

1. Literatura a bordo de uma recepção transatlântica (1950-1970)

No capítulo a seguir, traço um percurso histórico da fundação da editora Suhrkamp nos anos 1950, recuando aos antecedentes da editora Fischer, onde Peter Suhrkamp começou sua carreira como editor. Partindo do cenário editorial do regime totalitarista do terceiro Reich, sob o qual surgiu a editora Fischer, procuro traçar um paralelo entre o diagnóstico de George Steiner sobre a crise da linguagem na literatura europeia, por conseguinte, seu conceito de extraterritorialidade, sua ideia de cultura Suhrkamp (“Suhrkamp-Kultur”), assim como o despertar de interesse consequente, nos anos 1970, pela literatura latino-americana. Neste contexto, apresento o perfil e os êxitos do editor, Siegfried Unseld, que tomará o leme da editora e de seu programa a partir de 1959, ano de morte de Peter Suhrkamp, e será responsável por tornar a editora um marco na história dos livros em língua alemã. O objetivo deste paralelo é situar o lugar da literatura brasileira em um momento em que a editora Suhrkamp ainda não possuía um programa e uma redação específicos para a recepção da América Latina, nem mesmo para a literatura internacional – como a redação da editora é chamada atualmente – mas que mesmo assim interfere em seu conceito futuro. Neste sentido, literatura a bordo refere-se aqui a um processo em andamento, no qual procuro oferecer ao leitor o contexto de surgimento e produção da editora Suhrkamp e as estratégias, mecanismos e conceitos de sua recepção. Feita esta contextualização passo a analisar os primeiros movimentos da Suhrkamp no terreno desconhecido da literatura latino-americana. Esta análise cobre o momento que antecede a constituição do programa e da redação na editora para a literatura na América Latina, envolve o despreparo do campo e anuncia a tese central deste estudo, a saber, o problema de traduzibilidade da literatura produzida no Brasil.

O conceito de campo definido por Pierre Bourdieu refere-se a um espaço simbólico, não físico, no qual a tensão de forças entre os agentes envolvidos determina, valida, legítima representações. Nele se estabelece, segundo o sociólogo, uma classificação e hierarquização de signos do que é adequado, do que pertence ou não a um código de valores. No que seria o campo literário a luta e a troca simbólica se dão na valoração de textos, que os conduz à publicação ou recusa editorial. Em *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire* (1992), encontram-se duas lógicas econômicas que implicam modos distintos de produção e circulação dos produtos culturais. Relacionadas à atividade dentro de uma editora a lógica “antieconômica” da arte pura e a lógica das indústrias literárias e artísticas podem lançar alguma luz no funcionamento e nos parâmetros de valoração de mediadores e editores. Segundo o sociólogo, a oposição

entre as duas lógicas se materializa em dois ciclos de vida do empreendimento de produção cultural. De acordo com o ciclo de produção do empreendimento, há uma diferenciação na seleção de manuscritos publicáveis e, nesse ponto, a atribuição de valor, visto que publicar é o ato de avaliação decisivo para o autor e seu trabalho, segue ora a lógica do rápido giro de capital, ora a lógica econômica que aposta no êxito simbólico a longo prazo. Nesse sentido, a política de produção de ciclo curto é tributária de um conjunto de agentes e de instituições de promoção, ao passo que o êxito simbólico e econômico do ciclo longo depende da ação de alguns “descobridores” e da inserção destas publicações em um sistema instrutor, formador e educacional responsável pela formação de um cânone.

O campo literário não deve ser entendido aqui como autônomo e a-histórico ou então encerrado em um limite nacional. Ele é atravessado e está em constante relação e tensão com outros campos, como o econômico, o político e o intelectual, e para além dos limites e fronteiras de um país ou de outro. Neste caso, ele tanto se configura como um campo transatlântico e multilíngue, como também atravessa a fronteira entre as duas Alemanhas, divididas politicamente, mas unificadas pela mesma língua. Quando trato de atribuir ao campo uma diferença linguística, marcada pelo idioma de troca simbólica em cada campo, refiro-me a um campo brasileiro e um campo alemão, mas ambos são pensados aqui como um espaço contínuo por onde circulam produtos, atores e literaturas com papéis e efeitos reconhecíveis independentemente da língua em que se movem. Quando, por outro lado, refiro-me à literatura brasileira ou de língua alemã refiro-me aqui ao seu espaço de produção, não a qualquer pertencimento fronteiriço ou nacional, considerando a literatura como ato autóctone, livre e necessário, constituído por uma vontade de ficção verificável em todo meio social.

1.1 A origem da Suhrkamp e a edição de uma crise

1.1.1 A cultura da edição ou a formação dos princípios editoriais da Suhrkamp

Segundo Siegfried Unseld, o nome “Suhrkamp Verlag” surgiu pela primeira vez em uma carta de 2 de maio de 1950³⁷ assinada por Bermann Fischer, então editor-herdeiro da editora Fischer (1886), e pelo já então reconhecido editor Peter Suhrkamp. O germe da editora, no entanto, já existia a partir do momento em que Peter Suhrkamp inicia seu trabalho como editor. Destinada aos 48 autores alemães até então publicados pela Fischer, a carta procurava naquele momento esclarecer o destroncamento do que se tornaria uma das editoras alemãs mais importantes na segunda metade do século

37 “Suhrkamp Verlag, & Suhrkamp Verlag Vormals S. Fischer Relation allgemein” (cf. Suhrkamp Verlag 2000). Por motivos de tempo de pesquisa e para manter o foco no programa latino-americano da editora, não analisarei aqui a fundo os documentos referentes à fundação da empresa. Em consulta à historiografia da editora, é curioso que, como já mencionado na introdução, considerando a produção bibliográfica e acadêmica alemã, não haja estudos sobre a história da Suhrkamp feitos por pesquisadores independentes. Quase todos os estudos disponíveis até o momento sobre a editora Suhrkamp foram realizados, editados e publicados pela própria editora e seus pares. Estas publicações próprias, no entanto, se aproximam mais de auto-encenações do que estudos historiográficos, já que, como também é caso da carta em questão, muitas afirmações são feitas sem que se apresentem referências ou fontes. Quando não pude verificar o documento original, fei-me, portanto, nas publicações da editora, do próprio Peter Suhrkamp, de Siegfried Unseld e de Raimund Fellerger.

lo XX. Como resposta, 33 autores decidem ser editados e publicados dali em diante por Peter Suhrkamp e não mais pela já reconhecida editora Fischer. Entre eles estavam Hermann Hesse e Bertolt Brecht, cuja obra, licenças e direitos, tornaram-se a base da *backlist* da recém-fundada empresa do jovem editor Suhrkamp.

A carta de maio de 1950 não foi somente a pedra fundamental de uma nova editora em um país em ruínas, ela também marca o início da profissionalização e autonomia do campo literário de língua alemã e pode ser lida como sinal da continuidade de uma cultura editorial iniciada na Alemanha entre o final século XIX e início do século XX, e interrompida nos anos assombrosos entre 1930 e 1940 pela perseguição insistente e violenta do regime nazista: a edição de literatura contemporânea produzida dentro e fora da Alemanha. Essa cultura se inicia com a fundação de editoras como a Insel (1889), de Anton Kippenberg, e a própria Fischer (1886), empresas essas encabeçadas por autores e editores jovens, atentos sobretudo à produção literária do presente e engajados na participação ativa no campo literário. Entre os primeiros esforços nesta direção, estava de um lado o jovem empreendedor Wilhelm Friedrich, que já em 1879 fundava uma editora individual em Leipzig para publicar literatura contemporânea, tornando-se exemplo do trabalho editorial pioneiro naquele contexto. Do outro lado, Samuel Fischer, concorrente imediato de Friedrich, ensaiava a publicação da literatura do presente por meio de periódicos como o *Freie Bühne* e *Rundschau* que serviram de trampolim para novos autores, como Thomas Mann e Herman Hesse, e de base para o estabelecimento de sua editora.

Portanto, essa cultura de edição que se inicia a partir do 1900, além de demarcar o interesse de editores em literatura contemporânea, inaugurou outras características decisivas no mundo editorial alemão: o foco na publicação de romances, a expansão até o presente da chamada literatura mundial – como o fez a editora Insel, a editora Piper e a editora Rowohlt em seus programas³⁸ – e a reestruturação interna da empresa editorial. Vale lembrar que é somente a partir do século XVII que o que se entende por literatura passa a corresponder a textos editados e publicados em forma de livro. A partir desta virada na história literária ocidental, autores e editores passam a agir em uma relação social e simbólica complexa que, no melhor dos casos, resulta em um objeto, ou melhor, em um único produto: o livro. Neste novo contexto, somente através do livro é que a literatura circula e se torna acessível ao leitor. No mundo editorial moderno, literatura, portanto, é, em sua maior parte, produzida de forma coletiva. O cenário editorial pré-moderno era composto exclusivamente por um conjunto de editoras ocupadas com a edição dos clássicos alemães, como é o caso da antiga editora Cotta'sche Verlagsbuchhandlung (1659), conhecida pelas edições da obra de Goethe, e seu funcionamento estava concentrado nas tarefas e decisões de apenas um agente, o editor. Com o rápido crescimento de empresas editoriais, a forte concorrência entre elas e o interesse crescente em traduções e em literatura contemporânea, o editor passa a compartilhar suas tarefas de editor a uma espécie de conselheiro parecerista

38 Ressalto aqui que a publicação de literatura mundial não se iniciou somente a partir da virada do século. A editora Reclam (1828), já tinha em 1867 um programa para a "Weltliteratur". Mas este programa estava diretamente relacionado com a literatura clássica, não com a literatura moderna ou contemporânea.

especializado, conhecido no mundo editorial alemão como “Lektor” (redator).³⁹ Este novo agente no campo era muito atuante no campo literário como um todo, exercendo em muitos casos paralelamente a posição de crítico, professor, tradutor ou escritor ou mesmo observava esta nova posição como um caminho possível para galgar lugares de prestígio simbólico e social, como o de escritor. Samuel Fischer, foi um dos primeiros editores a conceder liberdade e poder decisivo ao redator como funcionário duradouro dentro de sua empresa. No caso, fez de Moritz Heimann,⁴⁰ a partir de 1895, seu braço direito para decisões literárias e editoriais. Com isso, Fischer inaugurava novas condições no mundo das editoras literárias, que em pouco tempo se tornaram uma necessidade da profissão.

Como se pode supor, ainda cabia ao editor o julgamento final sobre a publicação ou não de um livro, mas esse fato conhecido não impedia o debate muitas vezes intenso entre redator e editor, onde se lia tentativas de convencimento, de consenso ou a defesa por um manuscrito ou outro. Neste debate, vale comentar, as desavenças entre editor e redator eram travadas respeitando os limites da condição de suas tarefas. Enquanto o editor, última instância a decidir a publicação de um manuscrito, deveria ter a visão ampla e prática sobre o alcance de uma publicação dentro do perfil da editora e dentro do mercado de livros, às tarefas do redator, primeira instância na recepção do manuscrito, cabia o trabalho de leitura atenta, o parecer e a orientação dos manuscritos, mantendo-o sobretudo muito mais próximo do texto, por meio do qual ele se tornaria, por fim, uma espécie de curador legal. O redator, diferentemente do editor, não deveria se deixar impressionar ou influenciar pela personalidade ou pelo capital simbólico do autor dos manuscritos que chegavam à sua mesa. Suas correspondências, por exemplo, servem muitas vezes de atestado do debate sobre a matéria do estilo e da formalidade linguística que, em alguns casos, poderia conduzir a uma discussão fértil sobre autoria. A introdução de um *Lektorat*, isto é, um departamento de redatores, ou uma redação, nas editoras, no entanto, ao contrário de contribuir para o distanciamento nas relações entre autor e editor, contribuiu e muito para a profissionalização do trabalho editorial no campo literário alemão, que buscava naquele momento se abrir cada vez mais ao intercâmbio com e a visibilidade no mercado internacional.

Não por acaso, essa reestruturação no cenário editorial alterou também o perfil do editor literário. A partir do estabelecimento de uma nova cultura de edição, mais centrada na atuação participativa no presente e menos nos parâmetros da formação humanista através da edição clássicos que prevaleceu até o fim do XIX, segundo Stephan Füssel (2012), a figura do editor se assume sob a alcunha de editor de cultura (“Kulturverleger”). Além disso, ao confiar parte essencial de sua tarefa de editor ao

39 “Lektor” será traduzido ao longo de toda discussão por “redator”. O leitor deve, no entanto, ter em mente que este ofício envolve tarefas como as de um revisor, editor, preparador de texto, parecerista e até de *scout* e crítico literário.

40 Em um belo ensaio, intitulado “Der träumende Praktiker”, o célebre crítico Marcel Reich-Ranicki discute a obra crítica de Heimann, pouco conhecida nas letras alemãs. Na discussão, apoia-se muitas vezes nas qualidades do crítico devido ao seu ofício como redator na editora Fischer, segundo Reich-Ranicki, ofício em cuja função o redator se aproxima do *souffleur*, soprando ao ouvido do autor e, ao mesmo tempo, se esforçando para manter-se invisível. Ninguém deveria perceber a contribuição vital do redator para o livro editado. Devido ao seu caráter sensível, argucioso e ainda assim humilde, paciente e pedagógico Heimann é laureado por Reich-Ranicki como o redator ideal (Reich-Ranicki 1994).

