

O que é uma Literatura Menor?

What is a Minor Literature?

Maria Cristina **BATALHA**

Professora associada do Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. É Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq e do programa Prociência da UERJ/FAPERJ desde 2003.

cbatalh@gmail.com

Artigo recebido em 24/1/2013
Artigo aprovado em 13/5/2013

Resumo

O objetivo deste artigo é refletir sobre o conceito de literatura menor e sua produtividade operacional para o entendimento da literatura como prática social. Para tanto, serão considerados o conceito de “menor” exposto no ensaio de Deleuze e Guattari, o processo de exclusão/inclusão de obras, autores e gêneros em um arquivo canônico e a produtividade do menor no campo literário.

Palavras-chave: literatura maior, literatura menor, cânone.

Abstract

The aim of this paper is to discuss the concept of minor literature and its productivity for the understanding of literature as social practice. For this, we considered the concept of minor exposed in Deleuze and Guattari's essay, the process of inclusion/exclusion of works, authors and genres to a canonical file, and the minor productivity in the literary field.

Keywords: major literature, minor literature, canon.

Ao propormos aqui examinar o conceito de “literatura menor”, temos que levar em conta três aspectos a ele vinculados. Em primeiro lugar, a dimensão que lhe foi atribuída por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1975), baseada na noção central de “desterritorialização”. A ação de desterritorializar associa-se à problemática da literatura “menor”, pois implica um deslocamento provocado por uma descaracterização cultural, em função do espaço e da língua, operada por grupos ou subgrupos étnicos, raciais ou culturais que, em dado momento histórico, acham-se submetidos a um processo de marginalização. Construir a consciência de minoria é desviar do padrão, extrapolar o critério de medida já conhecido. É criar o novo, em que impera a ausência de talentos, de cânones ou de qualquer tradição balizadora com a qual o escritor tenha de dialogar. Este é, para Gilles Deleuze, o significado político de toda arte. Nesse sentido, afirma ele, a minoridade representa a parte de variação, de diferença e de infração. São estes valores, segundo o autor, que se tornam imperativos para a produtividade do “menor”; assim, pela desterritorialização, toda a problemática social e política penetra no campo literário e imprime uma feição própria à estética dos “menores” (DELEUZE, 1978, p. 155).

Em segundo lugar, quando falamos de literatura “menor”, também estamos nos referindo a critérios puramente valorativos. Seria o caso de obras, gêneros e autores, toma-

dos negativamente como produções culturais de margem em relação a modelos canônicos. Os grandes textos da tradição seriam aqueles “canonizados e fecundados”, integrados pela posteridade a uma longa cadeia textual, que dão a impressão de um percurso evolutivo e linear. Paralelamente, há uma certa proporção de textos literários “não fecundos”, mantidos à margem dos arquivos canônicos. Tomando-se por base uma visão legitimista da história literária, os conceitos de maior/menor estão intimamente vinculados aos mecanismos de seleção e exclusão operados pelas instâncias de legitimação dos cânones e, por conseguinte, os critérios balizadores dessa seleção são predominantemente históricos, contingenciais. Isto significa considerar que, para compor o “arquivo cultural”, outras escolhas poderiam ter sido possíveis, fixando novas formas em detrimento das que ficaram, mobilizando discursos e visões múltiplas a conviver e dialogar com os recortes que foram privilegiados.

Em terceiro lugar, podemos considerar a bagagem “menor”, representada pelas obras ausentes, esquecidas ou subestimadas pelos discursos oficiais, sob o ângulo do diálogo que estabelecem com o conjunto da produção cultural em seu tempo. Os não canônicos podem contribuir para a reflexão sobre a temporalidade particular das Letras e ajudar a aceitar a ideia de uma simultaneidade de aspirações contraditórias na série literária de cada época. Além disso, ao dialogarem com outras estéticas tomadas como canônicas, essas obras esclarecem sobre os parâmetros utilizados para a seleção operada, revelando as diferentes determinações que se encontram aí embutidas. Segundo Luc Fraisse, os menores

constituem o melhor reflexo possível de uma época, melhor, sobretudo, que os autores maiores (...). À imagem dos períodos de transição, o escritor menor apresenta duas características: ele passa despercebido enquanto vive, mas desenha um espaço intersticial para o historiador (FRAISSE, 2000, p. 102).

Vejamos a primeira acepção que abordamos aqui, o conceito de literatura menor definido por Deleuze e Guattari no consagrado ensaio sobre Franz Kafka. Para eles, “uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas sim aquela que uma minoria faz em uma língua maior”, e, por isso, afirmam eles, nas literaturas menores, “tudo é político” (DELEUZE & GUATTARI, 1975, p. 38-39). Devido à situação desprivilegiada em que se encontrava a comunidade judaica em Praga, na República Tcheca, território sob o domínio alemão, Kafka apropria-se da “língua de papel” que era a língua alemã, desterritorializando-a, ou seja, escapando do paradigma alemão centralizado na figura de Goethe. Na falta de nomes representativos dessa literatura “marginal” e de cânones cristalizados pela tradição que servem de referenciais coercitivos referendados pelas instituições, abre-se ao escritor a possibilidade de transgredir as normas e questionar-se sobre o seu próprio objeto. Como destaca Costa Lima: “uma literatura menor é aquela que, justificada na ausência de grandes talentos, possui a liberdade de não ter um cânone. Segundo Kafka, a ausência de um modelo

permite que o debate literário adquira justificação real” (LIMA, 1993, p. 152). Essa é uma das marcas apontadas como essenciais à identificação da “literatura menor”, pois ela implica marginalização, desvalorização, ausência, e, conseqüentemente, valorização de determinadas estéticas, correntes ou autores como seu contraponto. Daí a dimensão política que Deleuze lhe confere: não há espaço para o individual, o particular; estes adquirem necessariamente o estatuto do coletivo e do público.

Em uma cultura que construiu seus cânones no rastro de uma longa tradição, as criações, embora individuais, passam a integrar esse conjunto canônico identificado com uma especificidade coletiva, neutralizando, de certa forma, o poder de questionamento do objeto literário. A passagem do individual para o coletivo foi o projeto que norteou as propostas de formação da maioria das literaturas nacionais do século XIX, a brasileira, em particular. O panteão do cânone literário, visto como um acervo de textos pertencentes à história de uma nação, sustenta um projeto político e ideológico de coesão nacional, correndo paralelamente à história oficial. Tudo que foge a esse propósito é percebido como manifestação “menor”, uma inadequação às grandes obras selecionadas por uma utópica noção de consenso, um desvio em relação a modelos que se tornam inquestionáveis. Apresentado como erro estético, o crítico e o público que lhe deposita confiança operam a desqualificação do “menor”, mascarando o pressuposto político que está por detrás do julgamento que se reveste de uma aparência pretensamente estética.

