

Utopias,  
intransigências e  
duplicidades: a  
questão do nacional  
em negociações  
literárias e  
lingüísticas

MacDonald Daly\*

RESUMO

Este estudo examina a validade do modelo periferia/centro para uma abordagem sociológica da cultura, através da análise dos graus variáveis de ruptura lingüística da regra de concessões à anglofonia e à cultura inglesa por três escritores escoceses do século XX: J. Kelman, T. Leonard e H. MacDiarmid. Argumenta-se que suas escolhas lingüísticas são sinédoques de um mais abrangente resgate político da identidade escocesa, suplantada desde o Ato de União de 1707, e da experiência cultural da modernidade.

**Palavras-chave:** Periferia/centro; Dialética hegeliana; Relações de poder; Assimetrias; Literatura escocesa do século XX; Língua e cultura inglesa.

*A língua dupla falou e foi ouvida.*  
Hugh MacDiarmid

\* Professor da Universidade de Nottingham.

A validade do modelo núcleo/periferia para a análise sociológica da cultura é às vezes questionada, sendo repudiado também o argumento de que a palavra “sucesso” para os marginalizados implica uma incorporação ao centro cultural, seja ela tácita ou explícita, parcial ou total, com ou sem resistência. O contra-argumento comumente se apóia na dialética hegeliana, na qual o “centro” é paradoxalmente dependente das “margens”. Desta forma, os pólos binários aparentemente estáticos da oposição entram numa inter-relação dinâmica na qual as margens têm mais poder do que se supõe. Mesmo quando o modelo binário é aceito, o reconhecimento da ascendência do centro e da subordinação da periferia revela um otimismo ideológico classicamente liberal. Nele, a periferia é vista como provedora desses sumos culturais revitalizantes que o núcleo vampiresco sempre demanda a fim de se resguardar da fossilização. Há aqueles que despreveriam o paradigma com menos sofisticação do que a perspectiva hegeliana e com mais ceticismo do que a liberal – ou seja, vendo as relações de uma cultura central com suas margens predominantemente em termos de hostilidade (na pior das hipóteses), ou de patronagem (na melhor das hipóteses). Em ambos os casos, dadas as assimetrias de poder econômico, caracterizadas pelo exercício rotineiro da força maior, há poucas dúvidas quanto a persistir no seu uso para a investigação de casos individuais. Dentre eles, os casos mais interessantes são os que apresentam uma multiplicidade de insuspeitadas variações e irregularidades, sem que a validade geral do modelo, no nosso entender, seja fraturada.

Meus exemplos provêm da literatura escocesa contemporânea (periférica) na sua relação com a inglesa (nuclear). Uma situação semelhante ocorre entre alguns países da América Latina e os Estados Unidos. A analogia não é, de forma alguma, perfeita, pois a Escócia e a Inglaterra compartilham uma língua e instituições políticas. Mas ela ilumina uma reflexão sobre as relações de poder numa situação de assimetria econômica e influência cultural. Minha análise específica concentra-se em paralelo entre opções lingüísticas e políticas na Escócia do século XX. As questões lingüísticas são vistas como sinédoque ou sintomas de uma condição cultural mais ampla.

Verificamos que três amplas posições dentro da cultura literária escocesa acham um correspondente no nível político. Os três cenários governamentais alternativos na Escócia ao longo do século XX foram: (a) completa separação política da Inglaterra (ou seja, *nacionalismo*); (b) aceitação das regras políticas inglesas (ou seja, *unificação*); e (c) obter da Inglaterra autonomia em alguns aspectos da vida política, mas de modo algum em todos ou na maioria deles (ou seja, a devolução). Evidentemente, talvez, o escritor escocês que prestigia o inglês padrão, por exemplo, não deve ser friamente considerado um unificador na política. Mas, o claro consenso popular na Escócia, estabelecido nos últimos vinte e cinco anos e confirmado por um referendun nacional em 1997, bem como o restabelecimento posterior do Parlamento Escocês em 1999, evidenciam a preferência por um futuro político revolucionário limitado ao invés de um nacionalista ou unificador para o país. Esse posicionamento agrada tanto ao sentimento liberal na Inglaterra quanto à opinião moderada na Escócia. É impossível dissociar esse acordo negociado na ordem política da popularidade de outra feita inexplicável na Escócia e na Inglaterra de escritores como James Kelman e Welsh. Embora preocupados com o conteúdo em sua ilustração de modos de vida subculturais ou subversivos, eles ainda o fazem no nível da forma ao disporem de um *Ersatz*

(substituto) vernacular cuja relação com o inglês padrão é calculadamente revolucionária por natureza.