Lektorat, o editor podia se dedicar agora mais detidamente ao direcionamento e ao papel de sua editora dentro do campo da cultura, deixando o trabalho com o texto e o cuidado com seus autores nas mãos do redator. Mesmo antes da difusão da figura do redator, um dos primeiros exemplos de editor de cultura foi o conhecido editor dos neorromânticos alemães, Eugen Diedrichs. Sua editora, fundada em 1867 em Leipzig e em Florença, foi um protótipo para uma empresa com base no universalismo e no intercâmbio cultural europeu, que se disseminou no início do século XX entre as empresas literárias. Em seu ensaio “Der Verleger als Organisator” (O editor enquanto organizador), publicado em 1912, é possível ler uma tentativa de definição da tarefa desse novo perfil de editor:

[...] Durch die Art der Bücherproduktion ein Unterscheidungsmerkmal zwischen augenblicklicher Mode und dauerndem Entwicklungswert zu geben. Er muß daher nicht dem Sensationserfolg nachlaufen, sondern sich bewußt kulturschaffend einsetzen. Er sammelt die Kräfte, die in Vereinzelung der Lebensentwicklung durch die Kultur dienen, nach bestimmten – sagen wir einseitigen – Gesichtspunkten. Er regt die geeigneten Schriftsteller an, bestimmte Themata zu bearbeiten und Ideen zu popularisieren. Er macht auch Vergangenes durch neue Ausgaben wieder lebendig und verstärkt dadurch die Position des in ähnlicher Richtung Schaffenden der Kritik und dem Publikum gegenüber (Diedrichs 1967, 26).

Como sugere Diedrichs, esse tipo de editor estimularia a posição da produção literária diante da crítica e de seus leitores, não só como receptor sensível aos produtos culturais do seu entorno, mas atuando ativamente na instância de recepção, mediação e intercâmbio no campo literário. O editor Samuel Fischer tornou-se, neste sentido, a estrela fixa na qual quase todas as outras grandes editoras das belas-letas se orientaram. Em seu artigo “Der Verleger und der Büchermarkt” (1911),⁴¹ Fischer determina, próximo ao comentário de Diedrichs, o papel do editor como um mediador cultural, reconhecendo, naquele contexto, a extensão do produto livro como bem de consumo, mas não como o objeto de negócio do editor.⁴² Sua visão afiada sobre o campo literário e o mercado de livros, possibilitou que sua empresa alcançasse uma função pública simbólica no campo editorial e, ao mesmo tempo, soubesse lidar com períodos economicamente difíceis – como a extremada inflação durante a República de Weimar – sem perder a sua linha e seu compromisso editorial.

A partir do século XX, o editor Fischer se destacou como mediador de cultura, principalmente por estimular o debate público e da crítica sobre a produção literária

41 “Der Buchhandel mußte sich einen besonderen Markt schaffen, einen Markt für geistige Werte, der kulturbildende Kraft hat” (Fischer 1911, 26).

42 Vale mencionar aqui o trecho do manuscrito apresentado por Monika Estermann e Stephan Füssel ao salientarem as recorrentes ponderações do editor sobre o seu ofício: “Über die Arbeit des Verlegers herrscht selbst in den Kreisen der nächst Beteiligten die größte Unklarheit. Der Verleger soll nur Geschäftsmann sein sagen die Einen; er ist nur Geschäftsmann klagen die anderen. Die Einen meinen, der Verleger soll das Buch – wie eine Ware – in den Handel bringen, etwa wie ‘Odol’ anpreisen, um durch die Massensuggestion das Buch zu lancieren. [...] Der Verleger ist Geschäftsmann, er geht in seinem Grundsatz von wirtschaftlichen Interessen aus, aber ist eine besondere Art von Geschäftsmann, denn sein Object ist nicht die Ware, die er kauft, um sie gewinnbringend zu verkaufen. Der Verleger ist auch von der Industrie weit entfernt, denn er produziert aus Halbfabrikaten ein Endprodukt: Bücher” (Elstermann e Füssel 2003, 222).

do presente, conferindo ao livro a função de suporte vivo, não, como editores do século anterior, mantendo-o como suporte para cotejo e recitação dos clássicos. Sinal de seu papel como mediador é a sua participação ativa, mesmo durante a crise econômica, na formação de cânones modernos através da produção de edições de baixo custo. Em 1922, como estratégia para sobreviver os tempos da crise de 1919 a 1924 e levantar capital estrangeiro, a editora Fischer torna-se uma empresa de capital aberto e concentra-se na valorização de seu *backlist* publicando antologias e obras completas em séries populares. Neste período, quase nenhum autor novo é publicado pela editora. Essa estratégia emergencial levou alguns autores a abandonar a casa e motivou o artigo melancólico de Samuel Fischer, em 1926, “Bemerkungen zur Bücherkrise”, no qual o editor interpreta a crise do livro como um barômetro da situação cultural em que se encontrava a Alemanha e na qual se vê sinais de cansaço e de sede por novidades no cenário editorial.

Os ventos da novidade sopraram no mesmo ano. Em 1925, o cirurgião Gottfried Bermann casa-se com a filha do editor, Brigitte Fischer, e já em 1926 assume a direção da editora Fischer. Bermann Fischer, com fôlego inovador, estabelece contato com jovens autores como Siegfried Kracauer e instala uma redação para línguas estrangeiras na editora, responsável pela popularização de Joseph Conrad na Alemanha, até então sem qualquer recepção significativa de sua obra. Entre as decisões que marcaram o trabalho de Bermann está, por exemplo, a edição especial de *Buddenbrooks* (1901) de Thomas Mann por 2,85 marcos e a publicação de *Berlin Alexanderplatz* (1929) de Alfred Döblin. A decisão de republicar Thomas Mann coincidiu com o recebimento do prêmio Nobel por Mann, em 1929, tornando o romance um sucesso de vendas da editora. Em 1932, a publicação da última edição de *Buddenbrooks* contava com o número de vendas de 1.165.000 exemplares, o que levou o editor a transformar sua decisão em um programa que se caracterizou pela edição de baixo custo de autores contemporâneos (Füssel 2012). Porém esse não foi um êxito apenas de Bermann Fischer. A mudança estrutural já havia sido feita muito antes com o estabelecimento da figura do redator dentro da empresa. Sem a presença, mediação e o apoio do poeta Oskar Loerke, redator desde 1917 na editora Fischer, Bermann não teria sido tão exitoso na publicação de autores que em apenas alguns anos depois estariam nas listas negras dos programas de censura nazista.

Posterior à geração de Samuel Fischer, Anton Kippenberg e Eugen Diedrichs, formou-se uma segunda geração de editores de cultura que chegou a se estabelecer durante a República de Weimar (1918-1933). Kurt Wolff, Ernst Rowohlt e o seu discípulo, Gustav Kiepenheuer, estão entre os editores que contribuíram inovadoramente nesta nova cultura de edição. Muito próximos da produção de seus autores, aconselhados por redatores (“Lektoren”) afinados, engajados em movimentos e grupos literários, a despeito de interesses exclusivamente econômicos, e a favor de uma atuação participativa no campo cultural e literário, esses editores foram responsáveis pela continuidade e manutenção desta nova cultura editorial, altamente interessada no valor simbólico da produção literária europeia do presente no contexto de sua criação. Rowohlt, em especial, se tornou conhecido pela clara influência do legado de Kippenberg e Fischer em seu trabalho, reunindo em pouco tempo experiência necessária para o sucesso na seleção e aquisição de novos autores. Essa experiência possibilitou que ele estabelecesse uma rede de autores, editores e redatores ao longo de sua carreira, e se concentrasse em projetos de caráter bibliófilo e comprometidos com a literatura contemporânea. O

primeiro ano de trabalho da editora já demonstrava o peso do capital social adquirido no campo literário alemão. Em novembro de 1919, Rowohlt editou, entre outros experimentos, junto com o escritor Kurt Pinthus, redator da editora de Kurt Wolff, a antologia *Menschheitsdämmerung – Symphonie jüngster Dichtung* (Pinthus 1920), até hoje um dos trabalhos de referência sobre o Expressionismo alemão. Junto de redatores de confiança como Paul Mayer e Franz Hessel, a editora Rowohlt nasceu dando passos largos, publicando em seu primeiro ano dez títulos e surpreendendo, já em 1920, com 48 novos títulos. Sua fase de ouro, entre 1921 e 1929, pode ser hoje explicada por meio quatro linhas editoriais praticadas por Rowohlt: as séries e revistas da editora, o programa bibliófilo *Officina Serpentis*, o sucesso de suas edições de literatura universal de Honoré de Balzac à Giacomo Casanova e o comprometimento com romances históricos e livros de não-ficção, *Tatsache Literatur*.

Como apresenta Reinhard Wittman (2015), até 1933 o campo editorial alemão disfrutava de um aumento significativo da concorrência entre as editoras, de debates férteis e de produção literária livre, havendo muitas possibilidades editoriais para acomodar o novo. O campo das belas-letas, visto por certo tempo como apolítico, passou, no entanto, a ser visto de outra forma a partir da tomada do poder pelos nacionalistas. Como se sabe, a censura instalada pelos nazistas se devia basicamente à suspeita de atividade intelectual livre e considerada ameaçadora por parte de um “espírito não-alemão” (“undeutscher Geist”), e, por conseguinte, concentrava-se no ataque à produção de intelectuais judeu-alemães assim como no incentivo da produção nacionalista que reforçasse a ideologia do regime. O inesquecível 10 de maio de 1933, dia da queima de livros em quase todas as cidades universitárias alemãs, pode ser visto hoje como ritual da coroação da bestialidade que se apossou do cenário cultural no período, no qual o editor de cultura passa a ser condenado pelo seu engajamento com a produção do presente, marcada essa pela abertura e deslocamento de valores morais e sociais estabelecidos no século anterior.

Em seu recente estudo, o bibliógrafo alemão discute minuciosamente como a vigília, censura e repressão no campo das artes e da literatura foi uma tarefa de alta prioridade dentro do regime nazista. Já no ano de 1933 autores, redatores e editores foram forçados a exilar-se, o que transformou radicalmente o campo editorial alemão até o fim da Segunda Guerra Mundial. O que não se encaixava ideologicamente dentro do programa nacional de literatura não era apenas indesejado como também sistematicamente perseguido. Editores que arriscaram permanecer no país tiveram que se resignar em condições humilhantes para continuar em seu ofício, como alterar o nome da editora, publicar autores envolvidos com a propaganda nazista e despedir funcionários de origem judaica. E mesmo quando o alinhamento (“Gleichschaltung”) e a arianização do campo editorial alemão já estava quase encerrado, o escritor nazista Will Vesper, como salienta Wittman, recomenda que livros de editoras suspeitas de publicar literatura judia deveriam estampar uma marca reconhecível de sua afronta, como, por exemplo, uma estrela de Judas (Vesper 1937) nas suas capas.

Entre as poucas editoras que permaneceram no país e mantiveram certa resistência, sem perder completamente seu perfil editorial, está justamente a editora Fischer. A empresa se encontrava, pelo seu perfil exponencialmente moderno e liberal, entre as editoras mais ameaçadoras para a agenda literário-política do regime. Foi também uma das editoras que mais sofreu com a queima de livros e com as listas negras a partir dos anos 1930. Conhecida como expoente da cultura da edição que marcou

as décadas anteriores, basta olhar o catálogo da editora (Beck 1986) naquelas décadas para notar que a Fischer tinha entre suas publicações a base da literatura moderna ocidental em língua alemã. Resistindo às censuras, respeitava as proibições iniciais do regime apenas em alguns casos específicos, sem sofrer qualquer represália imediata. Bermann Fischer chega a comentar a tranquilidade estranha, atrás da qual espreitava uma ameaça obscura (Fischer 1971). A editora, arrisca-se publicando autores refutados ou mesmo claramente proibidos, chegando a publicar uma primeira edição de 10.000 exemplares de *Joseph* de Thomas Mann, em 1933, sucesso de vendas no mesmo ano (Wittmann 2015, 340).

A suspeita tranquilidade durou, no entanto, pouco. Em 1936 a obra de Mann entraria para a lista dos livros proibidos pelo regime. Com a intensificação das perseguições a editores, a autores e a boa parte da intelectualidade do país, a cultura da edição florescente em expressão alemã é em sua maior parte impedida durante o regime. Sua resistência no país, como veremos, é rara, e sua sobrevivência vai encontrar lugar somente no exílio.

1.1.2 A resistência da cultura: Peter Suhrkamp, o humanista e o arquiteto do livro

A intensificação das perseguições e o falecimento de Samuel Fischer em 1934 fizeram com que Bermann Fischer tomasse medidas de sobrevivência para a editora: transporta o depósito de livros “suspeitos” para fora do país e procura rapidamente “arianizar”⁴³ o que sobrou de seu espólio, tornando-se praticamente uma editora exilada. O percurso do editor no exílio impressiona. A partir de 1935, a editora passa a funcionar a partir de Viena enquanto editora de secessão da S. Fischer Verlag, mas com a anexação da Áustria em 1938, a editora muda-se para Stockholm, onde se concentra o trabalho de distribuição de livros até 1940.⁴⁴ Paralelamente, o trabalho conjunto com as editoras Allert de Lange e Querido, que desde 1933 editavam livros alemães na Holanda, se intensifica em Amsterdã a partir de 1936. O trabalho das editoras holandesas, no entanto, é interrompido com a invasão alemã na Holanda em maio de 1940 e pouco depois Bernard Fischer é expulso da Suécia e se exila nos EUA, onde tenta se estabelecer no mercado de livros em inglês e dar continuidade ao trabalho com a editora Fischer. Na Alemanha, para que a editora não acabe nas mãos do partido, que a certamente a usaria em benefício próprio, o editor resolve passar a empresa estrategicamente para as mãos de Peter Suhrkamp, desde início de 1933 no comando da revista literária *Neue Rundschau*, e a princípio detentor de uma reputação imaculada aos olhos do regime. Bermann Fischer recebe então permissão para sair do país sob o acordo de levar material e direitos de 26 autores consigo e de que sua editora em Viena também pudesse prestar serviços na Alemanha. Dois terços dos livros em depósito ficam em Berlim, o restante segue com o editor. Peter Suhrkamp, amigo próximo de Samuel Fischer e

43 Como comenta Irene Nawrocka, a estratégia de Bermann Fischer, no entanto, provoca desconfiança entre os exilados alemães, sendo inclusive vilipendiado com a alcunha de “Schutzjude des national-sozialistischen Verlagsbuchhandels” pelo editor Leopold Schwarzschild, em 11 de janeiro de 1936, no *Neuen Tage-Buch*, revista que publicou autores como Walter Benjamin, Max Brod, Hermann Broch, Robert Musil, Thomas Mann, Joseph Roth, Robert Walser, Jacob Wassermann etc. (Nawrocka 2000, 41).