Assim, aponta Deleuze, o desvio diante do que é majoritário é a vantagem que se apresenta ao menor. Eis o sentido qualitativo de minoria: desviar do padrão, desrespeitar o critério de medida estabelecido e interiorizado como natural. É criar a novidade e promover o deslocamento. Assim, “desterritorializar” tem a ver com a marginalização social e política que irrompe no campo literário, impondo-se como determinante na produtividade e na opção estética dos “menores”, trazendo conseqüências profundas para o entendimento e para a interpretação da obra, assim como da linguagem, de modo geral. A escolha da língua alemã por um judeu, vivendo em um gueto de Praga, portanto duplamente marginalizado, carente de referências culturais que o identifiquem por conta do processo de apagamento de sua cultura perpetrado pelo projeto nacionalista de identidade nacional dos povos europeus, implica desterritorializar essa língua dos dominantes para imprimir-lhe um estatuto de variante linguística. Como explicita Karl Erik Schollammer a propósito do ensaio de Deleuze e Guattari:

Menor é aquela prática que assume sua marginalidade em relação aos papéis representativos e ideológicos da língua e que aceita o exílio no interior das práticas discursivas majoritárias, formulando-se como estrangeiro na própria língua, gaguejando e deixando emergir o sotaque e o estranhamento de quem fala fora do lugar ou de quem aceita e assume o não-lugar como seu deserto, na impossibilidade de uma origem (SCHOLLAMMER, 2001, p. 63).

Infração de normas ortográficas, aporte da oralidade, adaptações sintáticas são algumas das “heresias” provenientes de sua própria cultura, praticadas do ponto de vista do “menor”, na língua do dominador. O tratamento da língua original operada pelo “menor” retira a aura da sacralidade que a reveste e desencadeia sua força de transformação. Exemplos desse uso podem ser encontrados nas chamadas literaturas emergentes africanas e no caso paradigmático do movimento antropofágico dos modernistas brasileiros. A “carta prás Ica-miabas”, as Amazonas, em *Macunaíma* (1928), pelo viés da paródia, ilustra muito bem o uso antropofágico da língua portuguesa. Como consequência, argumenta Laura Cavalcante Padilha, “o projeto modernista brasileiro tenta erigir um outro lugar de fala que servirá como uma espécie de nova possibilidade de modelização para as nações africanas, quando de seu empenho de desassimilação dos modelos vigentes europeus” (PADILHA, 2005, p. 20).

Com respeito aos novos paradigmas gestados pelo “menor”, também ressalta Ana Mafalda Leite que “as novas literaturas distinguem-se pela apropriação da língua do centro ex-imperial, adaptando-a localmente”. Ainda, adianta ela, “este processo implica duas noções: a de ab-rogação ou rejeição da língua normativa, e a de apropriação ou reconstituição da língua do centro, remodelando-a em novos usos” (LEITE, 2010, p. 157). Referindo-se ao escritor moçambicano Mia Couto, diz Ana Mafalda:

A língua portuguesa, que Couto manipula, resultante da variante moçambicana, receptáculo da língua ouvida no cotidiano e transfigurada na escrita do autor, procura ajustar tal processo linguístico ouvido, refletindo e construindo, criativa e ludicamente, uma retórica anímica, em que os sentidos recuperam a expressividade de uma significação mais vital e ampla (LEITE, 2010, p.160).

É, então, nesse sentido, que uma língua menor expressa um procedimento revolucionário dentro de qualquer língua, subvertendo sua vocação para endossar uma determinada ideologia nacional. Em contrapartida, como lembra Karl Erik Schollammer:

No fundo, a desistência expressiva da língua menor revela uma estratégia afirmativa, positiva e transformadora na ênfase das intensidades em tornar-se menor e na pureza dos agenciamentos da língua, que se transformam de imediato em práticas, ou melhor, que sempre são, como uma verdadeira arte revolucionária, desde já, práticas sociais (SCHOLLAMMER, 2001, p. 69).

Sabemos que a história literária comete seus pecados com relação à memória e a seu arquivo de textos. Assim, sucessos retumbantes e reveses de fortuna, entronizações e desaparecimentos, vitórias e silêncios pontuam o percurso coletivo de obras e autores ao longo dos tempos. Se as instituições legitimadoras promovem um jogo de seleção e exclusão,

criando e legitimando o patrimônio literário de uma nação, o que as move a deixar de fora as manifestações literárias consideradas pela crítica como “menores”? Se procedermos a um breve levantamento de critérios possíveis de serem considerados para a classificação de uma obra como “menor”, veremos que estes são múltiplos, bastante diversificados e repousam sobre pressupostos mais ou menos aleatórios:

- 1) critérios estéticos: aqueles vinculados à ideia de imperfeição da forma, de inadequação à retórica de um gênero, logo, os que remetem àquilo que falta, à pobreza, à insuficiência, etc.;
- 2) aos critérios internos, somam-se os fatores de depreciação fundados sobre a relação de um texto com o que poderíamos chamar de balizadores poéticos de sua época (continuismo *versus* vanguardismo); aí também seria pertinente considerar que os termos de “academicismo” e “tradicionalismo” são, a partir do romantismo, conotados negativamente, sobretudo quando representam a cultura “oficial”, já que os intelectuais assumem normalmente uma postura de esquerda e/ou de rebeldia;
- 3) critérios que denotam uma excessiva marginalidade, que provocam estranhamento, uma singularidade particular, etc.;
- 4) critérios do tipo sociológico: a discriminação radical que acarreta, antes mesmo da leitura, o pertencimento de uma obra a uma seção/área da cultura tida como secundária/subalterna (neste caso, as obras de muitos países emergentes) ou a uma região da cultura vista como marginal ou marcadamente popular (ficção científica, romance policial) ou, ainda, a parte “envergonhada” da produção cultural (panfleto de direita ou uma temática percebida como “antimoderna”);
- 5) critérios que discriminam um autor se este não se enquadra na categoria de “grande escritor” ou não é reconhecido como tal, mesmo sendo uma pessoa pública e com notabilidade em outra área (por exemplo, teóricos de renome que resolvem escrever ficção, políticos que se lançam na literatura);
- 6) critérios históricos ou historiográficos: pertencimento a uma época considerada por demais densa em termos de História (Revolução francesa, Segunda Guerra Mundial); neste caso, a atenção recai sobre os atores diretos dos conflitos em pauta e a literatura é deixada de lado, notadamente a de imaginação (lembremos o caso dos poetas da época revolucionária na França, durante o século XVIII, e a significativa importância atribuída aos “filósofos” e aos enciclopedistas);
- 7) critérios assumidos pelo escritor menor em situação de exilado: *outsider*, observador cínico da grande encenação literária das culturas etnocêntricas; aquele que nutre o sentimento de pertencer a uma cultura periférica e promove a paródia do escritor “oficial”, como ocorreu com o grupo dos *petits romantiques* na França do século XIX; neste caso, caberia observar também a situação oposta: escritores re-