## 1. A lingüística como sinédoque cultural em James Kelman

Tal fenômeno se evidencia na tentativa de reproduzir uma versão vernacular do escocês a partir do inglês:

*But even that was wrong cause he couldnay sit about waiting I mean if he was fucking waiting what was he waiting for, it was here right now man know what I'm saying, if ye wait, it's got to be for something. Naybody waits to get surrounded. He wasnay gony wait for that christ almighty if ye knew ye're gony get captured then ye get to fuck, ye get fucking out man know what I mean ye get to fuck, ye dont fucking wait; that's the last thing. Ye get to fuck. Cause nothing went back to normal. There was nay fucking normal, whatever the fuck it meant, normal, stupid fucking word. Whatever the past was it was ower and done with. There wasnay gony be nay fucking -, nay kiss-and-make-up scenes; that was out the window, as far as that went, it was all washed up. So okay. So it was now. So he needed dough. He had to get squared up. And he didnay have the time to wait. That other wee bit of business, he could maybe push it through; he just needed a start, if he could punt the shirts; a knock-down price, it didnay matter, just something, he just needed something. Once he got that. But even without it. (KELMAN, 1994, p. 273)<sup>1</sup>*

O trecho foi escolhido não por ser um romance escocês recente que atraiu a atenção popular mais do que qualquer outro, mas por sua representatividade lingüística. A trama em si – um vagabundo cego de Glasgow tentando se convencer de que sua fase de azar pode passar – não é particularmente importante. Nem tampouco surpreendem o uso do fluxo de consciência encontrável na maioria das variantes nacionais do modernismo literário e a fusão da perspectiva da primeira com a terceira pessoa de Kelman. Mas aqueles habituados a ler ficção em inglês padrão, ou não familiarizados com o *patois* da classe trabalhadora masculina de Glasgow, da qual ele parece estar fazendo uma transliteração, provavelmente sentirão grande estranheza no estilo de Kelman. É necessário se esforçar para decodificar, ou mesmo traduzir o vernáculo de Kelman em normas lingüísticas familiares. Compreensivelmente, muitas vezes ele não pára para perguntar se a reprodução de Kelman do *patois* está correta, se é contestável ou mesmo errônea. De fato, via de regra, ele acredita na exatidão. É possivelmente o seu posicionamento cultural e lingüístico que levou um leitor alemão a elogiar a “crítica intransigente à convenção da ficção inglesa de encobrir uma ‘terceira voz’ com o disfarce da neutralidade, enquanto que, na maioria dos casos, ela conspira contra o sistema elitista de valores do socioleto através da adoção do inglês padrão”. Sua conclusão, imprecisa, é que o estilo de Kelman sistematicamente subverte tal “ficção mediana.” (KLAUS, 1994, p. 135)

Tal seria a conclusão a que certamente chegaria qualquer leitor preparado a confiar no próprio Kelman, que assim se pronuncia para promover sua obra:

*Como reconhecer um habitante de Glasgow na literatura inglesa? Ele – é preciso lembrar que na literatura inglesa você não encontra mulheres de Glasgow, nem*

*mesmo mulheres (sic) - ele é aquela própria figura que empunha uma navalha, fica profundamente bêbado e nunca tem um único "pensamento" solitário (sic) em toda a sua vida. Ele bate em sua mulher e em seus filhos e bate no vizinho do lado. Mais uma coisa surpreendente: todos os que têm um passado em Glasgow ou que são de família de operários, na verdade, todos que vêm de alguma parte da Grã-Bretanha - nenhum deles sabia (sic) falar. Que brincadeira! Cada vez que abriam a boca (sic) saía um palavrório afetado. Lindo! Sua língua é um cruzamento de semáforo e código morse; um apóstrofe aqui e outro ali; uma estranha mixórdia de uma fonética ruim e de uma pronúncia horrível [...]. (KELMAN, 1992, p. 82)*