44 Mais sobre o exílio da editora Fischer, cf. Nawrocka (2000).

figura conhecida pela sua origem aristocrática e pelos seus feitos heroicos na Primeira Grande Guerra, torna-se em 15 de abril de 1936 diretor executivo da sociedade em comandita “S. Fischer KG”, uma empresa editorial “ariana”.

O problema nesta fachada estratégica é que por trás da figura respeitada de Peter Suhrkamp encontrava-se um editor e mediador cultural de integridade moral inabalável. De um lado, ele mantinha precaução e cuidado com as edições que produzia, por outro, ocupava-se principalmente com a direção da *Neue Rundschau*, na qual mantinha claramente certa distância das ordens do regime. E enquanto o primado da sobrevivência neste novo contexto cobrava uma modificação em programas editoriais em todo o campo, que foi implantada sistemática e paulatinamente pela maioria dos editores, Peter Suhrkamp, de sua parte, não atendia em nenhum momento a pedidos de adaptação ao programa do regime, recusando inclusive trabalhos de autores do partido e publicando livros que claramente iam de encontro ao permitido pelos censores. Em 1940, juntamente com Oskar Loerke, ainda redator na editora Fischer, Suhrkamp se envolve na elaboração de um manifesto de legado humanista: a antologia em dois volumes *Deutscher Geist*, com textos de autores alemães já proibidos pela censura como Heinrich Heine, Karl Marx, Sigmund Freud, Hermann Hesse e Thomas Mann (Loerke e Suhrkamp 1940). Como se lê na introdução escrita por Loerke, a antologia tinha como intenção erigir um monumento ao espírito alemão que fosse visível para o resto do mundo, e atuar como memória, fortalecimento e estímulo para os alemães contemporâneos. Os dois volumes foram pensados e posteriormente vistos como um gesto de resistência ao regime e à ideologia que assombrava o país. Devida a eclosão da Segunda Grande Guerra, toda a preparação da antologia, em 1939, passou despercebida pela censura, deixando que os manuscritos fossem redigidos e chegassem à impressão no mesmo outono em que a Polónia é invadida pelo exército alemão. Não haveria mais como desimprimi-la. Sucesso entre os leitores, a primeira edição alcançou 30.000 exemplares (Wittmann 2015⁴⁵).

O trabalho inicial de Peter Suhrkamp na segunda metade dos anos 1930 e início dos anos 1940 pode ser considerado hoje como rara resistência da cultura da edição combatida pelos nazistas. Peter Suhrkamp era um dramaturgo desconhecido antes de iniciar seus trabalhos como editor da revista *Die Neue Rundschau*. Com o confisco e exportação de todos os bens familiares da família Fischer em 1936 pelo Estado, Peter Suhrkamp assume sozinho a empresa editorial por oito anos. A partir de 1942, Suhrkamp é obrigado, no entanto, a alterar o nome da empresa para o nome de “Suhrkamp Verlag vormals S. Fischer” e dois anos depois, em 1944, é caçado e preso pela Gestapo, acusado por alta traição devido a publicação de literatura contra o regime.⁴⁶ Vale notar que, ainda em 1942, um conjunto de tentativas legais e ilegais por parte de Martin Bormann, então secretário do *Führer*, acoçam o editor. Determina-se o fechamento da editora e tenta-se, a todo custo, desligar Suhrkamp de suas atividades. Felizmente, por desavenças internas, pela falta de provas contundentes e pela conexão e reconhecimento do editor o plano acaba falhando. A Gestapo consegue, no entanto, infiltrar um espião dentro da editora. E a reação à carta de um suposto amigo suíço de Hermann Hesse

45 Baseado nos informes anuais da *Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel*, de 1933 a 1945.

46 Publicação da coleção *Deutscher Geist*, em 1940, com textos de autores e pensadores modernos alemães dos últimos 200 anos, por exemplo.

desencadeia o processo de prisão de Peter Suhrkamp,⁴⁷ responsável, sem que a agência nazista desse conta, pela publicação, entre 1933 e 1944, de quase um terço dos 443 autores indesejados e condenados pelo regime.

Antes de ser preso pela Gestapo, Suhrkamp concorda em deixar a editora sob supervisão de um comissário do Ministério de Propaganda, o funcionário Gerhard Aichinger, e sob o comando do redator e escritor Hermann Kasack,⁴⁸ a fim de não por em perigo o legado e a continuidade da editora. Libertado em 1945, depois da prisão no campo de concentração de Sachsenhausen, Suhrkamp recebe a primeira licença concedida a um editor na Alemanha, pelo regime militar britânico de ocupação. Adoecendo,⁴⁹ a volta aos trabalhos, no entanto, não é fácil. Em carta a Hermann Hesse, datada de 13 de novembro de 1945, o editor resume sua condição e, diante dela, exprime como suas forças para continuar a trabalhar ainda o motivam:

Das Leben war zu bitter und außerdem zu mühsam. Aber ich will Sie mit Einzelheiten verschonen. Immerhin arbeite ich jetzt wieder, und mehr denn je und klarer denn je steht meine Aufgabe vor mir. Ein Gefühl der tiefen Hoffnungslosigkeit als Schatten manchmal im Hintergrund will ich dabei nicht ganz verleugnen. Suchen Sie mich deswegen aber nicht unter den Kultur- und Kunstbeflissenen hier, die sofort wieder betriebsam und geschäftig aus ihren Löchern auf die Straße gekommen sind, und von deren Lärm vielleicht ein Geräusch auch in die Schweiz dringt. – Das alles depressiert mich zutiefst. Es widert mich an und könnte einem das Leben verleiden. Aber dürfen wir aufgeben?⁵⁰

Com estas palavras, o editor informa a Hesse o seu interesse na publicação de *Das Glasperlenspiel* (*O Jogo das Contas de Vidro*), até então rejeitado pelas editoras alemãs

47 Essas informações encontram-se detalhadas na biografia de Peter Suhrkamp, escrita por Siegfried Unseld e com colaboração de Helene Ritzerfeld (Unseld e Ritzerfeld 2004).

48 Em carta de 29 de agosto de 1944 ao jurista Theodor Buddeberg, Kasack descreve as mudanças sofridas pela editora neste período: "Auch für die Neue Rundschau ist eine neue Regelung erfolgt. Der kommissarische Leiter, Herr Heinrich Grüber, der übrigens Herrn Suhrkamp von früher her persönlich bekannt ist, hat einen neuen Stellvertretenden der Schriftleiter verpflichtet, und zwar Herrn Aichinger, der die Rundschau-Arbeit neben seiner redaktionellen Tätigkeit in DNB leisten wird" (Kasack, Hermann. Carta a Theodor Buddeberg, 29/8/1944, DLA, A: Kasack).

49 No arquivo de Peter Suhrkamp, incorporado pelo arquivo de Siegfried Unseld, é possível ler o seguinte relato de autoria desconhecida sobre o estado de saúde de Peter Suhrkamp. O relato é enviado a Hermann Hesse e revela a forte amizade e cooperação entre editor e autor: "Ende Januar erschien Suhrkamp morgens um 4 Uhr in Potsdam, aus Oranienburg kommend, und klingelte an Kasacks Haustür. Frau K. öffnete u. prallte beim Anblick eines totenkopffähnlichen Gesichtes zurück, er hielt ihr einen Zettel hin und sagte: 'lesen Sie, ich bin wirklich entlassen'. Kasack selbst erschrak ebenso ob dieser ausgemergelten Gestalt. Suhrkamp setzte sich in Kasacks Zimmer und entlud sich, sprach sich aus bis in den Morgen hinein. Dann brach er zusammen, hatte 40 Grad Fieber und eine Lungenentzündung. Die Ärzte glaubten nicht, daß sie den aufs äußerste geschwächten Körper durchbringen würden, zumal aller Lebenswille erloschen schien. Aber es gelang und daran sind auch Sie, Herr Hesse, nicht ganz unschuldig. Suhrkamp läßt Sie grüßen und Ihnen sagen, daß es einer seiner innigsten Wünsche sei, noch einmal mit Ihnen zusammen zu sitzen und sich mit Ihnen über alles, was ist und war auszusprechen. Das sollte ich Ihnen bestellen" (DLA, SUA:Suhrkamp/Peter Suhrkamp Archiv).

50 Trecho da carta de Peter Suhrkamp em 13 de novembro de 1945 a Hermann Hesse, citada na biografia feita por Unseld (Unseld e Ritzerfeld 2004, 114). O manuscrito original em duas folhas encontra-se no acervo de Hermann Hesse (DLA, D: Hesse).

e somente publicado na Suíça, em 1943, e anuncia a série editorial *Der Literaturbrief*, que serviria como material crítico suporte para a literatura contemporânea. Com este projeto, junto da primeira edição de continuidade da revista *Neue Rundschau*, o editor deixa claro seu interesse no retorno de uma tradição editorial humanista ceifada pelos anos obscuros do regime totalitário, como ele mesmo afirma em relação aos dois projetos:

Jeder dieser Literaturbriefe soll enthalten eine Introduction, eine Darstellung, eine Interpretation und eine Rezension. Damit nehme ich, wie ich glaube, eine gute Tradition wieder auf. Auch die 'Neue Rundschau' soll in neuer Gestalt wieder aufgenommen werden, und zwar als 'Beiträge zur Humanität', 56. Jahrgang der 'Neuen Rundschau' (Unselde e Ritzerfeld 2004, 115).

Como o mesmo Peter Suhrkamp afirma em outra carta em 1946, trata-se de uma crença no humanismo e na literatura, através da formação do leitor, ou seja, da leitura, e de um retorno, como recorda, de um trabalho que nunca se deu somente pela via estética,⁵¹ como também e essencialmente pela política, como comprova as primeiras edições da editora em 1946 e seu projeto formador "Taschenbuch für junge Menschen" e o almanaque dos acontecimentos mundiais (*Jahrbuch der Weltbegebenheiten*). Tanto o livro de bolso para jovens – centrado na forma daquele que regressa à casa ("Heimkehrer"), com ensaios como *Über das Lesen*, de Peter Suhrkamp, *Über das Schweigen*, de Josef Pieper, textos de Hugo von Hoffmannthal, *Die Heimkehr des Zurückgekehrten* e *Brief an einen Heimkehrer*, também de Suhrkamp – o almanaque e a lista de títulos para aquele ano (*Der Europäer*, Hermann Hesse; *Vom kommenden Sieg der Demokratie*, Thomas Mann; *Tröstung*, Ernst Penzoldt) são sinais de uma tentativa de recuperação e reflexão da continuidade de uma cultura editorial, orientada pela abertura ao mundo e para além das fronteiras nacionais, que nos anos seguintes se configurarão como um dos exemplos editoriais mais emblemáticos da *Geschichtsaufarbeitung* alemã, ou seja, da elaboração e revisão do passado depois da nazificação da cultura:

Ich glaube, daß man, um den Menschen bei uns zu helfen, bei der Bildung einsetzen muß. Nur so können sie weltoffen werden.

Unter meinen eigenen Plänen ist einer, dessen Thema ich Ihnen wenigstens nennen will: ein Jahrbuch der Weltbegebenheiten. Darin wären nach meiner Vorstellung die Weltbegebenheiten des Jahres 1946 in ihren Vorgängen sachlich kurz zu umreißen. Das Wesentlichste wäre eine Betrachtung, durch welche sie in den Zusammenhang einer Entwicklung zur Humanität gerückt werden. Eine Betrachtung, die über Zonen und Grenzen hinaus und vor allem jenseits der Politik Gültigkeit hätte. Bei dieser käme es ganz auf den Ton an. Die Anregung habe ich selbst aus Hebbels Betrachtungen empfangen. Der Betrachter sollte darin die Position eines Boten zwischen den Menschen einnehmen (Unselde e Ritzerfeld 2004, 116).

51 "Sie wissen um meine Art, den Verlag jeweils in das Leben der Zeit einzuschalten, daß meine Arbeit niemals nur rein ästhetisch bestimmt war." Destinatário da carta não revelado na biografia de Unselde, datada, segundo ele em 21.1.1946 (Unselde e Ritzerfeld 2004, 116).