conhecidos como “maiores”, contra a sua vontade, e que adotam deliberadamente uma postura de “escritor menor”. Este é, sobretudo, o exemplo de vários poetas românticos que pretendiam encenar a decadência do empreendimento literário, como o escritor e esteta Théophile Gautier (FRAISSE, 2000; BATALHA, 2006). Nesse conjunto, estão também situados os “escritores de países emergentes”. Aí, podemos destacar a coincidência com a proposta de inúmeros escritores africanos, que usam a língua “maior” dos antigos colonizadores, mas fazem dela um uso assumidamente “menor”. Nesse grupo, colocam-se ainda os autores que estabelecem uma hierarquia que eles mesmos constroem, dentro do universo de sua própria obra, separando as suas “obras maiores” das suas “obras menores”, como ocorreu com muitos de nossos escritores no século XIX, divididos entre a necessidade de ganhar a vida escrevendo para os jornais e a manutenção de seu capital simbólico, reconhecido e valorado por seus pares. Daí, muitos deles escreverem sob pseudônimos, preservando a imagem de escritor “maior” dentro do campo literário.

O julgamento de valor a que as obras são submetidas só pode ser mensurado a partir daquilo que se estabelece como cânone. Este implica alguma coisa de qualidade superior, elevada ao estatuto de obra genial ou divina, perfeita ou suficiente para ser preservada e, portanto, investida do poder de modelo de emulação. Trata-se de textos fundadores, que Dominique Maingueneau (2006) designa por um modo de “discurso constituinte”, aquele que supomos chamar sempre à decifração por abrigar necessariamente um conteúdo a ser revelado. A literatura impõe-se com um desses discursos constituintes e, como tal, só pode ser produzida pelo especialista e, num processo de reflexividade, também é o especialista que define o que é literatura e a ele cabe emitir um julgamento de valor sobre o objeto literário. É esse jogo de forças que garante o monopólio e a persistência dos textos considerados como fundadores. O estatuto privilegiado de que desfruta a literatura – e o conceito moderno que a ela se atribui nos dias de hoje – conhece seu nascedouro no chamado Primeiro Romantismo, entre os alemães, no século XVIII. Nesse período, a literatura, comparada à filosofia, ganha foro de sacralidade e expressão de um absoluto; e, como tal, só pode ser julgada por ela mesma. É esse poder simbólico que autoriza seus praticantes a selecionar seus cânones. Parece-nos ilustrativo o que diz José Veríssimo, em sua “Introdução” à *História da Literatura Brasileira*:

Literatura é arte literária. Somente o escrito com o propósito ou a intuição dessa arte, isto é, com os artifícios de invenção e de composição que a constituem é, a meu ver, literatura. Assim pensando, quiçá erradamente, pois não me presumo infalível, sistematicamente excludo da história da literatura brasileira quanto a esta luz se não deva

considerar literatura. Esta é neste livro sinônimo de boas ou belas letras, conforme a vernácula noção clássica. Nem se me dá da pseudo novidade germânica que no vocabulo literatura compreende tudo o que se escreve num país, poesia lírica e economia política, romance e direito público, teatro e artigos de jornal e até o que se não escreve, discursos parlamentares, cantigas e histórias populares, enfim autores e obras de todo gênero (VERÍSSIMO, 1998, p. 20-21).

Destarte, falar de texto “menor” implica questionar-se, em primeiro lugar, a respeito de qual ideia de literatura tomamos como base para qualificar uma obra como tal. Em segundo lugar, como uma das práticas discursivas sociais: embora oblitere e dissimule seu papel de instrumento político, a literatura – e seus agentes – está também sujeita às diferentes movimentações nos campos cultural, sociopolítico e econômico. Como sustenta José Luís Jobim:

Cada época tem seu quadro de referência para identificar a literatura, tem suas normas estéticas, a partir das quais efetua julgamentos. Em outras palavras, cada época tem suas convenções, valores, visões do mundo, formando um certo universo, cujos elementos interdependentes mantêm entre si relações associativas e funcionais em constante processo (JOBIM, 1996, p. 129).

Isto quer dizer que cada época edita sua norma e elabora sua *ars poétique*, à maneira de Boileau, no século XVII francês. O funcionamento do campo de forças ideológicas supõe que, previamente, seja constituído o espaço simbólico das formas literárias onde um autor situa-se com relação a seus precursores – e não a seus contemporâneos – e esforça-se para nele construir um terreno inédito. Segundo Bourdieu (1991; 1996), a criação está submetida então a dois sistemas de determinação e de avaliação: por um lado, a obra nova se prende à sua época; por outro, ela pretende dela se desligar porque, em um mesmo movimento, ela está disposta em relação às realizações anteriores, mas precisa posicionar-se em direção a um futuro (VAILLANT, 1997).

Neste sentido, a partir do ensaio de Jorge Luis Borges, “Kafka e seus precursores”, Harold Bloom opera uma inversão de causa e efeito ao afirmar anacronicamente que *O Livro de Jó* traz os ecos do rei Lear, de Shakespeare (BLOOM, 1991, p. 12). Tendo como seu principal aliado a historiografia, o cânone funciona tal como uma instituição de natureza literária, sempre pronta a ditar conceitos sobre o belo. Como salienta Rita Diogo, “este reino da memória premia a repetição, desconsiderando e desprezando toda obra que ouse esquecer, criar, renovar”. Ora, Jorge Luis Borges, como afirma Diogo, “ao negar o tempo (...), nega também um dos pressupostos da literatura canônica, a historiografia, já que para o cânone as relações de influência entre escritores atuais e antigos é essencial” (DIOGO, 1999, p. 323-324).

Como um dos grandes defensores do cânone ocidental, Harold Bloom, trabalhando a partir de juízos de valores, promove a institucionalização do gênio e da literatura genial. Comentando as reflexões de Bloom sobre o autor argentino Jorge Luis Borges, a ensaísta ironiza que “foi o próprio Bloom, mesmo sem sabê-lo, quem deu a maior prova do que acabamos de afirmar, ao prever a posição menor de Borges, ‘um dos maiores poetas-profetas de nosso século (que ironia!), dentro do cânone ocidental’” (DIOGO, 1999, p. 325).