O contraponto com a representação do inglês revela o reverso da medalha, o "bom e bravo herói inglês de classe alta". Esse "inglês" é, por vezes, escocês, o que não importa, desde que ele seja "desprovido de variação lingüística" e que suas palavras na página sejam "absoluta e esplendidamente adequadas e puras e imaculadamente precisas, seja em forma de diálogo ou não"; sua caracterização como inglês se faz também pela impecabilidade gramatical, por suas "vírgulas e pontos e vírgulas [...] na ponta da língua" e "um incrível domínio do idioma." (KELMAN, 1992, p. 82) A posse do parâmetro da língua implica a posse da narrativa e tudo que daí decorre:

*E o mais interessante, para mim enquanto escritor, a narrativa pertencia a eles, somente a eles. Eles a possuíam. O local da existência do pensamento e da vida espiritual. Ninguém fora dos parâmetros de seu universo sócio-cultural tinha uma vida espiritual. Todos nós tropeçávamos por uma série de atividades behavioristas (sic); autômatos, figuras para recortar, pessoas que podiam ser examinadas atentamente, cuja existência poderia ser verificada no contexto sociológico ou antropológico. Em outras palavras, na sociedade que é a (sic) literatura inglesa, 80 a 85 por cento da população simplesmente não (sic) existia como ser humano. (KELMAN, 1992, p. 82)*

Na forma de um manifesto implícito, o exposto acima demonstra, de forma adequada, o que é ser "intransigente", mesmo quando se chega a deliberadamente comprometer o texto com inúmeros erros gramaticais elementares a fim de afrontar os parâmetros lingüísticos que ele ataca. O paradoxo que, no entanto, é preciso esclarecer é que o leitor da obra de Kelman, intimamente familiarizado com o *patois* da classe trabalhadora de Glasgow, muito dificilmente achará a sua abordagem "intransigente". (KELMAN, 1989, p. 315) Na verdade, a reação muito específica desse leitor diante do tratamento que Kelman dá ao discurso de Glasgow é virtualmente oposta àquelas que venho descrevendo. Para mim, que vivi até os quinze anos em um conjunto residencial popular, ler Kelman é como mirar num espelho que, apesar de devolver uma imagem reconhecível, o faz com um foco atenuante. Por ser tal entendimento tão distanciado ou mesmo ultrajante com relação a qualquer comentário sobre Kelman, torna-se imperativa a análise que faço a seguir.

Se indagássemos o quanto a citação extraída de *How late it was, how late*, de Kelman, realmente retrata o *patois* em questão, em termos de precisão dialetal e de pronúncia de sua transliteração, seria difícil chegar a uma resposta que honre o ouvido do escritor. Evidentemente, existem congruências felizes entre o discurso vulgar de Glasgow e a versão de Kelman. *Couldnay, ye, nay e stupid* são tentativas aceitáveis de uma transposição da pronúncia apropriada de Glasgow, respectivamente de *couldn't, you, no e stupid*. De maneira semelhante, o trecho incorpora um número de termos

dialetais notoriamente locais: *cause* (*because*); *gony* (*going to*); *to get squared up* (*to get even ou to get tidied up*); *wee* (*little*); e *punt* (*sell, get rid of*). Todavia, as restrições à habilidade de Kelman nesse aspecto são colocadas em vários outros exemplos, e podem ser destiladas em três categorias.

Em primeiro lugar, existe uma falta generalizada de consistência de tratamento. Por que *got to* ou *get to* são escritos em sua forma padronizada (no dialeto de Glasgow: *goty* ou *go tay* e *getty* ou *get tay*) enquanto *going to* é transposto para o dialeto (*gony*)? Em segundo lugar, por que algumas propriedades da pronúncia, que se espera encontrar indicadas por formas não-padronizadas, são consistentemente padronizadas? O exemplo dessa prática encontra-se no tratamento repetido dado por Kelman ao sufixo verbal - *ing* que aparece em todo o texto como uma transliteração em *Pronúncia Recebida*, ou seja, a pronúncia não-regional de maior prestígio na Inglaterra, a que muitas vezes se refere como "Inglês da BBC" - na verdade falada por somente 7% da população inglesa. Em terceiro lugar, a ortografia de um grupo de formas que Kelman utiliza é contestável, uma vez que, apesar de constituírem desvios com relação ao inglês padrão, não representam a pronúncia condizente: exemplifico com *naybody* (eu preferiria *naybiddy*), *wasnay* (*wisnay*) e *ower* (*oor*). Em suma, evidencia-se que, longe de representar consistentemente o discurso vulgar de Glasgow, através de formas não-padronizadas e de desvios ortográficos, Kelman, muitas vezes, faz o contrário. Ele transpõe formas cognatas de maneira tão diferente que o seu procedimento às vezes parece aleatório; muitas das formas não-padronizadas que ele adota são questionáveis. Na verdade, faríamos jus ao tratamento de Kelman ao vernáculo denominando o *pidgin* de Glasgow.