O humanismo de Peter Suhrkamp, marcadamente idealista e romântico,⁵² como ele mesmo assume, já se revelava em seu projeto editorial de 1940, o *Deutscher Geist*. A diferença é que, sem a opressão da censura, seus planos a partir de 1945 podem se concretizar agora em um programa editorial ampliado e internacional. Este programa se estabelecerá no pós-guerra não só como representativo para a reconstrução e reelaboração da cultura no país, mas como um programa em constante diálogo com a produção cultural contemporânea nos centros europeus de circulação literária. Vale notar que os planos de Suhrkamp se aproximam significativamente do projeto iniciado pela UNESCO em 1948 que mobilizou editoras em todo o continente para a publicação de clássicos da literatura mundial. Analisando as cartas, discursos e textos de Peter Suhrkamp a respeito da reconstrução de uma cultura editorial na Alemanha, nota-se sua afinidade com os valores idealistas e ilustradores da UNESCO, ambos envoltos no mesmo clima humanista do pós-guerra europeu.⁵³

No mesmo ano de 1946 o editor também recebe uma licença de trabalho para a zona de ocupação norte-americana e, em cinco de fevereiro de 1947, é convidado a palestrar em Fridenau em Berlim. O contexto do discurso de Suhrkamp é marcante. Trata-se de uma fala a respeito do cenário cultural simbólica e materialmente arruinado imediatamente após a Guerra. Sob o título “Como levar um livro ao leitor certo?” (“Wie wird ein Buch an den richtigen Leser gebracht?”), o texto do editor parte da condição ambígua da profissão de livreiros e editores, sempre entre o comércio e a cultura, para então apontar a necessidade de se pavimentar um caminho sólido para o futuro do campo literário, naquele momento avariado pela Segunda Guerra Mundial e, portanto, materialmente limitado. O argumento de Suhrkamp centra-se na criação de um programa editorial que conceda ao leitor uma ideia de continuidade, de uma biblioteca universal, na qual ele possa recorrer para preencher as imensas lacunas deixadas pelos anos da guerra e do nacional-socialismo. Contrária, no entanto, ao revisionismo editorial dos clássicos, a proposta inovadora de Suhrkamp foca-se na reconstrução do campo literário através da edição da literatura do presente:

Ohne eine lebendige Dichtung in der Gegenwart stirbt auch die Literatur der Vergangenheit ab, und das wird der tiefere Grund sein, weshalb die Beschäftigung mit den Klassikern in jüngster Vergangenheit wohl einem Bedürfnis entsprach, aber letztlich unbefriedigt blieb. Auf lange Sicht ist es für die Gefühlswelt sowie für das Bewußtsein, für das geistige Leben in einem Volk überhaupt, von Wichtigkeit, daß es eine lebendige, neue Dichtung hat. Dichtung klärt und erweitert das Gefühlsleben und das Bewußtsein, indem sie den Ausdruck findet für Dunkel-Vertrautes sowie für neue Erlebnisse und Erfahrungen, sie bestimmt unsere Art, die sich ständig wandelnde Welt zu erleben, das Dichten darf nicht aufhören.⁵⁴

52 “Taschenbuch hier nicht im heutigen Charakter, sondern im Sinne der Romantiker” (Trecho de carta a Josef Pieper, de 26 de novembro de 1945. Originais em DLA, A:Pieper).

53 Em “Negociando ‘lo clásico’ en la UNESCO: una querela entre las naciones viejas y las jóvenes” Susanne Klengel (2005) analisa o projeto da UNESCO e seu foco na literatura latino-americana. O interesse da organização pela literatura latino-americana é sintomático e pode ser interpretado como motor para o fenômeno editorial do *boom* latino-americano nos anos 1960.

54 Discurso parcialmente impresso no informe da *Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel*, em 31 de maio de 1947, ano 3, n. 8, 9, 147-150, Frankfurt a. M.

Segundo Suhrkamp, era tarefa emergencial dos editores e livreiros tornar possível a renovação da criação literária através da edição e circulação da literatura do presente. Para isso, seria preciso cuidar da elite dos autores talentosos, recriar um círculo afinado pelo interesse genuíno em literatura, sem os quais não seria possível pensar em uma nova literatura. Esse círculo é concretamente revelado somente no final do discurso do editor através de dois exemplos, *Lotte in Weimar* (1939), de Thomas Mann, e *Das Glasperlenspiel* (1943), de Hermann Hesse, cujo número de leitores interessados seria dez vezes maior do que a tiragem dos dois livros. Esses círculos de leitores interessados corresponderiam tanto aos círculos pessoais de ambos os autores e seus fiéis pares e seguidores, como aos críticos e professores de literatura, às bibliotecas públicas, universitárias e de diversos institutos dentro e fora do país, aos quais, segundo Suhrkamp, a literatura atual não circulava.

Historicamente, o discurso de 1947 vale até hoje como uma das divisas da editora e, em alguns momentos, parece definir o embrião da série editorial mais conhecida da Suhrkamp, a Bibliothek Suhrkamp, definida como uma biblioteca para a elite dos leitores. Impresso em 1971 sob o título *Die Dichtung darf nicht aufhören*, a fala de Suhrkamp cristalizou o perfil da empresa na publicação de literatura contemporânea como forma de reestabelecimento da cultura humanista na Alemanha e em menos de vinte anos a editora tornou-se justamente uma referência no campo devido ao legado prescrito por Peter Suhrkamp em Friedenau (Suhrkamp 1971). Vale ressaltar ainda, que a ideia do contemporâneo se materializava não só na edição de jovens autores, ainda inéditos, mas sobretudo de autores exilados durante o regime nazista e próximos ao editor como Max Frisch, Bertolt Brecht, Peter Weiss, Hermann Kasack e Carl Zuckmayer, estes, em atividade desde o pré-guerra, mas impedidos de publicar em seu próprio país. O impulso de Suhrkamp, como comenta Jan Bürger, se realiza na direção contrária à do grupo 1947 e à sua noção de “ponto nulo” ou “hora zero” (*Nullpunkt/Stunde Null*). Suhrkamp não buscava no presente o corte cirúrgico com o passado, mas a sua reelaboração. Não lhe interessava às ruínas materiais, mas o espírito arruinado dos sobreviventes, o qual ele pensava ser possível reconstruir através da recuperação do mercado de livros (Bürger 2014b).

Logo depois de sair da prisão até o verão de 1949, com autoridade de atuação na editora, Suhrkamp pôs seus projetos em andamento de modo original e sem qualquer impedimento por parte da família Fischer. No entanto, a tensão e os atritos na relação entre Suhrkamp e Bermann Fischer tornam uma co-liderança da editora impossível. Fischer e Suhrkamp pensavam conceitualmente diferente e tinham planos editoriais distintos para a empresa. Se por um lado Suhrkamp pensava no alcance e na manutenção de uma elite de leitores, Bermann Fischer estava interessado em massificar a produção da editora em escala industrial. Em uma visita do filósofo Josef Pieper à editora, documentada por este último em anotações biográficas do mesmo verão, Pieper ressalta a tenacidade do editor em manter a empresa de modo intensivo por mais de dez anos e logo em seguida descreve a tensão presente na entrada de Bermann Fischer no escritório de Suhrkamp:

Wir sitzen in seinem Verlagsbüro; Mr. Bermann-Fischer schaut herein; Suhrkamp macht uns miteinander bekannt; das Gespräch stockt. Das schwierige Verhältnis zwischen den beiden Männern wird sich schon bald lösen. Die Idee, billige Taschenbücher für den Massenverbrauch auf den Markt zu bringen, ist Suhrkamp fremd; er nennt sie

absurd. Stattdessen plant er "Tausenddrucke", Bücher, von denen nur eine einzige Auflage von eintausend Exemplaren erscheinen soll (Pieper 1979, 81).

Difícil acreditar que o pivô do desentendimento entre os editores tenha surgido somente a partir da ideia de criação para uma série de livros de bolso. No entanto, este ponto constituía uma discrepância basilar nos princípios do trabalho do editor. Até aquele verão, Suhrkamp havia gerido a empresa em Berlim e em Frankfurt com total liberdade e sem qualquer grande desavença com os herdeiros da editora. Mas com a exigência de Bermann Fischer, em 6 de setembro de 1949, de que a empresa retornasse à família até o fim do ano de 1949, Suhrkamp se desentende pela primeira vez com a direção de editora. Em 14 de novembro, Bermann Fischer exige que a sede da editora em Berlim volte a Frankfurt, o que é recusado por Suhrkamp. O conjunto de recusas do editor leva Bermann Fischer a tomar medidas severas diante do que Suhrkamp considerava impertinente, como, por exemplo, a exigência de que, depois de tantos anos, ele passasse de editor-chefe ao conselho editorial. Bermann Fischer consegue proibir por lei a entrada de Suhrkamp nas dependências da editora e o que era desentendimento se encaminha para um processo judicial (Unselde e Ritzerfel 2004, 134-136).

Temendo um processo judicial em uma Alemanha dividida e ainda institucionalmente estruturada por agentes funcionários do Reich, ambos chegam a um acordo judicial em 1950. Deste acordo surge então a carta, na qual os autores publicados pela editora Fischer deveriam se decidir se gostariam de continuar sendo editados pelos herdeiros de Samuel Fischer ou por Peter Suhrkamp. O preâmbulo processual define por lei a intenção de cada um dos editores, a saber, a continuidade da editora Fischer e a fundação de uma nova editora, nomeada de Suhrkamp Verlag (Unselde e Ritzerfel 2004).

Como enunciado, 48 autores decidem continuar sendo publicados pela editora Suhrkamp. Com esse imenso apoio, Peter Suhrkamp inicia uma nova etapa de continuidade ao seu legado em Frankfurt. Junto de autores e funcionários que já o acompanhavam por 15 anos. Mesmo após a ruptura, portanto, a nova editora herdava um legado sólido e razoavelmente pré-estruturado. Segundo Siegfried Unselde, Peter Suhrkamp define neste momento a estrutura de seu programa editorial em três dimensões distintas, mas pessoalmente complementares: 1) a publicação contínua de uma obra, não de títulos isolados; 2) o princípio humanista da instrução e, inspirado pela proximidade com Brecht e a confiança de T. S. Eliot e 3) o espaço para a publicação de peças de teatro. Da primeira dimensão, provém a máxima de Suhrkamp que atravessa a história da editora: não se trata de publicar títulos isolados, senão de publicar obras e autores, conferindo-lhes uma fisionomia.⁵⁵ O conceito de fisionomia é sintomático na fala de Suhrkamp. O editor, conhecido entre os autores daquele momento como o arquiteto do livro, ocupava-se detalhadamente com elaboração, acabamento e manufatura de manuscritos.⁵⁶ A sua consciência do trabalho com o manuscrito é fun-

55 Em *Der Autor und sein Verleger* (1985), Unselde se apropria desta máxima: "Die im engeren Sinn literarischen Verleger handelten aus dieser Einstellung, indem sie bei ihrer verlegerischen Arbeit nicht so sehr auf das einzelne, erfolversprechende Buch, sondern auf das Werk, auf den Autor in seiner Gesamtphysiognomie bauten" (Unselde 1985, 36).

56 Unselde atribui a autoria deste epíteto ao editor Ernst Heimeran, sem mencionar a fonte: "Suhrkamp war Architekt und Baumeister und Handwerker. Er hatte eine physische, magische Beziehung zur

damental para o entendimento de seu trabalho como editor. Para Suhrkamp não se tratava de publicar livros ou de disseminar o seu produto editorial de modo massivo e abrangente, mas de encontrar a forma ou fisionomia adequada para a circulação de textos literários. Fisionomia também é usado para descrever a segunda dimensão de seu princípio editorial, o instrutivo,⁵⁷ materializado na série *Literaturbriefe*,⁵⁸ que segundo o editor deveriam conceder uma fisionomia intelectual do entreguerras. O conceito de fisionomia, seja de uma obra, de um tempo ou de uma cultura, como veremos a seguir, encontra seu lugar de nascimento na criação da série *Bibliothek Suhrkamp* e mantém-se como uma das máximas da editora até o fim da era Unseld.

1.1.3 A biblioteca para um leitor de elite

De 1950, ano de fundação da editora, até o ano de sua morte em 1959, pode-se dizer que Peter Suhrkamp não só cunhou um perfil para a editora, como também deixou um legado editorial no campo literário alemão. Além do seu engajamento e de sua persistência, responsável pela disseminação deste legado foi a sua abertura à produção do presente e ao impulso necessário, mesmo que ainda sob a alcunha eurocentrista da literatura mundial, à edição de literatura estrangeira. A base deste impulso foi, em primeiro lugar, a criação da *Bibliothek Suhrkamp*, em 1951.

Entre outros fenômenos, a criação da BS está diretamente ligada com a legitimação do editor no ano em que funda sua própria empresa. Em 8 de maio de 1950, em um discurso realizado na histórica Igreja de Paulo (*Paulskirche*), por ocasião da festa de abertura da semana do livro, Peter Suhrkamp apresenta o argumento de seu projeto para uma série editorial para leitores de elite, posicionando-se estrategicamente como leitor e não como editor. O intuito era o de demonstrar que seu interesse pelos livros estaria além de seu caráter comercial ou de sua qualidade enquanto produto comercializável, ou mesmo, que a legitimação de seu trabalho se dá através de seu reconhecimento enquanto leitor e não enquanto empresário:

[...] daß ich Verleger bin, denn das könnte in Ihren Augen bedeuten, daß ich in erster Linie am Buchgeschäft interessiert, und meine Antwort von da aus bestimmt wäre – nein: meine vornehmste Legitimation ist, daß ich ein Leser bin, ein Leser von solchen Graden, daß ich mir ein Leben ohne Bücher nicht vorstellen kann.⁵⁹

Herstellung eines Buches. Von den Pflichten des Verlegers war ihm immer die 'Verfertigung' bei weitem wichtiger als die 'Verbreitung' des Buches" (Unseld e Ritzerfeld 2004, 145).

57 "In seiner Programmkonzeption dachte Suhrkamp als Lehrer. Er wollte sammeln, belehren, bilden" (Unseld e Ritzerfeld 2004, 146).