Compreende-se que esse movimento, dentro do campo literário, engendre hierarquias e submeta-se a sobredeterminações diversas. Em outros termos, a distinção entre “maior” e “menor” é uma crença secretada pelo próprio campo e, como tal, participa da definição do valor literário que apenas aparentemente é atribuído em função das qualidades intrínsecas à obra. Na realidade, esse valor está relacionado aos seus diferentes usos sociais, mas é escamoteado pela crítica que fundamenta seu julgamento em princípios puramente “estéticos”.

Segundo Gilles Deleuze, no campo literário, a dualidade maior/menor só pode sustentar-se a partir de um ponto de vista empírico e quase estatístico: para uma época dada, um texto “menor” seria um texto marcado por um desvio negativo com relação a um conjunto de obras de referência (DELEUZE, 1978, p. 155). Isso significa afirmar que a constituição do arquivo de obras canônicas está sujeita a contingências temporais e, por conseguinte, às contingências históricas. As práticas literárias e os mecanismos de legitimação – ou rejeição de algumas dessas práticas em detrimento de outras – não estão dissociadas das práticas de poder, que Pierre Bourdieu cuidadosamente define como “o espaço das relações de força entre agentes ou instituições que têm em comum possuir o capital necessário para ocupar posições dominantes nos diferentes campos (econômico ou cultural especialmente)”. Por isso, em contrapartida, é também ele que “determina, a cada momento, as forças a serem lançadas nessa luta” (BOURDIEU, 1996, p. 244).

Isto posto, em uma primeira mirada, as obras excluídas seriam aquelas que não servem para ilustrar a realização idealizada de um cânone, mas expressam, ao contrário, estados intermediários entre escolas e/ou estéticas, que se tornam, desse modo, “incômodas” para a arrumação de uma história literária, organizada em capítulos cronológicos e/ou estilísticos. Isso pode ocorrer, inclusive, entre os representantes canonizados pelas instituições literárias, mas cuja parte da obra não se adequa àquilo que parece ser o “perfil-tipo” do escritor que a tradição resolveu consagrar. O julgamento retrospectivo sobre uma época (aquele operado pela crítica, pelos manuais escolares, pela autoridade do ensino escolar, pelos programas dos concursos, pela reedição ou não de obras, etc.) revela que alguns escritores e obras sofreram um processo de maldição e que um texto “menor” pode ser reconhecido por seu afastamento daquilo que erige como cânone. Harold Bloom nos fornece a receita para entrar no cânone, cuja principal característica, segundo ele, é a originalidade:

a gente só entra no cânone pela força poética, que se constitui basicamente de um amálgama: domínio da linguagem figurativa, originalidade, poder cognitivo, conhecimento, dicção exuberante (BLOOM, 1994, p. 36).

No século XVII, Charles Batteux, renomado crítico, professor e ferrenho defensor das regras clássicas, sentencia que: “sendo as Artes imitadoras da Natureza, é pela comparação que devemos julgar as artes”. A afirmação é o título de um capítulo especial das *Beaux Arts réduits*, que Batteux dedica a seu método para diferenciar os diversos “graus” entre o mau e o bom. O *Cours de Belles Lettres* o resume da seguinte forma:

Há duas maneiras de julgar as obras de arte; uma que só depende do gosto, a outra que supõe o gênio: a primeira é comparar conjuntamente duas obras de mãos diferentes sobre o mesmo assunto, observando as vantagens e desvantagens recíprocas (...); a segunda é comparar uma obra com a Natureza em si, ou, o que corresponde à mesma coisa, com as ideias que temos daquilo que podemos e que devemos dizer no assunto escolhido (BATTEUX apud DELÈGUE, 2000, p. 60).

Desse modo, ressalta-se que é através de um conjunto de textos, de práticas e de prescrições diversas que se constitui o discurso múltiplo, responsável por produzir um consenso a respeito do objeto literário de nosso passado. O célebre autor da *História da Literatura francesa*, Gustave Lanson, tem uma seção intitulada “*Attardés et égarés*” (Retardatários e perdidos), em que fornece o princípio geral que orientou seu trabalho de seleção: “na França, às vezes, somos severos com as minorias e com o gênio desajeitado que não se veste conforme a moda” (LANSON, 1965, p. 371); por isso, reconhece que, na história literária, os escolhidos “nem sempre são os maiores pelo pensamento ou pelos seus atos” (LANSON, 1965, p. 1032). De qualquer modo, a posição menor de alguns autores parece a Lanson provir de uma inadaptação intrínseca. Segundo ele, muitos escritores não conseguem passar para a posteridade porque, tendo escolhido um gênero, não logram dominar as regras que este exige. Quanto ao papel que desempenham os escritores menores, pode-se notar que Lanson lhes destina apenas um lugar de predecessores ou de sucessores. Os menores ocupam, então, um intervalo no caminho evolutivo interno da literatura. No Prefácio de sua obra, Lanson expõe com clareza o método adotado em seu trabalho:

Coloquei todas as obras consideráveis no lugar que as datas lhes destinavam; para os escritos secundários, havendo a necessidade de evitar confusão, desloquei-os e os agrupei junto com as obras primas do mesmo gênero, e facilmente pode-se arrumá-

los por data. Na observância da ordem cronológica, busquei o meio de evitar capítulos intermediários, onde jogamos todos os resíduos de um século, os desfiles de nomes, de obras e talentos incompatíveis aos quais somos normalmente condenados (...). Tentei simplificar a exposição dos progressos da Literatura francesa, detendo-me nos grandes nomes; ao invés de aumentar o número de escritores de segunda e terceira linha, eu o diminuí. Para que serve descrever obras que não valem a pena ser lidas? Só abri exceção para aquelas que explicam as obras que devemos ler, mas, nesse caso, elas adquirem um novo valor e passam a merecer uma leitura. (LANSO, 1965, p. XIV-XV)