Kelman, em experimentações anteriores, tentou uma abordagem mais fonética em pequenos textos, tais como: "*The hon*" e "*Nice to be nice*"<sup>2</sup>. Em *Lean tales* (1985), sua primeira experiência com uma editora inglesa, não há nada lingüisticamente tão *outré*, nem tampouco em suas várias ficções desde então publicadas em Londres. O *pidgin* de Kelman pode ser visto como uma versão cuidadosamente modificada do *patois*, para torná-lo aceitável ao leitor do inglês-padrão sem abandono dos efeitos de estranhamento de desvios ocasionais. Por outro lado, para o leitor familiarizado com o *patois*, o discurso ficcional de Kelman dá sinais de repressão inadequada daquele vernáculo marginalizado, ao tentar preservá-lo dentro de um campo predominantemente padronizado. A repressão sem abandono é uma síndrome do culturalmente marginalizado; uma vez colocada em cheque, a escrita de Kelman parece mais anular do que defender a língua escocesa. Ela está presa em tal movimento duplo e contraditório, devido ao seu desejo de manter a patronagem hegemônica de um público internacional que lê textos predominantemente em inglês padrão. Haveria outros meios pelos quais ela poderia ter transitado tão bem entre a crítica londrina ou ter demonstrado tamanha credibilidade no concurso anual mais famoso da literatura inglesa, o *Booker Prize for Fiction*?<sup>3</sup> Kelman não é o único exemplo. O romance escocês dos últimos anos que conquistou um público internacional ainda maior do que qualquer obra de Kelman - *Trainspotting*, de Irvine Welsh - expõe uma colcha de retalhos semelhante, em que uma voz vernácula auto-suficiente atende à insistente demanda de mudança de código imposta pelo padrão: "He wis takin nae mair notice though. Ah stoaped harassing him, knowing thit ah wis jist waistin ma energy. His

silent suffering through withdrawal now seemed so intense that thir wis nae wey that ah could add, even incrementally, tae his misery” (WELSH, 1993, p. 6)<sup>4</sup>.

Note-se especialmente a concessão à escrita padronizada através da colocação da oração adverbial, que teria aparecido ao final da sentença se houvesse a intenção de se fazer uma transliteração da língua falada, bem como os sufixos *-in* do narrador, livremente intercambiáveis com *-ing*.

É importante explicitar que essas observações sobre Kelman e Welsh não constituem, e nem apóiam, uma crítica prescritiva quanto à sua falha na obtenção de uma mímese autêntica da língua falada. Eles não têm obrigação de assim proceder. A própria noção de que existem convenções escriturais que poderiam assegurar-lhes uma mímese não mediada é, acredito, já amplamente rejeitada (como a idéia correlata de que a fala é “autêntica”, ao passo que a escrita é meramente uma “representação”). Meu objetivo, pelo contrário, é simplesmente desconsiderar, através de observações descritivas relativamente rudimentares, qualquer possível suposição por parte da legião de leitores de Kelman ou Welsh de que os seus estilos são *prontamente* miméticos da fala demótica de, respectivamente, Glasgow e Edinburgh. A tentativa de criação de efeitos miméticos é, comprovadamente, menos freqüente do que muitos leitores se dão conta, e a precisão da mímese é consideravelmente mais discutível do que eles imaginam, embora eles apelem para essas crenças como garantia de sucesso.

De fato, como sugerido anteriormente, esses escritores também podem ser considerados *repressores* do discurso demótico. O grau de repressão pode ser avaliado pela análise, abaixo, de um exemplo contrário.

