. Tavares não tem o direito de escrever tão bem apenas aos 35 anos: dá vontade de lhe bater!”, <https://www.dn.pt/gente/um-escriptor-para-quem-ser-leitor-esta-na-base-de-tudo-1721410.html> Site consultado em 22 de Fevereiro de 2022.

⁶ Mais uma vez, Casanova: “Accordingly, I define *littérisation* as any operation-translation, self-translation, transcription, direct composition in the dominant language by means of which a text from a literarily deprived country comes to be regarded as literary by the legitimate authorities. No matter the language in which they are written, these texts must in one fashion or another be translated if they are to obtain a certificate of literariness”. (Casanova 2004: 136)

⁷ https://online.sapo.pt/artigo/553083/almeida-faria-ja-tenho-uma-ideia-do-que-queiro-fazer-no-pouco-tempo-que-me-resta-?seccao=Mais_i Site consultado em 19 de Fevereiro de 2022.

Bibliografia

- Bassnett, Susan e Lefevere, André (1990), *Translation, History and Culture*, London, Printer Publishers.
- Beecroft, Alexander (2015), *An Echology of World Literature From Antiquity to the Present Day*, London/New York, Verso.
- Bourdieu, Pierre (1995), *The Rules of Art. Genesis and Structure of the Literary Field*, Stanford, Stanford University Press.
- Braz, Aalbert (2014), “Chosen Literatures: Core Languages, Peripheral Languages, and the World Literary System”, *Mosaic: a journal for the interdisciplinary study of literature*, Volume 47. Number 4. December 2014: 119-134.
- Brown, Nicholas (2005), *Utopian Generations: The Political Horizon of Twentieth-Century Literature*, Princeton, Princeton University Press.
- Brugioni, Eelan (2012), *Mia Couto. Representação, História(s) e Pós-colonialidade*, V. N. Famalicão, Húmus.
- Bucaioni, Marco (2015), *Le letterature dell’Africa lusofona. Panoramica storico-culturale e critico-letteraria*, Perugia, Urogallo.
- (2016), “A huge debt to 20th century Modernism? António Lobo Antunes’s prose style and his models”, in A. Volpone and M. Tortora (eds.), *Borders of Modernism*, Perugia, Morlacchi. 477-497.
- (2020a), “Quem constrói o “cânone internacional” das Literaturas Africanas em português? Tradução, instituições e assimetrias Norte/Sul”, *Mulemba*, Rio de Janeiro, UFRJ | Volume 12 | Número 22 | p. 28-48 | jan.-jun. 2020.
- (2020b), “Entre inércia do Cânone Literário e ataques à “italianidade”. Contribuições para um estado da arte em Itália”, *Cadernos de Literatura Comparada*, n.º 43 – 12/ 2020. pp. 193-214.
- Casanova, Pascale, (2004), *The World Republic of Letters*, Cambridge (MA), Harvard University Press.
- Cunha, Jaqueline Rosa da, (2012), “Narrativas contemporâneas de Língua Portuguesa: a influência de Guimarães Rosa nas obras de Luandino Vieira e Mia Couto”, *Letras De Hoje*, 47(2): 167-173.
- D’Haen, Theo (2016), *Major/Minor in World Literature. Journal of World Literature*, vol. 1, issue 1, 2016: 29-38.
- Damrosch, David (org.) (2014), *World Literature in Theory*, Malden and Oxford, Wiley-Blackwell.
- Heilbron, Johan (2010), “Structure and Dynamics of the World System of Translation”, *International Symposium Translation and Cultural Mediation*, UNESCO H.Q., February 22-23, 2010.
- Helgesson, Stefan / Vermeulen, Pieter (orgs.) (2016), *Institutions of World Literature: Writing, Translation, Markets*, New York, Routledge.
- Huggan, Graham (2001), *The Postcolonial Exotic. Marketing the Margins*, London and New York, Routledge.

- Lefevere, André, (1992), *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, London and New York, Routledge.
- Lobo Antunes, Madalena (2016), "Modernist Coexistence as an Urban Experience in the Book of Disquiet, Ulysses and Mrs. Dalloway". In *A Time to Reason and Compare: International Modernism Revisited One Hundred Years After*, Cambridge, Cambridge Scholar's Press.
- Moretti, Franco (1997), *Atlante del romanzo europeo. 1800-1900*, Torino, Einaudi.
- (2000), "Conjectures on World Literature", *New Left Review* 1.
- (2003a), "More conjectures", *New Left Review* 20.
- (2003b), *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino, Einaudi.
- Moser, Benjamin (2009), *Why this World: A Biography of Clarice Lispector*, Oxford: Oxford University Press.
- Nitrini, Sandra (2010), "O intertexto canônico em Avalovara". *Literatura – Estudos avançados* 24 (69) – 2010.
- Oliveira, Anabela Dinis Branco de, (1991), "Recepção Literária do Nouveau Roman em Portugal – Uma Primeira Abordagem", *Letras & Letras*, n.º 43.
- Pizarro, Jerónimo (2015), *Orpheu, uma revista-manifesto*, Revista Desassossego 14.
- Real, Miguel (2012), *O Romance Português Contemporâneo*, Lisboa, Caminho.
- Rodrigues, Ricardo Rato, (2021), "Faulknerian shadows: António Lobo Antunes under the influence of William Faulkner", *Romanica Cracoviensia*, Tom 21, Numer 3: 217-227.
- Sapiro, Gisèle (2014), "Translation as a Weapon in the Struggle Against Cultural Hegemony in the Era of Globalization", *Bibliodiversity, Translation and Globalization*. February, 2014: 31-40.
- (2015), "Translation and Symbolic Capital in the Era of Globalization: French Literature in the United States", *Cultural Sociology*, 2015, Vol. 9 (3). 320-346.
- (2016), "How Do Literary Works Cross Borders (or Not)? A Sociological Approach to World Literature", *Journal of World Literature* 1: 81-96.
- Silva, Francisco Ivan da, (2012), "The confluence of James Joyce and Guimarães Rosa", *ABEI Journal: The Brazilian Journal of Irish Studies*, 14: 17-27.
- Venuti, Lawrence, (1995), *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, London and New York, Routledge.
- (1998), *The Scandals of Translation. Towards an Ethic of Difference*, London and New York, Routledge.
- Vieira, José Luandino (2015), *Papéis da Prisão. Apontamentos, Diário, Correspondência (1962-1971)*. (org. Margarida Calafate Ribeiro, Mónica V. Silva, Roberto Vecchi), Lisboa, Caminho.
- WRcC, (2015), *Combined and Uneven Development. Towards a New Theory of World-Literature*, Liverpool, University Press. Trad. para o português do Brasil: (2020). *Desenvolvimento combinado e desigual – por uma nova teoria*.