No caso das histórias literárias brasileiras, o endosso dos cânones seguiu mais ou menos de perto o percurso de aproximação ou de autonomia com relação às fontes que nos vinham das grandes metrópoles, responsáveis pela formação do gosto. Esse percurso reflete o empenho de selecionar textos identificados como mais “brasileiros”, deixando de fora os simbolistas, por exemplo, que não figuram na *História da Literatura Brasileira*, de José Veríssimo. Rompendo com a predominância da corrente naturalista inaugurada por Sílvio Romero, em *A literatura no Brasil*, obra organizada e dirigida por Afrânio Coutinho, publicada entre 1955 e 1968, aparecem estudos dedicados ao Simbolismo brasileiro, destacando-se a originalidade de Sousândrade. Contudo, no segundo volume da *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido, de 1959, dominado pelo peso do cânone romântico, os desvios são mencionados de modo meio marginal, em subcapítulos, sob o rótulo genérico de “menores”. Em um dos subcapítulos finais da *Formação*, intitulado “Formação do cânon literário”, Antonio Candido ressalta o critério da progressão temporal e a estreita vinculação com o princípio da nacionalidade, cuja origem remonta ao pensamento do filólogo alemão Herder, que serviu de base para a escrita das diversas histórias da literatura brasileira do período romântico. Diz ele:

A sua [dos românticos] longa e constante aspiração foi, com efeito, elaborar uma história literária que exprimisse a imagem da inteligência nacional na sequência do tempo – projeto quase coletivo que apenas Sílvio Romero pôde realizar satisfatoriamente, mas para o qual trabalharam gerações de críticos, eruditos e professores, reunindo textos, editando obras, pesquisando biografias, num esforço de meio século que tornou possível a sua História da literatura brasileira, no decênio de 80. Visto de hoje, esse esforço semissecular aparece coerente na sucessão das etapas (CANDIDO, 1981, p. 349).

O imperativo do nacional para a seleção do arquivo canônico não foi exclusivo das literaturas emergentes como citamos aqui. Leo Spitzer, ao resenhar o ensaio *A poesía española*, do filólogo espanhol Dámaso Alonso, aponta a “tautologia nacional” subliminar

presente na obra do ensaísta, que consiste na seguinte circularidade de análise: “uma obra de arte espanhola é grande porque genuinamente espanhola e genuinamente espanhola quando grande” (SPITZER, 1983, p. 354).

Nesse processo de constituição de textos representativos, observa Antoine Compagnon que a história literária moderna e contemporânea move-se artificialmente “de pico em pico” e que as ideias têm uma singular tendência a circular apenas “entre os gênios” (COMPAGNON, 2005). Bastante sugestivo é o subtítulo da obra de Antonio Candido, de 1959, *Formação da literatura brasileira: “Momentos decisivos” (1750-1880)* (os grifos são nossos). Por mais que se queira considerar as rupturas – e elas existem efetivamente – não se pode ignorar a dialética da continuidade e da descontinuidade, problemática central da crítica literária e das “histórias da literatura”. É nesse sentido que Hans Robert Jauss (1994) emprega o conceito de “horizonte de expectativa” no âmbito da recepção de uma obra literária, ou seja, um conhecimento prévio nutrido por suas leituras anteriores que o leitor e a crítica acionam para seu julgamento, que é, por seu turno, previamente orientado por esse conjunto. Segundo Jauss, o horizonte de expectativa de um dado momento histórico pode ser observado a partir de condições concretas. São elas:

(...) em primeiro lugar, a partir de normas conhecidas ou da poética imanente ao gênero; em segundo, da relação implícita com obras conhecidas do contexto histórico-literário; e, em terceiro lugar, da oposição entre ficção e realidade, entre a função poética e a função prática da linguagem, oposição esta que, para o leitor que reflete, faz-se sempre presente durante a leitura, como possibilidade de comparação (JAUSS, 1994, p. 29).

Contudo, conforme alerta Alfredo Bosi:

A história literária não obedece apenas a vetores da continuidade que, sem dúvida, são evidentes quando se consideram as influências, os intertextos, os retornos, as afinidades. A história literária traz também, como tudo o que vive no tempo, as surpresas da descontinuidade (BOSI, 1974, p. 18).

Apesar disso, pode-se adiantar que o privilégio é sistematicamente atribuído aos chamados momentos fundadores, que supomos terem contribuído para uma efetiva renovação. Esse movimento leva à valorização de algumas experiências mais típicas e à exclusão – por comodismo? – das manifestações que não se integram a esse quadro, já que os fatores de depreciação estão fundados na relação de um determinado texto com aquilo que poderíamos batizar de “instituições poéticas” de uma época: ausência de originalidade, conformismo, continuísmo estético, antimodernismo. Então, caberia aqui levar em consideração a

presença de forças de resistência, negligenciadas durante muito tempo, pois, como sugere Compagnon, “os antimodernos são os modernos em liberdade” (COMPAGNON, 2005, p. 14).

Como se sabe, o que define um cânone é o estabelecimento de uma “norma”. A palavra latina *norma* significa esquadro; *normalis*, perpendicular. Então, uma norma, uma regra é o que permite traçar o reto, impossibilitando os desvios dessa reta imaginada. Como observa Georges Canguilhem:

Do destino e uso polêmicos do conceito de norma, consideramos que é preciso buscar a razão na essência da relação normal-anormal. Não se trata de uma relação de contradição e de exterioridade, mas sim de uma relação de inversão e de polaridade. A norma, depreciando tudo aquilo que a referência a ela impede que se entenda por normal, cria, ela própria, a possibilidade de uma inversão dos termos (...). Isto quer dizer que uma norma não tem nenhum sentido de norma em si mesma (CANGUILHÉM, 1991, p. 177).

Se aquilo que foge à norma deve ser descartado, que tratamento podemos dar ao material que foi rejeitado, àquilo que pareceu “anormal”? Existiria um campo de estudos, um instrumental – ou uma estética – específicos para examinar uma obra considerada “menor”? As obras ausentes, esquecidas ou subestimadas pelos discursos oficiais não poderiam ser definidas com o apoio da noção de “obra menor” e analisadas precisamente por este viés? Teóricos de renome como Yves Delègue, Luc Fraisse e Catherine Volpihac-Auger, entre outros, afirmam que sim. Margaret Cohen, por exemplo, propõe que se privilegie este caminho de pesquisa, mas que se adote um ponto de vista dinâmico do campo literário, em franca oposição ao essencialismo de Harold Bloom. Diz ela:

Os textos não canônicos são fragmentos de soluções perdidas, respostas a perguntas que não nos fazemos mais. Se pudéssemos despertar novamente as lutas entre as estéticas antagônicas que o desfile tradicional de tesouros culturais fixou, teríamos um modo profundamente histórico de renovar o projeto de avaliação literária (COHEN, 2001, p. 37).