## 2. Tom Leonard e a intransigência lingüística

Convenientemente, Tom Leonard, no último dos *Six Glasgow poems/Seis poemas de Glasgow*, citado abaixo na íntegra, se recusa abertamente a pedir perdão pelo regionalismo lingüístico, o que se manifesta também na maioria dos outros textos fonéticos do autor, igualmente inacessíveis aos ouvidos (e mesmo aos olhos) sintonizados com o inglês padrão:

### **Good style**

helluva hard tay read theez init  
stull  
if ye canny unnirston thim jiss clear aff then  
gawn  
get tay fuck ootma road  
  
ahmaz goodiz thi lotta yiz so ah um  
ah no whit ahm dayn  
tellnyi  
jiss try enny a yir fly patir wi me  
stick thi bootnyi good style  
so ah wull (LEONRAD, 1984, p. 14)<sup>5</sup>

Esse texto, demoticamente comum, mas poeticamente extraordinário, dirige-se, de forma ostensiva, àqueles que estão linguisticamente situados de tal forma a não compreendê-lo. Ele explica a sua recusa em colocar seu conteúdo em um idioma inteligível. A dificuldade está na natureza “não-oficial” da língua em que foi escrito o poema: o suposto destinatário, encurralado, fica incapacitado de recorrer aos dicionários ou manuais que geralmente lhe assistem em circunstâncias extremamente indesejáveis. Mas, na verdade, o poema foi, em parte, escrito para gratificar aquele espectador ao qual ele *não* se dirige de forma ostensiva. Seu leitor ideal é aquele que já sabe apreciar as rebuscadas possibilidades auriculares e visuais de seu *patois* e responde ao convite do poema para redobrar tal apreciação, considerando o apuro desesperado do leitor *aparentemente* interpelado. Em outras palavras, o poema, na verdade, parece saudar o leitor que o aborda a partir de um posicionamento “externo” à língua em que foi escrito; todavia, o que se concretiza é a afirmação, por parte do leitor, do poder de exclusão dessa língua. O leitor que precisa matar a charada do poema é terminantemente solicitado a sair do caminho do poeta: “*get tay fuck ootma road*” – literalmente, “saia da minha rua” – enfatiza radicalmente o compromisso do texto com o localismo. O poeta antevê a possibilidade de seu texto ser examinado por padrões lingüísticos tidos como mais adequados do que o seu próprio (“*jiss try enny a yir fly patir wi me*”, ou seja, “experimente essa sua língua sabida comigo”), com a ameaça de uma colisão devastadora.

Mas “*stick thi bootnyi good style*” (a propósito, um idioleto impecavelmente proletário de Glasgow) também encerra uma derradeira ironia: a frase em inglês do poema, imediatamente reconhecível e que também constitui o seu título, conclama como um “bom estilo” o seu abraço de boas-vindas a um “mau estilo” vernáculo, num completo *bouleversement* das relações normais de poder entre a língua oficial e suas variantes marginalizadas. Não foi com a intenção de evitar que falantes do inglês padrão se sentissem excluídos que o texto de Leonard não reprime seu regionalismo lingüístico (ele tampouco o faz por interesse próprio para aumentar seu potencial de comercialização). Ele opera de forma diametralmente oposta. Diferentemente de Kelman e Welsh, Leonard considera o leitor lingüisticamente situado fora dele um obstáculo. O conselho que Leonard oferece a tais leitores é que ignorem seu trabalho em vez de tentar sua “tradução” impossível nos termos e condições do padrão. Todas as evidências indicam que os leitores impossibilitados de entender seu conselho, todavia, aceitaram-no. Diferentemente de Kelman e Welsh, Leonard não gozou de um vasto reconhecimento internacional com a sua proposta. O preço do tipo de sucesso que o seu trabalho procura, é, por definição, essa ausência.

A literatura da Escócia do século XX sempre teve que lutar para manter uma identidade face a um vizinho com poderes de domínio internacional. Mesmo quando se afirmava uma resistência acirrada aos modelos estéticos do discurso literário inglês, o fato brutal da ascendência econômica inglesa (mais pungentemente sentida pelos escritores escoceses quando do monopólio virtual da indústria editorial inglesa e do conseqüente controle do acesso ao público internacional) significava que as concessões culturais e lingüísticas feitas à Inglaterra e à anglofonia eram necessariamente a regra e não a exceção. É um fenômeno pouco freqüente a teimosia descortês de Tom Leonard – compartilhada, embora normalmente de maneira menos exasperada politicamente