58 O projeto foi pensado como substituição de edições literárias, pois depois de 1946, ainda não sendo possível a publicação de originais, o editor acreditava ser necessário ocupar seu espaço com textos críticos e ensaios. Em outubro de 1951, Peter Suhrkamp elaborou um projeto para quatro volumes, nomeado *Zwischen den beiden Kriegen*. Os primeiros volumes são: Max Bense: *Die Philosophie* (1951); H. H. Stuckenschmidt: *Neue Musik* (1951); Will Grohmann: *Kunst und Architektur* (1953) e o planejado, mas não publicado, "Literatur und Theater" de Peter Suhrkamp.

59 "Kann das Buch uns helfen – müssen wir dem Buch helfen?" Discurso feito na *Paulskirche*, Frankfurt a. M., 8 de maio de 1950. Parcialmente impresso sob o título "Müssen wir dem Buch helfen?" em *Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel*, ano 6, n. 39, 149-150, 16 de maio de 1950, Frankfurt a. M.

Esse leitor assumido por Suhrkamp, no entanto, não era um leitor comum ou médio, era um leitor que está na base da menina-dos-olhos do editor, a BS, a saber, o leitor de elite. Com a BS, Peter Suhrkamp intentava fundar uma série para os clássicos modernos da literatura mundial direcionada a um leitor voraz, mas que também servisse como uma biblioteca de instrução e como uma das colunas de sustentação de sua empresa, por meio da manutenção de sua *backlist*, publicando tanto autores canonizados na forma apropriada do presente, como autores do presente a caminho do cânone:

Die BIBLIOTHEK SUHRKAMP ist den wahren Bücherfreunden zugedacht, jener Leser-Elite, der anzugehören das Bedürfnis aller ist, denen das gute oder erlesene Buch unentbehrliches Lebensgut geworden ist. In sich geschlossene Texte – Erzählungen, kleine Romane, Versdramen, Gedichte, Essays, Monographien, Biographien und Aphorismen – sollen in einem in jeder Beziehung gut ausgestatteten Bande zu den Preisen zwischen DM 3,50 und DM 4,50 vorgelegt werden. Die Bücher, im Umfang von 130 bis 200 Seiten, sind zu Geschenkzwecken besonders geeignet (Unselde e Ritzerfeld 2004, 155).

A conciliação entre a materialidade do produto vendável, limitado e encerrado entre 130 e 200 páginas, e o simbólico (imprescindível à vida) não é ocasional, ela constitui elementarmente a editora em toda a sua história. Em sua origem, a BS tinha um princípio instrutivo semelhante ao do projeto Literaturbriefe, mencionado anteriormente. Unselde, em sua breve história da Bibliothek Suhrkamp, revela como “cartas de literatura” havia sido o primeiro projeto do editor após a sua saída da prisão em 1945. Os primeiros cinco volumes das cartas literárias, jamais publicadas, revelam o projeto estético e instrutivo de Suhrkamp naquele momento: eles seriam dedicados à apresentação e comentário da obra de Charles Morgan, Paul Claudel, Franz Kafka, Hugo Ball e Herman Hesse. Em 13 de novembro daquele ano, Suhrkamp teria escrito a Hermann Hesse compartilhando a sua ideia para a produção de uma série de obras-chave para a literatura mundial moderna, ao que o autor responde, com certa ironia: esta série seria o que menos o leitor alemão necessitaria neste momento.

O comentário de Hesse não é banal. Vale lembrar que um dos mais importantes – tanto em termos intelectuais como práticos – colaboradores da editora Suhrkamp foi o escritor Herman Hesse. Hesse foi uma figura chave para o editor tanto no durante o regime nazista e as perseguições a Suhrkamp, assim como logo depois da Guerra, ao receber, em 1946, o prêmio Nobel de Literatura. A presença de Hesse ao lado de Suhrkamp é decisiva inclusive na escolha de seu sucessor, Siegfried Unselde. Portanto, não surpreende que diante da reação de Hesse, Suhrkamp abandona seu projeto inicial e, no lugar dele, imagina uma série para uma biblioteca que, segundo Unselde, tinha uma ligação íntima com a sua sobrevivência no regime nazista, como comprova uma carta de Hesse próxima do natal de 1945 à esposa do editor, Annemarie Seidel, na qual o escritor suíço reflete e critica o projeto editorial de Suhrkamp⁶⁰: “Eu quase não tenho mais desejos, a menos que sua editora, ao invés de livros sobre livros, prefira imprimir

60 A carta não foi publicada na edição de cartas entre Hesse e Suhrkamp. Ela encontra-se, no entanto, nos arquivos de Unselde em Marbach.

poesia, pão para todos, não tralhas educativas. Bem, faça o que quiser. Comigo já é possível acontecer muita coisa”.⁶¹

Diferente de Suhrkamp, Hesse pensava ser necessário construir o pilar central da editora através da publicação direta da obra de autores exilados e de traduções, não de coleções instrutivas, de livros sobre livros, como ele mesmo diz. A fome por livros é grande diz ainda Hesse em sua carta. Hesse considerava o comportamento das forças de ocupação na Alemanha de forma mais crítica do que a maior parte dos alemães da época e, justamente por seu posicionamento, apoia de perto Peter Suhrkamp no reestabelecimento das conexões do editor com a cultura intelectual que havia sido sistematicamente dispersa ou mesmo aniquilada a partir de 1933.⁶² Porém, não divide os mesmos princípios edificantes do editor na criação de seu novo projeto.

É de se supor que esta carta de Hesse a Annemarie Seidel tenha sido fundamental para o convencimento de Suhrkamp na criação de sua Biblioteca. Apesar da influência decisiva de Hesse, o editor não abandona sua posição sacralizante das artes, diretamente relacionada aos princípios edificantes da *Literaturbriefe* como também da série BS e à sua aproximação do trabalho intelectual ao de uma ordem humanitária. Nos primeiros anos do pós-guerra não é com pouca frequência que Suhrkamp manifesta seu caráter libertário e elitista e ao mesmo tempo fortemente anti-chauvinista em seus escritos. Em seu ensaio “Das Bild des Europäers” (“A imagem do europeu”), publicado no outono de 1948, Suhrkamp fala explicitamente de sua crença em uma nova ordem⁶³ e em nenhum outro lugar como em seu discurso radiofônico do mesmo ano, intitulado “Forderung an die Geistigen” (“Apelo aos Intelectuais”), ele leva suas convicções sacralizantes da arte tão longe, chegando a comparar a tarefa dos intelectuais à dos monges medievais, responsáveis segundo o editor por reconstruir uma moral e uma atmosfera humana em um mundo devastado.⁶⁴

As convicções do editor nos anos anteriores da criação da série fundadora da Suhrkamp impressionam se comparadas com a opinião pública difundida naquele contexto. Como comenta Jan Bürger, enquanto a maior parte dos intelectuais alemães almejavam um recomeço apesar de Auschwitz. Suhrkamp, por sua vez, almejava criar uma nova ordem que surgisse diretamente fora da perseguição e do horror dos campos. “Se a maior parte dos alemães reprimiu a sua culpa, Suhrkamp esperava por uma cultura de absolvição”, conclui Bürger. Do projeto instrutivo para a *Literaturbriefe* até a criação da *Bibliothek Suhrkamp* é possível notar nos escritos e nas cartas de Peter

61 “Wünsche habe ich kaum mehr, es sei denn, daß euer Verlag, statt Bücher über Bücher, lieber Dichtungen drucke, Brot für alle, keinen Bildungskram. Nun, macht was ihr wollt. Mir kann nicht viel mehr geschehen” (Hesse, Hermann. Carta a Annemarie Seidel, Frau Suhrkamp, Dezembro de 1945, DLA, SUA:Suhrkamp).

62 Não é por acaso que entre os parceiros e apoiadores do editor, encontram-se os autores diretamente afetados pelo regime nazista como, por exemplo, Bertolt Brecht e Thomas Mann.

63 “Obgleich im Gefängnis für mich die meiste Aussicht bestand, daß ich aus der Gefängniszelle nur in ein noch engeres Verlies kommen würde, ist da der Glaube am stärksten gewesen: nach diesem Orden aus allen Ländern sich sammeln, und dann würde diese Gemeinschaft die Zelle zu einer neuen Ordnung werden” (Suhrkamp 1951, 25-26).

64 “Die Geistigen bei uns müssen aber nicht mehr warten; für sie besteht ihre Aufgabe: in unserer verwüsteten Welt, wie die Mönche früherer Zeit in wilden und wüsten Erdteilen, wieder ein moralisches menschliches Klima zu schaffen. Räume und Gewohnheiten, in denen der Mensch vor der Drohung des absoluten Nichts geschützt leben kann” (Suhrkamp 1948, 23).

Suhrkamp o desenvolvimento assim como a insistência de suas convicções, responsáveis pela transformação da sua editora a partir dos anos 1950. Essas convicções encontram-se diretamente relacionadas com a perseguição que sofreu pessoalmente e com o seu encarceramento e são vistas pelo editor como forma de resistência e de sobrevivência ao regime nazista.

Em sua pequena história da série editorial, Siegfried Unseld reforça o tom mítico da criação da Biblioteca justamente através do signo da resistência. Questionado sobre o que fez resistir aqueles tempos obscuros, Peter Suhrkamp teria respondido: “minha biblioteca – a saber, o encontro com espíritos livres e modernos de todos os países” (Unseld 1990, 236). Daí havia nascido aparentemente sua crença na força instrutiva da leitura e da literatura que motivaria a criação da série Bibliothek Suhrkamp. Em seu artigo publicado em 1955 no número 7 da *Morgenblatt für Freunde der Literatur*, “Wozu eine Bibliothek”,⁶⁵ Peter Suhrkamp justifica a pergunta levantada já em seu título recorrendo aos bombardeios arrasadores não só de vidas e cidades inteiras, como também de bibliotecas. O início do artigo recorda o leitor de que ao fim do período nazista a Alemanha poderia ser considerada um país quase sem bibliotecas e, nos anos 1950, seus leitores ainda sentiam sua orfandade. A posição inicial do editor encontra-se, no entanto, não somente diante das questões iniciais do pós-guerra, como também diante da alteração no quadro editorial com respeito à sua modernização, primeiro através da prensa rotativa e então do livro de bolso introduzido de forma massiva na Alemanha pela Rowohlt em 1946. Neste sentido, Peter Suhrkamp considera a disseminação do livro – referindo-se ao livro de bolso e diferenciando-o do que para ele constitui a unidade mínima de uma biblioteca – um fenômeno atrelado ao mero consumo de massas e à uma simples acumulação de livros, cujo efeito imediato banalizaria o livro ao nível de utensílio. Para o editor, uma biblioteca deve permanecer parcialmente inexplorada e a ponto de ser descoberta. Seu leitor, não é um consumista, mas um caminhante para o qual muitas das leituras em sua estante estão por ser feitas. Peter Suhrkamp, seguindo os passos e o tom de Walter Benjamin, vai lubrificando aos poucos o conceito para uma biblioteca ideal com uma aura irreprodutível, própria de lugares mágicos ou enfeitiçados. O exemplo ideal, onde o leitor pode estar consigo mesmo, seria a biblioteca de Montaigne: “em uma torre, um pouco afastada do castelo, no terceiro andar, para que ele pudesse estar consigo”.⁶⁶

Daí que o leitor projetado por Suhrkamp em Montaigne não é um consumidor ou mesmo um pesquisador à procura de ordem e coerência. Sua leitura se dá ao acaso e deve estar em movimento, de título a título, de autor a autor, que ele vai descobrindo, mais como em uma conversa do que como uma procura premeditada por conteúdo e ideias. A exemplo de Montaigne trata-se de um exercício de leitura equivalente a um passeio cujo caminho ainda não se conhece. A experiência resultante da biblioteca só poderia ser ainda mais ideal no caso de confluir na própria produção literária: para Suhrkamp, os caminhos de leitura tomados por Montaigne, suas conversas em sua biblioteca, são visíveis em seus próprios ensaios, de onde excertos confluem de forma presente e viva. Portanto, uma biblioteca como a pensada por Suhrkamp não deveria

65 Publicado mais tarde na própria série BS junto de outros ensaios do editor (Suhrkamp, Kasack e Kasack 1960).

66 “[...] in einem Turm, etwas abseits vom Schloß, im dritten Stock, so daß er für sich sein konnte” (Suhrkamp 1989, 223).

ser constituída somente pelos clássicos da antiguidade. Suas tentativas anteriores o haviam alertado que uma biblioteca se faz pelos autores, cuja obra apresente interesse pelo presente: “que uma biblioteca não começa com os antigos, mas com o presente, e que o encontro apaixonado com uma figura intelectual de seu próprio tempo é sempre o germe ou núcleo de uma biblioteca”.⁶⁷

É na contracorrente da evolução tecnológica do livro, que Suhrkamp anuncia oficialmente, de forma menos elevada do que em seu artigo, a preparação da nova série editorial, cujo público leitor almejado pertencia a uma camada de leitores – menos no sentido de classe social do que referente ao repertório e engajamento literário – de elite, interessados não somente na literatura canônica conhecida, mas em surpresas únicas e de alto nível intelectual, como relembra Unsel:

Er [Peter Suhrkamp] kündigte an: “Wir bereiten eine ‘Bibliothek Suhrkamp’ vor; die erste Serie von sechs Büchern wird im Oktober dieses Jahres erscheinen.” Diese Bibliothek wollte nicht etwa einer breiten Leserschicht eine mehr oder weniger charakteristische Auswahl aus der Weltliteratur bieten. “Die ‘Bibliothek Suhrkamp’ wendet sich an Leser, denen die Literatur gemeinhin geläufig ist, die also für besondere Stunden eigens eine Bibliothek mit persönlicher Note suchen. Die ‘Bibliothek Suhrkamp’ will eine Liebhaberbibliothek für eine Leser-Elite sein”.⁶⁸

A força desta biblioteca deveria residir no que o editor definiu como o movimento do espírito moderno: era a este espírito que o programa deveria servir. Ao início, ele deveria publicar seis títulos por ano. Seus primeiros três anos chamou a atenção da crítica, reconhecendo o programa, tanto diverso como extraordinário, como um acontecimento nas letras alemãs. “Hier wird Literatur zur Flucht in das Leben” (Literatura torna-se aqui fuga para a vida) lia-se em 1953 no jornal *Fuldaer Volkszeitung*. Como comenta Unsel, em 1954, o editor volta a fixar os princípios de sua criação editorial, acentuando desta vez o reconhecimento internacional de seus títulos, capazes de circular além das fronteiras de seus campos de produção, e cuja mediação só seria possível através da internacionalização da editora e da ampliação de seus interesses além das fronteiras alemãs.⁶⁹

67 “[...] daß eine Bibliothek nicht mit den Alten anfängt, sondern bei der Gegenwart, und immer die leidenschaftliche Begegnung mit einer geistigen Figur der eigenen Zeit Keim oder Kern einer Bibliothek ist” (Suhrkamp 1989, 224).