Na perspectiva analítica das dinâmicas interliterárias, utilizado no exame da fortuna do gênero romance na França, Cohen indaga sobre o percurso que o leva a passar de um “agradável divertimento de nobres” a poderoso instrumento de análise social, identificado com os códigos realistas. Nesse estudo, Margaret Cohen coloca uma pergunta que considera básica: como o romance moderno francês constituiu-se em resposta aos conflitos internos da produção literária e, ao mesmo tempo, respondendo a uma mutação social considerável? À ensaísta importa considerar “a emergência do realismo na França para interrogar,

particularmente, a maneira pela qual os códigos realistas foram estruturados pelos contextos romanescos nos quais apareceram” (COHEN, 2001, p. 23). Prossegue, ainda, em sua análise: “Balzac e Stendhal inventaram efetivamente o realismo de modo isolado ou a poética realista respondia a outros romances e a outros romancistas contemporâneos?” (COHEN, 2005, p. 30). É disso que se trata o ensaio de Margaret Cohen, *A Educação sentimental do romance*, ou seja, revisitar uma história literária baseada em arquivos abandonados nas bibliotecas, retomar as obras “fora de uso” como documentos importantes para se compreender as práticas que estruturam a gênese do realismo francês. Ela chama a atenção para o fato de que Balzac e Stendhal aparecem como produtores entre outros produtores, em busca de um “nicho” que pudesse oferecer, ao mesmo tempo, recompensa econômica e cultural no mercado dos gêneros. A “sentimentalidade” do início do século XIX era a prática romanesca mais apreciada quando Balzac e Stendhal fizeram sua aparição no campo literário. Por volta de 1830, afirma Cohen, eles construíram sua reputação às custas do combate sistemático ao “romance social sentimental”, na maioria das vezes, produzido por mulheres escritoras. A autora toma o exemplo da escritora de romances sentimentais, Caroline Marbouty. Amiga de Balzac, suas relações com este tornaram-se tensas após a crítica feita por este, em *La Muse du département*, de um romance social sentimental que ela havia publicado. Marbouty responde então com um romance social sentimental, *Une fausse position (Uma posição falsa)*, no qual ela reconstitui a descrição do campo literário feita por Balzac nas *Ilusões perdidas*, mas do ponto de vista de uma mulher escritora. Assim, através do resgate do romance social sentimental, Cohen mostra o confronto do realismo e seus rivais durante a Monarquia de Julho, revelando, no caso, um processo de duplo rechaço: o de um subgênero literário e, ao mesmo tempo, o da presença de mulheres na grande vertente realista do século XIX (COHEN, 2005).

Claude Millet também escolhe o caminho da contramão do cânone para estudar o romantismo francês, fazendo do “menor” o instrumento crítico da literatura como expressão da sociedade. Diz ela:

Decidi tomar o romantismo pelo seu revés desencantado, por intermédio de Charles Nodier, que pensou a si mesmo como um pingente atrelado ao grande romantismo, o menor dos maiores do tempo. Nodier tomou o partido do menor, pelo que Daniel Sangsue chama de relato excêntrico, pelo conto de fadas, que Nodier (...) intitula “novelas fantásticas (grifos da autora) (MILLET, 2000, p. 137).

Como mostra Millet, a opção de Nodier pelo menor é revolucionária, pois este visa uma ruptura da situação do campo literário e é a partir do interior desse campo que ele recusa a distribuição das hierarquias e do valor. A intenção de destituir o maior de seu posto tem por finalidade a de substituí-lo por uma nova ordem literária; uma vez estabelecida a nova ordem, suas hierarquias escapariam da esclerose porque seriam a própria expressão da

sociedade, não apenas tal como é, mas tal como ela seria ao se transformar (MILLET, 2000, p. 137). Embora Charles Nodier mude de opinião com respeito ao melodrama, invertendo seu empenho de promoção em ímpeto de demolição com relação a essa modalidade, nunca abandona definitivamente a luta em favor da recuperação do “menor”. Segundo Claude Millet, o que prevaleceu em Nodier foi sempre a escolha do “menor” como princípio de subversão da norma, do moderno, do urbano e do centralismo impositivo.

Parece-nos, então, que existe um patrimônio de valor a ser descoberto fora dos já consagrados “grandes nomes”, se considerarmos a perspectiva do *salon des refusés*, ou seja, a perspectiva daqueles que ficaram de fora dos espaços oficiais da cultura de uma determinada época. Um caminho para a pesquisa pode então ser o de levar em conta esses textos que ficaram inexplorados ou que são considerados apenas como possíveis documentos históricos. Neste sentido, destaco as palavras do escritor Julien Gracq, que define poeticamente as produções desviantes das histórias literárias:

O que me interessa sobretudo na história da literatura são as clivagens, os flôes, as linhas de fratura que a atravessam, em diagonal ou em zigzag, à revelia de escolas, das “influências” e das filiações oficiais: correntes muitas vezes rompidas de talentos literários que se sucedem ou que aparecem descontinuamente, mas retornam, tão diferentes entre si, e, entretanto, tão misteriosamente ligados, como esses rostos femininos que ressurgem cada vez mais imprevisíveis, revelados somente pelo amor exclusivo que alguns homens lhes consagram, captando a conformidade oculta de um tipo (GRACQ, 1995, p. 754).

Assim, é preciso considerar as obras excluídas como uma produção cultural de margem que, além de dialogar com outras estéticas tomadas como canônicas, também permitem deslindar as determinações que levam à bipolarização entre os pares “alta” e “baixa” literatura, “centro” e “margem”, “cânone” e “contracânone”. Todos esses conceitos devem ser relativizados, já que variam de acordo com as épocas em que foram secretados, em uma relação de dependência com aquilo que se toma por “literatura” e o lugar a ela atribuído. Ao reivindicar o desabamento do edifício da rígida hierarquia erigida pelo neoclassicismo, os românticos não só não conseguiram pôr fim ao princípio da hierarquização, como também promoveram o crescimento exagerado do despotismo da excelência. De fato, no período romântico, a literatura se subjetivou e fez-se homem. Como o sujeito criador conta mais que sua obra, são os escritores, mais que a literatura em si mesma, que passam a ser submetidos a classificações e julgamentos. Alfred de Vigny dirá que “o germe e a grandeza de uma obra está no conjunto das ideias e sentimentos de um homem e não no gênero que lhe serve de forma” (VIGNY, 1829, p. 20). Por seu turno, Théophile Gautier sentencia que “todo escritor é um deus ou um jumento: não há meio termo” (GAUTIER, 1882, p. XIII). Não é por acaso

que foi o século XIX que nos exibiu o seu contraponto estético: a literatura popular. Imaginamos então o dilema de Balzac, que escrevera à irmã: “eu quero começar com uma obra prima ou então quebrar o meu pescoço!” (Carta à Laure Balzac, novembro/1819, p. 66), quando este se viu obrigado a render-se, em 1821, à carreira de “romancista industrial”.