falando, por um grupo mínimo, quase exclusivamente de poetas, que continuam a utilizar o galês ou escocês ou vários dialetos regionais como meio. O posicionamento tipicamente adotado – a exemplo, neste século, do poeta e tradutor Edwin Muir, no texto-chave *Scott and Scotland: the predicament of the Scottish writer* (1936) – é o quase abandono daquela noção de que uma cultura literária nativa e separada pode sobreviver à sombra da Inglaterra. Embora isto não exclua o uso continuado de temas, situações ou dialetos escoceses, o inglês-padrão, é todavia, o meio predileto dos escritores escoceses que concordam com essa perspectiva. A terceira alternativa seria negociar um acordo com diferentes graus de compromisso lingüístico entre o escocês idiomático e o inglês-padrão, como fizeram Kelman e Welsh ou um escritor como Lewis Grassie Gibbon, em tempos idos do século. O radicalismo formal de tais compromissos me parece, muitas vezes, exagerado: sua repressão do vernáculo é tão importante quanto sua verbalização calculada do mesmo, e a liberdade lingüística que, *prima facie*, expressa pode ser vista como uma liberação contida.

### 3. O espaço da utopia no projeto de Hugh MacDiarmid

O quadro lingüístico-literário estaria incompleto se eu concluísse o trabalho sem fazer alguma referência a Hugh MacDiarmid, que não pode ser prontamente inserido em ponto algum do espectro lingüístico triádico anteriormente definido. O poeta escocês Douglas Dunn, em “Language and liberty”, a mais sensata e recente avaliação da eminente presença de MacDiarmid nas letras escocesas do século XX, cita o objetivo desse último, MacDiarmid, expresso em *Lucky poet: a self-study in literature and political ideas* (1943), de escrever em “escocês intraduzível” (DUNN, 1992, p. xxiii), referindo-se não a uma língua que todos falavam, mas a uma síntese pela qual o vernáculo era suplementado por elementos passados e presentes, dos vários dialetos das *Lowlands/Terras Baixas* da Escócia. Dunn indica as profundas contradições que emergiram de tal objetivo, especialmente a tentativa irreconciliável de se ressuscitar uma identidade escocesa suplantada pela cultura inglesa desde o Ato de União de 1707, e de se enfatizar e explicar a experiência da modernidade:

*MacDiarmid foi muito além da habitual tarefa crítica de se tentar criar o gosto por uma nova poesia. Ele saltou de uma inspiração imprevisível própria para uma enunciação aspirante a uma língua nacional. Sua ação pode ser vista como generosidade; ou como expressão de um fanatismo interior, uma determinação, ou um ataque aos fatos e barreiras históricas. [...] O poeta foi obrigado a refazer a poesia escocesa em termos de uma mentalidade pré-1707, ou seja, escrever como se a história nunca tivesse acontecido; ou escrever de tal forma que a história pudesse ser reescrita e desfeita na obra. Acredito que ambas estão em jogo. Mas a primeira é uma escolha desesperada e a segunda, na melhor das hipóteses, é um desafio.*

*MacDiarmid estava tentando fazer uma nação, além de poesia. Para tanto, utilizou uma língua que, através do desuso, tornara-se a vítima de um pretérito embutido. Escoceses, Escoceses Plásticos, Escoceses Engrandecidos ou Lallans, foram e são instrumentos com os quais se limpa a psiquê escocesa de gerações influenciadas pelo inglês. Foi, por décadas, e continua sendo, uma língua não*



*exposta a um verdadeiro contato com a vida intelectual e doméstica em mutação. Trata-se de uma língua que tem pouquíssimas palavras novas, quando as tem. De fato, é uma língua na qual palavras antigas são utilizadas em poesia com a força de neologismos, o choque do não-familiar* (citado in DUNN 1992, p. xx-xxi).

A observação essencial para os meus propósitos é que o verso em vernáculo de MacDiarmid não é somente intraduzível para o inglês, mas, devido à sua dependência de uma filologia acadêmica, é ainda rejeitado pelos escoceses modernos cujo senso de identidade nacional ele se propõe a cultivar. A auto-contradição é evidente mesmo em sua lírica mais breve:

***The watergaw***

*Ae weet forenicht i' the yow-trummlie  
I saw yon antrin thing,  
A watergaw wi' its chitterin' licht  
Ayont the on-ding;  
An' I thocht o' the last wild look ye gied  
Afore ye deed!*

*There was nae reek i' the laverock's hoose  
That nicht - an' nane i' mine  
But I hae thocht o' that foolish licht  
Ever sin' syne;  
An' I think that mebbe at last I ken  
What your look meant then* (MACDIARMID, 1925, p. 17)<sup>6</sup>