68 O comentário de Unsel encontra-se em duas de suas publicações, ambas sob o mesmo título, no entanto, sem referência exata sobre a afirmação de Peter Suhrkamp: Unsel, Siegfried. “Kleine Geschichte der Bibliothek Suhrkamp”. Em *Klassiker der Moderne. Ein Lesebuch der Bibliothek Suhrkamp*, editado por Hans-Ulrich Müller-Schwefe, 7-26. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1989. E em *Suhrkamp Verlagsgeschichte 1950-1990*, 233-253. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1990. As minhas citações são da edição de 1990.

69 “Im Frühjahr 1954 beschreibt der Verleger noch einmal die ‘Grundmaximen’ der Konzeption: Die ‘Bibliothek Suhrkamp’ möchte eine Bibliothek sein, die in dieser Geschlossenheit bei großer Mannigfaltigkeit für jede noch so vollständige literarische Privatbibliothek eine einzigartige Ergänzung und Bereicherung ist. Das eine oder andere Werk wird schon in der Privatbibliothek stehen, in der Zusammenstellung in der Bibliothek Suhrkamp gewinnt das einzelne Werk das andere neues Gesicht. Die ‘Bibliothek Suhrkamp’ führt vorwiegend namhafte Autoren aus der Gegenwart, deren Ruf schon über die Grenze ihres Landes hinausgedrungen ist, und von diesen nicht die allgemein bekannten, sondern seltene, darum nicht weniger charakteristische Werke – nur ein moderner Verlag mit Verbindungen zu den modernen Verlagen anderer Länder ist in der Lage, eine internationale Bibliothek von

Para o editor, esta biblioteca só seria possível caso tivesse um caráter internacional. No intuito de seguir as divisas da editora, Peter Suhrkamp procurou publicar em seu programa, ao lado de obras significativas da literatura mundial, o que ele, evitando abrir uma discussão sobre “o novo”, nomeou de particular e único. Entretanto, ao lado do princípio aberto e vago de qualidade, havia outro princípio em jogo, a saber, o de inovação, a contrapelo das tendências no campo, guiadas, segundo o editor, mais por sintomas de tendências do que pelo estabelecimento de um programa coerente:

Prinzip Qualität. Die ‘Bibliothek Suhrkamp’ erfüllt keine Augenblicksbedürfnisse, sie hinkt keinen Moden nach, sie folgt keinen oberflächlichen Trends. Statt Moden und Trends Filterungen zeitgenössischen Empfindens und Bewußtseins. Statt postmoder-nistischer Untergangsapologetik: Cioran. Statt Mythenseligkeit: Blumenberg. Statt Posthistorie: Norbert Elias, Alexander Mitscherlich. Statt Okkultismus: Eliade. Statt Neuer Frau: Marguerite Duras, Marina Zwetajewa, Clarice Lispector, Mercè Rodoreda (Unsel 1990, 252-253).

Mesmo com diretrizes tão claras, a constatação de Unsel, a respeito dos princípios da BS, não pode ser menosprezada: a concepção da série e também do seu programa estavam estreitamente ligadas com o julgamento edificante e subjetivo de Peter Suhrkamp. A recomendação, escolha e decisão para cada título era determinada pelo editor. Unsel narra que a BS foi, em um primeiro momento, uma reação pessoal e empresarial do autor à circulação massiva do livro de bolso. Uma reação que acabou por estabelecer-se como projeto duradouro e comercialmente viável. Atualmente, seria um pouco mais complicado refazer ou apoiar a afirmação do editor. No entanto, a BS constitui uma das peças fundamentais para o entendimento do papel da editora no campo literário alemão, assim como de sua atuação no que chamei anteriormente de edição da cultura.

Outro legado fundamental para a edição de uma cultura no campo foi o encontro do editor com Samuel Beckett em 1953, após apresentação de *Esperando Godot* no teatro parisiense Théâtre de Babylone e, por conseguinte, a publicação de sua obra. Beckett não foi apenas mais um autor de teatro publicado pela editora Suhrkamp, desde seus princípios interessada em teatro contemporâneo. Sua obra influenciou o conceito editorial de Peter Suhrkamp assim como seu programa para literatura mundial. Alguns meses depois do encontro pessoal com o autor em Paris, Suhrkamp decide publicar imediatamente *En attendant Godot* (1952) e planeja a edição de três de seus romances, *Molloy*, *Malone meurt* e *L'Innommable*. Em 24 de maio de 1954, o número 5 da revista *Das Morgenblatt* é dedicado a Beckett. Entre artigos de George Bataille, Maurice Nadeau e Günther Anders, encontra-se o ensaio *Was ist Molloy*, assinado por Peter Suhrkamp. Em seu ensaio, o editor revela parte dos desafios envolvidos na publicação do manuscrito extremamente original de Beckett, que, segundo ele, ao implodir toda ideia cor-

der Einzigartigkeit der ‘Bibliothek Suhrkamp’ zusammenzustellen. Damit die ‘Bibliothek Suhrkamp’ in dem dauernden Bestand einer mit Sorgfalt geführten und gepflegten Bibliothek paßt, ist jeder Band in Ausstattung, Typographie und druckhandwerklich solide und mit unaufdringlich modernem Geschmack hergestellt” (Unsel 1990, 238-239).

rente de beleza e forma literária, submetia todo e qualquer editor à consciência de suas limitações no campo literário.⁷⁰

A tradução de Erich Franzen é publicada em agosto de 1954. A obra de Beckett preparava um novo terreno paradigmático para o sucessor de Peter Suhrkamp, Siegfried Unseld, a saber, o terreno da extraterritorialidade que marcará a cultura Suhrkamp a partir de sua internacionalização nos anos 1960. Ao contrário do que se pode pensar, a edição de *Molloy* não foi somente um questionamento dos parâmetros editoriais e críticos da Suhrkamp, como também uma possibilidade de abertura para outras literaturas. Assumir que esse espaço aberto pela edição de Beckett tenha sido depois substituído nos anos 1970 pela literatura latino-americana é, no entanto, forçar uma hipótese que, mesmo se diz respeito à extraterritorialidade dentro do programa editorial, não se sustenta. Não se trata de substituição, mas de uma extensão. Extensão, em certo sentido, reforçada pelo editor em 1955, quando ao passar algum tempo na biblioteca bodmeriana – com cerca de 150.000 obras em 80 idiomas –, começa a reunir ensaios e reflexões do colecionador suíço Martin Bodmer para um futuro volume intitulado *Variationen zum Thema Weltliteratur*, publicado em 1956.

1.1.4 *Bibliotheca Mundi. Orbis Literarum*: um conceito editorial para a literatura mundial

Antes de discutir o papel de Siegfried Unseld na editora e no campo editorial alemão, acredito ser necessário aproximar-se um pouco mais de um dos princípios que nortearam, não somente o trabalho de Peter Suhrkamp como também o de Unseld, inclusive no tocante à recepção da literatura latino-americana a partir dos anos 1960.

Bibliotheca mundi foi o título dado, entre 1918 e 1919, a um projeto da editora Insel para a publicação de clássicos da literatura universal na Alemanha. Concebida por Stefan Zweig e Anton Kippenberg, editor da célebre editora, a série, assim como as outras duas séries *libri librorum* e *pandora*, fazia parte do conceito multilíngue de *Orbis Literarum* e tinha como finalidade a publicação e circulação de literatura estrangeira em sua língua de saída. Como exprimia seu primeiro anúncio em 1920 no periódico *Börsenblatt*, “*BIBLIOTHECA MUNDI. LIBRI LIBRORUM. PANDORA*. Três coleções

70 “Auch der Verlag gerät immer mehr unter die Tendenz zur technischen Perfektionierung. Diese Gefahr hat sich mir bei meinen Bemühungen als Verleger um Samuel Becketts ‘Molloy’ immer gezeigt. Kann man, oder muß man ‘Molloy’ auch in Deutschland herausbringen? Das war die Frage, während mich ‘Molloy’ durch drei Jahre beschäftigte, mich anzog und abstieß, sich meinem Verständnis zeitweilig aufschloß und mich überwältigte bei gleichzeitiger Abwehr. Dabei drängte sich mir eines Tages die Erkenntnis auf, daß es für ein Dokument der Religion, der Mystik und der Weisheit der Völker, für ein Werk echter Inspiration (nicht der eingebildeten, auf die Dilettanten sich zu berufen pflegen) heute keinen Verlag geben würde. Überlieferung und Ausbreitung der versiegelten Samen und Körner des Glaubens und der Weisheit, ursprünglich die Funktion der Schrift, wären ausgeschlossen bei den Institutionen, in denen heute die Anwendung der Schrift konzentriert ist. Dafür wäre, sollte es sich um heutige Dokumentationen handeln, weder im belletristischen noch im geisteswissenschaftlichen und selbstverständlich nicht im Fachverlag Raum. Und die Gründe dafür sind nicht etwa rein geschäftlicher Natur, sondern, daß die literarischen Gattungen überall technisch derart perfektioniert sind, daß Ursprüngliche ausfällt. ‘Molloy’ fällt als episches Werk oder Roman zunächst unter eine im belletristischen Verlag viel geläufigere Frage, die auch durch die allgemeine Perfektionierung gegeben ist: wieweit der Lektor eines Verlages oder der Verleger selbst noch in der Lage sind, ein echt originales Werk, das die ausgeprägten, gängigen Vorstellungen von Schönheit und Form sprengt, als solches zu erkennen?” (Suhrkamp 1954).

complementares de obras-primas da literatura universal no original”,⁷¹ Kippenberg vi-sava uma empreitada editorial que, no mesmo ano, Thomas Mann considerou univer-salista e cosmopolita, ou melhor, um testemunho da necessidade alemã pelo mundo e o atestado de um cosmopolitismo próprio à nação alemã (Mann 2002, 328-331).

Pensado justamente como solução econômica para os galopes da inflação do entre guerras, como fonte vital para um novo idealismo a ser erguido às ruínas⁷² e como solução para o acesso à literatura estrangeira, primeiro ao leitor alemão, depois ao europeu como um todo, o projeto *bibliotheca mundi* publicou, entretanto, apenas 14 títulos⁷³ entre 1920 e 1924. Inicialmente, Zweig tentou convencer Kippenberg de que havia uma demanda para a literatura estrangeira, sobretudo a francesa e a inglesa, na Alemanha e de que, mediando literatura universal de forma direta, seria possível driblar os impostos de importação de livros. Para tanto, não se pensava em traduções. Somente através de edições do original seria possível fomentar a internacionalidade,⁷⁴ como diz Zweig em fevereiro de 1919. Uma internacionalidade que se encontrava, no entanto, mais próxima a uma defesa do campo literário nacional e a uma saída para um programa editorial internacional na Alemanha, do que a um intercâmbio multila-teral com as culturas vizinhas. Na mesma carta, o argumento de Zweig é sempre res-paldado pela sugestão de uma Alemanha como cultura protagonista dentro da Europa e, por conseguinte, no interesse, alemão, pela literatura produzida no centro literário europeu. Caso Kippenberg alcance paulatina e largamente uma base para uma biblio-teca da literatura universal, arremata Zweig, toda a nação estaria com ele (Zweig 1998, 261-262).

Apesar da breve existência,⁷⁵ o projeto *bibliotheca mundi* se tornou um exemplo de experimento editorial que chegou a editar literatura estrangeira não traduzida, man-

71 Anúncio na *Börsenblatt* de 17 de fevereiro de 1920: “Ausführliche Ankündigung über BIBLIOTHECA MUNDI. LIBRI LIBRORUM. PANDORA. Drei einander ergänzende Sammlungen von Meisterwerken der Weltliteratur in den Ursprachen”.