Como aponta o estudioso José Luis Diaz, o meio mais eficaz de combater o despotismo da excelência e a noção de “grande homem” é transformá-los em bastião de resistência pelo viés da paródia. Após 1830, Diaz chama a atenção para alguns títulos de obras que demonstram bem o tom satírico da reação, como “Meus grandes homens do século XIX, croquis apologético-satíricos, em verso, com notas”, de P.-H. Duronceray (CURMER, 1839, t. I, p. 21, *apud* DIAZ, 2000, p. 73). Entendemos que é somente pelo viés da consideração das estéticas em confronto dentro do campo literário que podemos compreender o percurso que leva à exclusão – e ao conseqüente apagamento – de obras, autores e gêneros em determinadas épocas em favor da eleição de outros. Assim, o “menor” encarna a ironia que não leva a sério a seriedade da cultura e, como conclui Claude Millet, “o menor é o processo de minoração do maior pelo riso, processo necessário para qualquer transformação do maior” (MILLET, 2000, p. 131).

A título de exemplo, sabemos que o gênero fantástico foi identificado durante muito tempo, e em diferentes contextos, como “paraliteratura”, como produção “menor”; então, como explicar a trajetória de um gênero “menor” até o estatuto de literatura canônica, conforme ocorreu com a literatura hispano-americana dos anos 1960, passando a modelo de emulação para ex-metrópoles e centros formadores do gosto? O exemplo mostra bem que o fenômeno da exclusão não está balizado pelo simples critério estético, como um valor inerente à obra de arte, como sugere Harold Bloom. Conforme nos alerta Pierre Bourdieu:

O que faz as reputações não é, como acreditam ingenuamente os Rastignac da província, tal e tal pessoa influente, tal e tal instituição, revista, semanário, academia, cenáculo, livreiro, editor, nem tampouco o conjunto do que chamamos muitas vezes de personalidades do mundo das artes e das letras, é o campo de produção como sistema (...) onde são continuamente engendrados o valor das obras e a própria crença nesse valor (BOURDIEU, 1991, p. 7).

Seria oportuno lembrar que o próprio Bloom, distanciando-se de *A Angústia da influência*, acena com uma mudança de perspectiva ao trazer o exemplo dos embates entre os poetas:

O que importa não é a ordem exata das razões, mas o princípio da substituição, em que as representações e limitações perpetuamente respondem umas às outras. A força de qualquer poeta reside em sua habilidade e inventividade no que diz respeito à substituição, e o mapa da desapropriação não é nenhum leito de Procusto (BLOOM, 1995, p. 114).

Entendemos que enfrentar criticamente a chamada produção marginal nos permite compreender a movimentação nos diferentes campos e trazer à luz outros critérios de valoração de autores e obras, que ficam escamoteados sob o manto envolvente, e falsamente isento, dos simples critérios estéticos.

Vimos que o epíteto “menor”, aplicado à literatura, designa alguns elementos do subsistema (textos integrados à apreciação estética de uma época, mas classificados na parte mais baixa da pirâmide de valores, como a paraliteratura, os sucessos comerciais, *best-sellers*, etc.) e, ao mesmo tempo, elementos situados fora do sistema (textos que exigem, por estarem na contramão do cânone – pela promoção dos valores alternativos que veiculam –, que fiquem situados fora da delimitação do sistema e, por conseguinte, fora da visibilidade).

Os grandes textos da tradição seriam aqueles “canonizados e fecundados”, que constituem os arquivos literários de uma nação, arrumados, predominantemente, segundo uma linha temporal. Ao lado desse primeiro conjunto, teríamos, sem dúvida, uma certa proporção de textos literários “não fecundos” (inexplorados ou, então, tratados apenas como possíveis documentos históricos), embora não se possa ignorar totalmente o princípio da mediocridade estética e toda uma parte de perda e de “lixo” (as grandes tiragens, os sucessos passageiros). Enfim, as excluídas seriam as obras que não servem para ilustrar a realização idealizada de um cânone. O julgamento retrospectivo sobre uma época revela que alguns escritores e obras sofreram um processo de maldição e que um texto “menor” seria aquele texto marcado por um afastamento negativo com relação a um conjunto de obras que lhe servem de referência.

Contudo, são os não-canônicos que nos deixam perceber a diversidade de uma época, pois estes iluminam os fenômenos de anacronismo, desatualização, policronia ou heterocronia de um mesmo momento da cultura. Assim sendo, se acreditamos que o não-canônico pode revelar a luz secreta de uma época – seu lado lunar e não apenas o solar – é porque ele encerra um verdadeiro potencial explicativo: a partir da paisagem caleidoscópica que conseguimos iluminar com a ajuda dos não-canônicos, parece possível podermos questionar a respeito de certas hierarquias estabelecidas e unificar o nosso olhar sobre um momento da história da literatura, revisitando o acervo do passado sob a ótica do presente. Referindo-se a Charles Nodier, autor que, como vimos, reivindicou para si o epíteto de “menor” e assumiu a defesa de gêneros, nomes e estéticas ditas “menores”, Gilles Deleuze afirma que o menor é para ele “aquilo que permite dizer o seu tempo naquilo que ele é e naquilo que não é, afirmando assim a inexorabilidade do processo histórico e, ao mesmo tempo, negando-o” (DELEUZE & BENE, 1979, p. 34). Essa perspectiva nos leva a isolar um terceiro valor, ligado à apreensão do campo segundo um ponto de vista, não mais estático, mas sim dinâmico: observados de perto, os não-canônicos permitem captar melhor, no interior do espaço literário, a cristalização do valor em torno de algumas figuras. Por intermédio deles, o espaço de escritura pode ser abordado como um processo de constituição do qual cada um deles participa. Neste caso, é legítimo concluirmos que o não-canônico oferece uma contribuição silenciosa, porém ativa, para a formação do cânone.

Os avanços da sociologia da literatura associada ao advento da análise do discurso, nos anos 1990, forneceu um instrumental importante para se entender a literatura como prática cultural na sociedade moderna, favorecendo a perda da visão essencialista que pesava sobre o texto literário. Neste sentido, o conceito operacional de “literatura menor” nos permite recuperar a dimensão política e histórica da literatura e encará-la como uma das práticas discursivas da sociedade. De acordo com Deleuze, ela é um certo modo de atuar na língua que engendra seu próprio desdobramento em reflexão (teoria) sobre a linguagem. É nesse sentido que a “literatura se torna positivamente carregada do papel político” (DELEUZE & GUATTARI, 1975, p. 27), passando a expressar “uma outra comunidade potencial”, forjando os meios de uma “outra consciência e de uma outra sensibilidade” (DELEUZE & GUATTARI, 1975, p. 27).