Se o teste de marginalidade de um texto é a exigência de que suas próprias margens sejam preenchidas com notas explicativas, mesmo para aqueles leitores a que ele supostamente se dirige, então esse é um texto marginal por excelência. A comparação com "Good Style" de Leonard, cujo poder reside no fato de jogar os leitores que estão "dentro" contra aqueles que estão "fora" do *patois*, é reveladora, pois não há leitor "dentro" da língua utilizada em "The Watergaw". A beleza lingüística do poema, para *qualquer* leitor, provém, principalmente, do efeito alienante, de seu vocabulário. Os termos "yow-trummlie", "antrin", "watergaw" e "on-ding" não são todos elementos lexicais prontamente reconhecíveis pelos escoceses. Os poemas em vernáculo de MacDiarmid são evidentemente dirigidos ao público escocês; no entanto, mesmo para esse público, eles exalam um odor tremendamente acadêmico, e às vezes, antiquado. O próprio MacDiarmid, várias vezes, expressou o seu apelo a "uma poesia repleta de erudição e especialidade" (MACDIARMID, 1961, p. 1019). Mas ele, de fato, se confrontou com o dilema de que tal verso, lingüística e intelectualmente desafiador, num país provido de uma *intelligentsia* pequena e já altamente "anglicizada", fosse a menor das fundações sobre a qual se constrói uma cultura nativa sem qualquer pretensão a um *status* hegemônico.

O projeto de MacDiarmid era, politicamente, utópico. Foi uma tentativa, em solo escocês, de nutrir contrários que não podem ser unidos em nenhum lugar: modernidade e antigüidade, nacionalismo e internacionalismo, elite e massa e, arrisca-se a dizer, a margem e o centro. A sua recusa em aceitar o cardápio lingüístico com três opções, utilizado por qualquer outro escritor escocês conhecido deste século

(tentativa de transliteração de um vernáculo vivo, inglês-padrão ou um compromisso de *pidgin* entre os dois), é tão singular e pouco habitual quanto a ocorrência de um pensamento utópico dentro de uma instituição limitada quase exclusivamente por possibilidades nacionalistas, unificadoras ou revolucionárias. É isso que faz de MacDiarmid uma iniciativa cultural desmesuradamente mais restrita e infinitamente mais expansiva do que os outros empreendimentos literários aqui discutidos.

#### ABSTRACT

This article assesses the validity of the periphery/core model for a sociological approach to culture through the analysis of the various linguistic infringements of the rule of concessions to the English language and culture by three 20<sup>th</sup> century Scottish writers: J.Kelman, T.Leonard and H. MacDiarmid. It argues that their linguistic choices are synecdoches of the more general political resurrection of the Scottish identity, overwritten by English culture since the 1707 Act of Union, and of the cultural experience of modernity.

**Keywords:** Periphery/core; Hegelian dialectics; Power relations; Asymmetries; 20<sup>th</sup> century Scottish literature; English language and culture.

#### Notas Explicativas

- <sup>1</sup> Nota do Tradutor: Na tradução do texto, abaixo, tendo em vista a inexistência de correspondência fonética em português, as transliterações relevantes do original são indicadas entre parênteses: “Mas até mesmo isto estava errado porque (*cause*) ele não podia (*couldnay*) ficar sentado esperando quer dizer se ele estava esperando o que ele estava esperando diabos, era aqui e agora cara entende, se você (*ye*) espera tem que ser por alguma coisa. Ninguém (*naybody*) espera ser cercado. Ele não ia ficar (*wasnay gony*) esperando por só deus sabe o quê se você (*ye*) souber que vai ser (*ye re gony get*) capturado então você parte prá fuder (*ye get to fuck*), você sai ferrando tudo (*ye get fucking out*) cara você entende você parte prá fuder (*ye get to fuck*), você não fica esperando porra (*ye dont fucking wait*); esta é a última coisa. Você parte para fuder (*Ye get to fuck*). Porque (*cause*) nada voltou ao normal. Não tinha nada normal porra (*There was nay fucking normal*), seja lá que porra fosse (*whatever the fuck it meant*) o tal normal, porra de palavra estúpida (*stupid fucking word*). Fosse o passado que fosse já era (*it was ower*) estava acabado. Não ia ter porra nenhuma de grandes abraços (*there wasnay gony be nay fucking big cuddles*), nem (*nay*) cenas de reconciliação; isto estava fora da jogada e totalmente apagado. É isso aí. É essa a situação. É disso que ele precisava. Ele precisava ficar acertar os pontos (*He had to get squared up*). E ele não (*he didnay*) tinha tempo prá esperar. Aquele outro negócio (*that other wee bit of business*), ele podia talvez dar um jeito; ele só precisava começar, se ele pudesse vender as camisas (*punt the shirts*); um preço arrasador, não interessa (*it didnay matter*), qualquer coisa, ele só precisava de alguma coisa. Uma vez ele conseguiu. *Mas mesmo sem isso.*”
- <sup>2</sup> O primeiro apareceu num panfleto de edição limitada, de produção amadora, e o segundo numa coleção publicada por uma pequena editora escocesa, encontradas, respectivamente, em *Short tales from the night shift*. Glasgow: Print Studio Press, 1978 e em *Not not while the giro*. Edinburgh: Polygon, 1983.
- <sup>3</sup> *A disaffection* conseguiu chegar às finais do Booker; *How late it was, how late* ganhou o prêmio e, conseqüentemente, foi alvo dos comentários da mídia, que em sua maioria preocupava-se com o uso repetitivo da língua tabu (em vez do escocês) no romance.
- <sup>4</sup> Tradução livre: “No entanto, ele não tomava mais conhecimento. Parei de assediá-lo, pois eu sabia que eu estava somente gastando minha energia. O seu sofrimento calado através do isolamento