72 Em carta de 15 de novembro de 1918, Zweig já ensaiava suas ideias para um novo projeto: “Für den Insel Verlag sehe ich viel Arbeit zu tun. Aller Luxus muß für einige Zeit zurücktreten, das Problem gelöst werden, trotz der Verteuerung noch verhältnismäßig billige Bücher zu schaffen und vor allem, intensive Bücher, produktive Bücher, ich meine damit Bücher von denen Lebensfreude und Kraft ausgeht. Ich denke sehr an Geschichte, aber nicht die des Krieges, sondern der Friedensepoche, an Biographien wie die Franklins, Rousseaus, an staatenbildende Menschen. Es gilt jetzt nicht einzelne zu fördern, sondern die Kraft zur Auferstehung. [...] Es ist Zeit zu einem neuen Idealismus. Ich habe den vaterländischen – Sie wissen es – nie geteilt, nie als ein letztes Wort empfunden. Es gilt jetzt den andern, den der frühere Verhaeren hatte, Walt Whitman und – immer Er! – Goethe! Ich sehe noch nicht ganz klar wie das, was ich fühle in eine Form zu gießen wäre” (Zweig 1998, 243).

73 Entre quatro antologias de poemas do francês, hebraico, italiano, das línguas suíças, húngaro, rus-so e latim, discursos e cartas de Napoleão Bonaparte e três peças dramáticas de Alfred de Musset, *Les fleurs du mal* de Charles Baudelaire, *Poems* de Lord Byron, *Erzählungen* de Heinrich von Kleist, *De l'amour* de Frédéric de Stendhal e *Libro de su vida* de Santa Madre Teresa de Jesús.

74 “Schaffen Sie aber auf breiter, langsam ansteigender Basis eine Bibliothek der Weltliteratur, so wird die ganze Nation mit Ihnen sein. Nicht mit Übersetzungen, mit Originalausgaben kann man die Internationalität fördern und die deutsche Buchkunst mit” (Carta a Kippenberg em 27 de fevereiro de 1919; Zweig 1998, 261-262).

75 Não foi por acaso que o engajamento do entusiasta Zweig, que via na Insel Verlag um centro cul-tural alemão que se expandiria por toda a Europa, teria seu fim diante da pouca aceitação de tí-tulos em língua estrangeira. É razoável imaginar que, após a derrota na guerra, havia ainda um re-sentimento nacionalista frente à cultura estrangeira, difícil de superar. Em 1923, Anton Kippenberg escreve a Zweig, se despedindo do projeto *bibliotheca mundi* e esclarecendo a linha editorial que,

tendo-se fiel a parâmetros literários do universal – isto é, como bem notado por Mann, ao universal próprio à nação alemã – e provocando, contingencialmente, uma noção de intraduzibilidade da literatura que merece ser sublinhada. No que se refere a seus parâmetros literários, eles impulsionariam claramente as séries da produção de Insel e, como procuro defender aqui, os programas futuros para literatura estrangeira da editora Suhrkamp. Em carta de primeiro de dezembro de 1906 a Hugo von Hofmannsthal, os parâmetros editoriais que norteiam a linha mestra da editora são revelados pelo próprio Kippenberg que, quinze anos depois, daria forma à série *bibliotheca mundi*.⁷⁶ Servir à “Weltliteratur” no sentido goethiano, este foi seu lema. Para orientar seu programa editorial na publicação de clássicos da literatura universal,⁷⁷ Kippenberg procurou filiar-se assumidamente no conceito de “Weltliteratur” de Goethe, que naquele contexto já havia circulado por toda a Europa e era aceito e partilhado pelos autores nacionais. A materialização dessa literatura, um bem comum da humanidade⁷⁸ capaz de superar o espaço e o tempo⁷⁹ e de defender seus leitores da mediocridade literária, deveria ser, portanto, nada menos que expressão de seu nível intelectual. Em séries de livros pensadas diferentemente, mas sob um mesmo parâmetro abrangente, o editor buscava, não somente na *bibliotheca mundi*, mas em todo os seus outros programas, uma harmonia perfeita entre a qualidade literária e a arte do livro, seja o seu produto uma edição fac-símile do *Codex Manesse* ou uma edição de baixo custo e alta circulação. Como consequência disso, a editora Insel se tornou um modelo no campo editorial alemão para a produção e acesso⁸⁰ a edições, nacionais e estrangeiras, com zelo filológico e fineza tipográfica, sempre ciente de sua posição pendular entre um fim comercial e outro cultural.

provavelmente, sempre pretendeu seguir na Insel Verlag, a saber, editar literatura universal, editando literatura alemã: enquanto ainda falte edições e obras clássicas alemãs a serem editadas, afirma Kippenberg, não haverá mais espaço para o estrangeiro, já que estou por enquanto profundamente curado de meu internacionalismo, no sentido editorial.

- 76 “Über den Weg, den ich in Zukunft zu gehen habe, glaube ich mir aber nun ziemlich im Klaren zu sein. Wenn ich recht sehe, weist die Entwicklung, die der Insel Verlag bisher genommen hat, vor allem auf folgende Ziele hin, die zum Teil bei einander liegen: der Weltliteratur im Goethe’schen Sinne zu dienen, dem Gehalt des Buches die Form anzupassen, den Sinn für Buchkunst und auch für Buchluxus immer mehr zu heben und von der zeitgenössischen Literatur wenig, aber dafür nach Möglichkeit das Dauer versprechende zu bringen. Der Insel Verlag hat gewiß an seinem bescheidenen Teil eine Kulturmission zu erfüllen, aber letzten Endes ist er ein Geschäft und wie der Theaterdirektor Goethe, um die Kassen zu füllen, vieles zur Aufführung brachte, was dem Dichter und Kenner nicht genug thun konnte, so wird auch der Verleger Bücher drucken, die den Tag, der sie hervorbrachte, nicht allzu lange überdauern. Vor allem minderwerthigen und schlechten freilich müssen wir uns hüten” (Hofmannsthal e Schuster 1985, 104).
- 77 A carta a Hofmannsthal se encerra com uma lista de autores, sobre a qual o editor pergunta pela opinião do poeta. Entre autores consagrados como Cervantes, Rimbaud, Wilde, Gogol, encontra-se *As Mil e Uma Noites*, como único exemplo de literatura não-europeia.
- 78 “Ich sehe immer mehr, fuhr Goethe fort, daß die Poesie ein Gemeingut der Menschheit ist, und daß sie überall und zu allen Zeiten in hunderten und aber hunderten von Menschen hervortritt. Einer macht es ein wenig besser als der andere und schwimmt ein wenig länger oben als der andere, das ist alles” (Schlaffer 1986, 206).
- 79 Não parece ser gratuito aqui a escolha das capas em papel mármore sobre o qual se imprimia muitas vezes detalhes em dourado.
- 80 Sobre a série Insel Bücherei, composta de livros de baixo custo, diz Stefan Zweig que a editora Insel saía, no momento da inauguração da Bücherei, de sua pose aristocrática rumo a uma atitude democrática (citado de Buchinger 1998, 136).

Para ilustrar melhor este fenômeno da editora Insel seria necessário, entretanto, discutir o papel da conhecida série Insel Bücherei⁸¹ dentro da própria editora Insel⁸² e seus efeitos no campo editorial alemão, principalmente, pensando no caso em análise, os efeitos para a sua compradora, a editora Suhrkamp. Passada a crise dos anos 1950 que quase a leva a editora à falência, em 1962, Insel Bücherei completa 50 anos de existência e, em 1963, a editora é incorporada pela Suhrkamp, sob a então direção do jovem editor Siegfried Unseld. Sob a Insel constrói-se então uma nova base econômica de segurança, capaz de refletir sua importância histórica no mercado editorial dos anos 1960: de um lado procura-se modernizar a editora e de outro manter sua tradição.⁸³ Tal tarefa significou assumi-la, de início, como uma casa de edições de literatura do passado, comprometida acima de tudo com a arte do livro e a literatura universal, da qual a série Insel Bücherei foi sua maior herança, para, em seguida, supostamente se aproveitar de seu legado cultural e simbólico como complemento para a direção sucessora, ou melhor como *pendant*, como o próprio Unseld sugere em conversa com o filósofo Theodor Adorno.⁸⁴

Ao referir-se à editora Insel como *pendant*, o filósofo provoca uma ambivalência de sentido para a editora Insel como um pendente⁸⁵ ou como uma contrapartida à

81 Reinhard Buchwald, funcionário da Insel Verlag de 1910 a 1912, comenta em uma crônica de 1935/36, encontrada no arquivo Siegfried Unseld em Marbach: "Wer die Idee der Inselbücherei gehabt hat, darüber herrscht Streit, wie über den Geburtsort des Homer. Ich bilde mir ein, Zweig hätte schon immer von einem 'Bibliophilen Reclam' gesprochen gehabt. Die äußere Form und das Programm sind jedenfalls durchaus in der Insel entstanden" (Buchwald, Reinhard. 1998. *Erinnerungen an den Insel-Verlag bei A. Kippenberg 1935 oder 36*, 9; DLA, SUA:Suhrkamp).

82 Inaugurada em 1912, a Bücherei se tornou em pouco tempo um sucesso de vendas e base econômica da editora, sobrevivendo – devido ao seu conceito eficaz para publicar uma literatura "duradoura" a baixo custo – a primeira e a segunda grande guerra, a inflação que as entremeou, assim como a ditadura nacional-socialista e a divisão alemã na Guerra Fria. No contexto de surgimento da Bücherei, nenhuma outra editora era capaz de oferecer ao leitor alemão obras da literatura estrangeira em livros tão bem-acabados e a preços tão acessíveis. Apenas sete anos depois de sua criação a série ultrapassou o número de cinco milhões de vendas com 250 títulos. Diferentemente de seus outros projetos, Kippenberg pensava a Bücherei como uma paleta de toda a produção da editora. Já em sua primeira série, entregue em 2 de julho de 1912, com 12 volumes, são publicadas traduções de obras canônicas da literatura ocidental como Cervantes, Flaubert, Jacobsen e Platão. Daí em diante até os anos 1940, seu programa literário variou entre o clássico estrangeiro e o clássico alemão, tratando algumas vezes de inserir autores alemães contemporâneos no cânone ocidental, muitos deles, portadores de prêmios nacionais e internacionais. Os anos de guerra foram infelizmente decisivos para o declínio da série. O bombardeio da sede da editora em Leipzig, em 1943, destruiu um milhão de livros da série Bücherei. A partir de 1945, com a divisão da editora – passando a ter uma sede na RFA, em Wiesbaden, e outra na RDA, em Leipzig – e a morte de Kippenberg, em 1950, pouco conseguindo concorrer com a chegada do livro de bolso em papel jornal, a série entrou em um limbo, do qual saiu apenas em 1991, quando já havia feito história e escola no mundo editorial – como é o caso da influência da Bücherei em Allen Lane, editor da Penguin Books.

83 Sob este lema é concebida em 1965 a série *sammlung insel*. Organizada por autores contemporâneos a série buscava reviver obras esquecidas do iluminismo, que haviam sido negligenciadas durante o nacional socialismo. Vale a pena conferir também neste sentido o foco dado por Unseld a obra dos grandes autores Insel como Goethe e Rilke.

84 "Und als ich mit Adorno über unsere Pläne sprach, war ich über sein positives Urteil überrascht, ja, der Insel Verlag könnte ein Pendant zu Suhrkamp sein" (Unseld 1999, 18-19).

85 A palavra *Pendant* usada por Adorno poderia ser traduzido aqui como contrapartida, complemento, correspondente, equivalente, mas a sua etimologia latina refere-se a algo pendente, sentido comumente referente a uma jóia, um pingente.

Suhrkamp, que Unselde trata de atenuar quando assume o comentário do filósofo como um julgamento positivo. Neste caso, se Insel é assumida como complemento equivalente da Suhrkamp, como parece querer afirmar Unselde, e se Kippenberg tinha como bússola e capitão de seu navio⁸⁶ os parâmetros estético-literários e a obra de Goethe, não se pode menosprezar os efeitos e consequências da compra de Insel para os princípios editoriais e literários da Suhrkamp. É de se supor, por exemplo, que o conceito abrangente de “Weltliteratur” assumido pela editora Insel poderia ter abalado ou reforçado os parâmetros editoriais da Suhrkamp Verlag.⁸⁷ De todo modo, não se pode ignorar o fato de que, no dado contexto, Suhrkamp Verlag era uma editora feita sob uma *backlist* poderosa, porém em atividade somente há mais de uma década, e que acabava não só de assumir um *Pendant* estabelecido em princípios editoriais e literários eficazes, com capital simbólico e cultural acumulado por mais de 60 anos, assim como sua missão cultural na publicação de livros da literatura universal, o qual caberia a ela impulsionar como um empreendimento econômico efetivo.

Mais do que comparar a produção editorial das duas empresas, interessa-me aqui ressaltar as palavras de Unselde quando a descreve nas vésperas da compra da editora Insel. O comentário é feito a partir das palavras de Peter Suhrkamp, quem, além de mencionar a qualidade tipográfica dos livros Insel, atribui à série Bücherei o estímulo inicial para a sua série Bibliothek Suhrkamp (BS).⁸⁸ Comparando as duas séries hoje, pode-se dizer que, se há de fato uma concepção efetivamente distinta entre a Insel Bücherei e a Bibliothek Suhrkamp e ela refere-se menos a uma concepção literária do que econômica e tipográfica. A Bibliothek Suhrkamp, como vimos, não foi concebida como base econômica da editora e muito menos produzia e produz livros de baixo custo, como é o caso da Bücherei. Antes, a BS é assumidamente direcionada a um leitor, denominado por Peter Suhrkamp, como o leitor de elite.⁸⁹ Portanto, o projeto não consistia em oferecer uma seleção clássica de literatura universal a um leitor médio, mas sim estabelecer uma biblioteca para um leitor barthesiano, ativamente sedento pela fruição, neste caso, julgada e projetada subjetivamente pelo editor. Não por acaso, essa biblioteca foi erigida no contato pessoal entre o editor e seus autores e não apenas

86 As metáforas, ressaltadas por Unselde, são do próprio Kippenberg: “[F]ür Kippenberg war Goethe der ‘Kompaß’ seiner Arbeit” (Unselde 1999, 12): “Kippenberg hatte vor, ein Goethe-Imperium zu errichten. Für ihn war die wichtigste Aussage, ‘den besten Lotsen aber hatten wir ja schon an Bord des Schiffes genommen: Goethe. Er riet uns vor allem, was an Ballast über Bord zu werfen sei’” (Unselde 1985, 194).