Entendemos que recuperar a representação da história literária como um espaço pluridimensional, atravessado por incessantes conflitos, e não apenas por uma linha única, representa um empreendimento de pesquisa bastante fecundo e pertinente, pois a própria presença de experiências paralelas pode nos levar a ressignificações, não somente do cânone, como também dos que dele foram excluídos.

Referências Bibliográficas

BALZAC, Honoré de. Lettre à Laure Balzac, novembro/1819, *Correspondance*. Paris : Garnier, n. 22, t. I., s/d.

BATALHA, Maria Cristina. O fantástico entre o transitório e o permanente: o exemplo de Théophile Gautier. In: X Congresso Internacional da ABRALIC, 2006, Rio de Janeiro. *Lugares dos Discursos: X Congresso Internacional da ABRALIC*, 2006, pp. 1-15.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência*. Trad. de Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, col. Pierre Menard, 1991.

_____. *O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1994.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. Le champ littéraire. *Actes de la recherche en sciences sociales*, nº 89, 1991, pp. 3-46.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 2ª ed. São Paulo: Cultrix, 1974.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*, vols. 1 e 2, 6ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

CANGUILHEM, Georges. *Le normal et le pathologique*. Paris : PUF/Quadrige, 1991 [1943].

COHEN, Margaret. Une reconstruction du champ littéraire, faire oeuvre du “désordre du siècle”, *Littérature*, n. 124, dez. 2001, Paris, Larousse, pp. 23-37.

COMPAGNON, Antoine. “Théorie de la littérature: la notion de genre”, Cours ministrado na Sorbonne/ Université de Paris IV, 2º semestre/1999-2000, <http://www.fabula.org/compagnon/>. Acesso em 20/10/2009.

_____. *Les antimodernes*. Paris: Gallimard, 2005.

DELÈGUE, Yves. L'abbé Charles Batteux ou l'invention du ‘médiocre’ in **FRAISSE**, Luc. *Pour une esthétique de la littérature mineure, Colloque Littérature majeure, littérature mineure*, Strasbourg, 16-18 janvier, 1997, Paris: Honoré Champion, 2000, pp. 51-64.

DELEUZE, Gilles & **GUATTARI**, Félix. *Kafka, pour une littérature mineure*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1975.

_____. Philosophie et minorité, in *Critique*, n. 369, fevereiro 1978.

_____ & **BENE**, Carmelo. *Superpositions*, Paris: Minuit, 1979.

DIAZ, José-Luis. Grands hommes et ‘âmes secondes’, la hiérarchisation des rôles littéraires à l'époque romantique, in **FRAISSE**, Luc. *Pour une esthétique de la littérature mineure, Colloque Littérature majeure, littérature mineure*, Strasbourg, 16-18 janvier, 1997, Paris: Honoré Champion, 2000, pp. 65-82.

DIOGO, Rita de Cassia. Borges e Bloom frente ao cânone literário: um diálogo. VII Congresso Brasileiro de Professores de Espanhol, 1999, Belo Horizonte. *Panorama Hispánico*. Belo Horizonte: APEMG, 1997. v.I, p. 318-325.

FRAISSE, Luc. Le prestige secret des écrivains mineurs dans l'histoire littéraire de Lanson, in *Pour une esthétique de la littérature mineure, Colloque Littérature majeure, littérature mineure*, Strasbourg, 16-18 janeiro, 1997, Paris: Honoré Champion, 2000, pp.83-105.

GAUTIER, Théophile. *Les grotesques* [1844]. Paris: Charpentier, 1882.

GRACQ, Julien. *En lisant en écrivant*, tomo II. Paris: Gallimard, 1995.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.

JOBIM, José Luiz (Org). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

_____. *A poética do fundamento*. Ensaios de teoria e história da literatura. Rio de Janeiro/Niterói; EDUFF, 1996.

LANSON, Gustave. *Essais de méthode et de critique* littéraire. Paris: Henry Peyre, Hachette, 1965.

LEITE, Ana Mafalda. Representações da oralidade em textos literários africanos: heterolinguismo e hibridismo de gêneros. In: SECCO, Carmen Lúcia Tindó, SALGADO, Maria Teresa & JORGE, Silvio Renato (Orgs.) *Pensando África*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2010, pp. 157-164.

LIMA, Luiz Costa. *Limites da voz - Kafka*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

_____. (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*, vol. I, Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

_____. *Discurso literário*. Trad. Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.

MILLET, Claude. Charles Nodier ou la politique du mineur, in **FRAISSE**, Luc. *Pour une esthétique de la littérature mineure*, Colloque Littérature majeure, littérature mineure, Strasbourg, 16-18 janvier, 1997, Paris: Honoré Champion, 2000, pp. 129-148.

PADILHA, Laura Cavalcante. Da construção identitária a uma trama de diferenças. In *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº 73, dez. 2005, Rio de Janeiro, pp. 3-28.

SCHOLLAMMER, Karl Erik. As práticas de uma língua menor: reflexões sobre um tema de Deleuze e Guattari. *Ipotesi*, vol. 5, nº 2, jul/dez 2001, Juiz de Fora, Ed. UFJF, pp. 59-70.

SPITZER, Leo. A poesia espanhola de Dámaso Alonso. In **LIMA**, Luiz Costa (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*, vol. 1, Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

VAILLANT, André. « Hiérarchies littéraires : la dialectique moderne de l'ordre et du désordre » in **FRAISSE**, Luc. *Pour une esthétique de la littérature mineure*, Colloque Littérature majeure, littérature mineure, Strasbourg, 16-18 janvier, 1997, Paris: Honoré Champion, 2000, pp. 129-148.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. São Paulo: Letras & Letras, 1998.

VIANNA, Thereza Christina Vicente. Cânone e literatura menor, in *Qfwfq*, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, vol. 2, nº 1, 1996, Rio de Janeiro: UERJ, pp. 7-29.

VIGNY, Alfred de. « Réflexions sur la vérité dans l'art » [1829], in préface de *Cinq-Mars*, dans *Œuvres complètes*, edit. Baldensperger/Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t.II.

VOLPIHAC-AUGER, Catherine. *Œuvres majeures, œuvres mineures?* Lyon: E.N.S. éditions, 2004.