agora parecia tão intenso que não havia mais meios de aumentar, mesmo positivamente, a sua miséria." No original, "Wis" = "was" (estava); "takin" = "taking" (tomando); "nae" = "no" (não); "mair" = "more" (mais); "Ah" = "I" (eu); "stoaped" = "stopped" (parei); "thit" = "that" (que); "jist" = "just" (somente); "waistin" = "wasting" (gastando); "ma" = "my" (minha); "thir" = "there" (havia); "wey" = "way" (como); "tae" = "to" (à).

<sup>5</sup> Tradução livre: "Extremamente difícil ler essas não é/ no entanto/ se você não consegue entendê-las simplesmente se vá/ vá em frente/ que diabos, saia do meu caminho/ Eu são tão bom quanto qualquer um de vocês eu sou/ Eu sei o que estou fazendo/ *estou te avisando*/ tente essa sua língua sabida comigo/ com bom estilo te chutarei/ assim o farei."

<sup>6</sup> Uma paráfrase em prosa de "O arco-íris indistinto" seria: Em úmida tardinha, no tempo frio após a tosa das ovelhas, eu vi aquela coisa rara, um arco-íris indistinto, com sua luz tremulante, antes da caída da chuva; e pensei em seu derradeiro olhar selvagem a me fitar antes da morte! Não havia fumaça na casa da cotovia naquela noite - nem na minha; mas venho pensando naquela luz tola desde então; e acho que talvez, enfim, eu saiba o que o seu olhar me dizia então."

## Referências Bibliográficas

DUNN, Douglas (Ed.). *The Faber book of twentieth-century Scottish poetry*. London: Faber and Faber, 1992.

DUNN, Douglas. "Language and liberty". *The Faber book of twentieth-century Scottish poetry*, 1992, pp. xvii-xlvi.

GRAY, Alasdair, KELMAN, James, e OWEN, Agnes. *Lean tales*. London: Jonathan Cape, 1985.

KELMAN, James. *A disaffection*. London: Secker and Warburg, 1989.

\_\_\_\_\_. *How late it was, how late*. London: Secker and Warburg, 1994.

\_\_\_\_\_. *Not not while the giro*. Edinburgh: Polygon, 1983.

\_\_\_\_\_. *Short tales from the night shift*. Glasgow: Print Studio Press, 1978.

\_\_\_\_\_. *Some recent attacks: essays cultural and political*. Stirling: AK Press, 1992.

KLAUS, H. Gustav. Kelman for beginners. *Les cahiers de la Nouvelle 22* (Summer 1994).

LEONARD, Tom. *Intimate Voices 1965-1983*. Newcastle upon Tyne: Galloping Dog Press, 1984.

MACDIARMID, Hugh. *Lucky poet: a self-study in literature and political ideas*. London: Methuen, 1943.

\_\_\_\_\_. *The complete poems of Hugh MacDiarmid*. Ed. Michael Grieve e W.R. Aitken. Harmondsworth: Penguin, 1985.

MUIR, Edwin. *Scott and Scotland: the predicament of the Scottish writer*. London: Routledge, 1936.

WELSH, Irvine. *Trainspotting*. London: Secker and Warburg, 1993.