87 A latino-americanista alemã Gesine Müller parte desta hipótese como uma constatação de que Unselde teria assumido os parâmetros do universal da série bibliotheca mundi como modelo para os mecanismos de seleção de seu programa literário internacional (cf. Müller 2015).

88 “Was hat uns 1962 bewogen, über eine Übernahme des Insel Verlags nachzudenken? Das ist nicht einfach zu beantworten, wenn auch das letztlich auslösende Moment die Absicht eines Großkonzernes war, die Insel zu kaufen. Peter Suhrkamp bewunderte den Insel Verlag und seine ‘schöne Produktion’, Rainer Maria Rilke, Hans Carossa, Federico García Lorca und Paul Valéry hätte er gern verlegt. Nicht zuletzt die Insel-Bücherei war es, die ihn, freilich mit anderer Konzeption, zu seiner Bibliothek Suhrkamp anregte” (Unselde 1999, 18).

89 “Wir bereiten eine ‘Bibliothek Suhrkamp’ vor; die erste Serie von sechs Büchern wird im Oktober dieses Jahres erscheinen. Diese Bibliothek wollte nicht etwa einer breiten Leserschicht eine mehr oder weniger charakteristische Auswahl aus der Weltliteratur bieten. Die ‘Bibliothek Suhrkamp’ wendet sich an Leser, denen die Literatur gemeinhin geläufig ist, die also für besondere Stunden eigens eine Bibliothek mit persönlicher Note suchen. Die ‘Bibliothek Suhrkamp’ will eine Liebhaberbibliothek für eine Leser-Elite sein” (Unselde 1990, 237).

por meio de um servilismo direto a uma noção goethiana, como parece ser o caso de Kippenberg. E talvez aqui se encontre a diferença entre os parâmetros literários entre a Bücherei de Kippenberg, concebida menos para arriscar-se na produção contemporânea do que para promessas do duradouro, e a Bibliothek de Suhrkamp, concebida para ser composta, não por autores do passado, mas por autores do presente, pelo encontro passional com o intelecto do presente.⁹⁰

Como se nota nas afirmações de Peter Suhrkamp e de Kippenberg, se a Insel Bücherei e a BS, no entanto, foram séries concebidas para leitores e sob concepções editoriais diferentes, a influência que Suhrkamp confessa ter sofrido da Bücherei na criação de sua Bibliothek continua sendo até aqui, em primeira instância, editar literatura universal. De fato, diante da produção das séries ao longo dos anos, constata-se que ambas publicaram, dentro de seus projetos editoriais distintos, literatura beletrística de acordo com parâmetros do cânone ocidental, comumente assinalada pelo signo do universal. Em 1954, com seu programa já em andamento e com certo grau de sucesso, Peter Suhrkamp voltaria a reforçar o papel de seu programa editorial na publicação de literatura universal, ao reafirmar o caráter moderno e internacional da Bibliothek, composta por autores do presente cuja reputação já ultrapassou as fronteiras de seus países. Não somente os autores mais conhecidos, acrescenta Suhrkamp, como também aqueles raros⁹¹ com obras não menos características e maduras o suficiente, como o editor costumava julgar por “bibliotheksreif”, permaneceriam de pé na estante de sua biblioteca.⁹²

Unselde comenta como dentro do princípio de qualidade do editor não cabia a tarefa de satisfazer uma necessidade imediata, mas corresponder-se com a consciência e sentido contemporâneo.⁹³ Sintomaticamente, a compra da editora Insel, em 1963, coincide com dois eventos notórios para a história da editora Suhrkamp: a publicação do centésimo volume da série BS, *Briefe an die Autoren* de Peter Suhrkamp e a criação da série edition suhrkamp (es), reação da editora diante do mercado crescente do livro de bolso. Sobre a centésima edição da BS,⁹⁴ a própria editora ressalta, em edição comemora-

90 “Er habe dabei immer mit den Alten, den Klassikern der Weltliteratur begonnen, das sei falsch gewesen, erst später habe er entdeckt, daß eine Bibliothek nicht mit den Alten anfängt, sondern bei der Gegenwart, und daß immer die leidenschaftliche Begegnung mit einer geistigen Figur der eigenen Zeit Keim oder Kern einer Bibliothek ist” (Unselde 1900, 236).

91 Reconhecida pela arte minimalista de suas capas – um traço escuro dividindo um fundo branco em um quadrado e um retângulo –, a biblioteca foi então se montando com autores distintos como Samuel Beckett, Garcia Lorca, Marcel Proust, César Vallejo e T.S. Eliot. Suhrkamp era conhecido por não seguir modas nem tendências literárias.

92 “Die ‘Bibliothek Suhrkamp’ führt vorwiegend namhafte Autoren aus der Gegenwart, deren Ruf schon über die Grenze ihres Landes hinausgedrungen ist, und von diesen nicht die allgemein bekannten, sondern seltene, darum nicht weniger charakteristische Werke – nur ein moderner Verlag mit Verbindungen zu den modernen Verlagen anderer Länder ist in der Lage, eine internationale Bibliothek von der Einzigartigkeit der ‘Bibliothek Suhrkamp’ zusammenzustellen” (Unselde 1990, 238-239).

93 “Prinzip Qualität. Die ‘Bibliothek Suhrkamp’ erfüllt keine Augenblicksbedürfnisse, sie hinkt keinen Moden nach, sie folgt keinen oberflächlichen Trends. Statt Moden und Trends Filterungen zeitgenössischen Empfindens und Bewußtseins. Statt postmodernistischer Untergangsapologetik: Cioran. Statt Mythenseligkeit: Blumenberg. Statt Posthistorie: Norbert Elias, Alexander Mitscherlich. Statt Okkultismus: Eliade. Statt Neuer Frau: Marguerite Duras, Marina Zwetajewa, Clarice Lispector, Mercè Rodoreda” (Unselde 1990, 252-253).

94 A própria edição de *Briefe an die Autoren* poderia ser considerada aqui como a coroação de um programa editorial engajado na apresentação do único, do especial e do vivo na literatura contempo-

rativa de seus 50 anos, o comentário do autor Georg Böse, sobre a Bibliothek Suhrkamp ser um espelho da literatura universal no sentido mais verdadeiro da palavra. Comentário que volta a aparecer, em 1978, por parte de Egbert Hoehl, sobre o número 600 da Bibliothek, *Ja* de Thomas Bernhard, como Unseld faz questão de relembrar.⁹⁵

Essas duas afirmações são sintomas, segundo minha hipótese, de que sob o predomínio de biblioteca de clássicos da literatura moderna, reside uma ideia de “Weltliteratur” expresso na assumida influência da Insel Bücherei sobre a Bibliothek Suhrkamp, conectando esses dois projetos conceitualmente até o presente. Ao considerar as afirmações tanto de Anton Kippenberg, Peter Suhrkamp como as de Unseld e dos críticos e autores ao redor das duas editoras, e ainda o contexto de compra da Insel, ou seja, considerando os efeitos das duas séries no campo editorial alemão e o que afirmam e projetam sobre si, nota-se que se partimos da hipótese, em um primeiro momento, que a BS e Insel Bücherei partilham de uma concepção ainda vaga e abrangente de “Weltliteratur” na seleção das obras que editam, em um segundo momento, revela-se na BS uma tentativa de se distinguir da Bücherei, reafirmando seu foco na literatura do presente e no clássico da modernidade. Essa distinção ou especificidade já se encontra nos supracitados parâmetros de Anton Kippenberg. Ela está intrincada na relação servil do editor ao conceito de universal de Goethe e seus contornos ficam somente mais claros na comparação com as afirmações de Unseld sobre a tarefa e papel da editora Suhrkamp. Para o editor da Insel o que está em jogo é mais a materialização de uma literatura sem tempo e sem espaço e, portanto, sempre viva, do que uma distinção entre autores do passado e do presente, o que torna claro seu alinhamento com as implicações do conceito de “Weltliteratur” goethiano, do qual Unseld, ao escrever sua breve história da BS, parece querer se distanciar.⁹⁶

rânea universal, do qual dá mostras através da relação pessoal do próprio editor com seus autores. Em carta a Wolf von Niebelschütz, em 7 de fevereiro de 1946, Peter Suhrkamp ressalta a importância de reviver a literatura em seu país, já que tantas bibliotecas haviam sido queimadas durante o terceiro Reich, pouca ou quase nenhuma literatura contemporânea estava sendo publicada na Alemanha pós-guerra e, ao leitor alemão, faltava uma formação apropriada à literatura moderna. Nestas primeiras cartas encontram-se o germe do que virá a ser a BS, fundada no presente e na presença vívida do autor: “Die beiden genannten Beobachtungen bestimmten meine Ideen zu einer Darstellung von wesentlichen Büchern, wie ich sie oben andeutete, näher nach einer bestimmten Richtung: es sollten nur Werke der Gegenwartsliteratur, und nur brennend gegenwärtige Werke zur Darstellung kommen. Und die Darstellung selbst müßte mit einem Rüstzeug arbeiten, mit dem ich die innersten Zellen einer Dichtung durchleuchten lasse. Es müßte möglich sein, aus einem Werk heraus den Autor so lebendigerstehen zu lassen, daß es dem Leser wäre, als ginge er mit ihm, dem Autor (nicht mit den Figuren seines Werkes) um und hätte mit ihm Gespräche und könnte mit ihm auch Gespräche haben über alle möglichen Dinge der Zeit, wie mit einem Weltmann” (Suhrkamp 1963, 18). Esta não é a única autocelebração da editora. Em 2004, para celebrar os 70 anos de fundação da editora, é publicado também na BS *Siegfried Unseld, Briefe an die Autoren*.

95 “Dazu schrieb Egbert Hoehl: ‘In diesen Tagen ist der Band 600 der Bibliothek Suhrkamp erschienen. Das bedeutet: 600mal Weltliteratur des 20. Jahrhunderts, erzählende Prosa und Lyrik als globales Spektrum menschlicher Erfahrung zwischen Leiden und Hoffnung’” (Unseld 1990, 250).

96 “Die ‘Bibliothek Suhrkamp’ ist ihrer Möglichkeit nach eine Bibliothek der Klassiker der Moderne, also von Werken der Literatur des 20. Jahrhunderts, welche in einem neuen, vom Klassikerbegriff des bürgerlichen 19. Jahrhunderts durchaus divergierenden Sinn nicht bloß ‘erfolgreich’, sondern für modernes Denken und Fühlen wesentlich, ebenso stimulierend wie verstörend geblieben sind. Da ein fortschreitender Bewußtseinsprozeß als Folge gesellschaftlicher Konzentrationen die nationalen Schranken und Bereiche hinter sich ließ, kann eine solche Bibliothek nur internationalen Charakter

Distanciando-se da definição oitocentista ligada ao Classicismo de Weimar, o clássico pensado aqui por Unselde se aproxima daquele encontro com o presente já mencionado por Suhrkamp: o encontro com uma obra incendiária e o encontro vívido com o autor. O diferencial, no entanto, é que o predicado moderno nos permite aproximá-lo, junto de Barthes (1973), ao texto de fruição atemporal, aquele que continua pondo o leitor em estado de perda, aquele que ainda desconforta, e supera as suas fronteiras locais e nacionais, deixando a cancela atrás de si. Esse seria a definição da editora Suhrkamp para o texto clássico do século 20, para a obra literária moderna. Por outro lado, como discutido anteriormente, este presente é o presente do pós-guerra, da ruína, do desabrigo e da expatriação.

Sem entrar, por enquanto, na discussão sobre o clássico, a tradição e a modernidade, gostaria de chamar a atenção para a aderência do presente na definição dos princípios literários tanto da Insel como na Suhrkamp Verlag. Já lemos acima, na idealização da Bibliothek Suhrkamp, como Peter Suhrkamp define o encontro com seus autores como germe e núcleo da sua biblioteca, composta pela literatura do presente. Neste último caso, Unselde avalia a qualidade, ou melhor, a classicidade das obras publicadas pela BS, por meio de sua capacidade de sobreviver no tempo (presente) como obra essencialmente estimulante e perturbadora ao pensamento e sentido moderno. Dois anos depois da fusão das duas editoras, em 14 de junho de 1965, em uma conferência de imprensa, a máxima do historiador polonês Leszek Kolakowski é usada como lema para o futuro editorial do barco Insel, então sob o leme de Siegfried Unselde: “não é o passado que determina o futuro, mas o inverso”.⁹⁷ A resposta efetiva foi o lançamento de uma nova série mencionada anteriormente, *sammlung insel*, na qual autores do presente compilaram textos de autores iluministas negligenciados durante o regime nazista. O projeto *sammlung* foi apenas um começo. Mais adiante, Unselde deu forma, com cada vez maior frequência, a edições nas quais introduções e interpretações por autores canônicos contemporâneos acompanham obras clássicas da literatura universal, como uma espécie de moldura atualizada capaz de presentificar textos do passado.⁹⁸ A mensagem sobre os rumos futuros do barco Insel tornava-se assim clara. Tradição e presente, como a cabeça de Jano da editora, deveriam manter-se então como dois objetivos do programa central da editora.⁹⁹

haben. [...] Immer aber meinte ich Suhrkamps Devise folgen zu müssen, neben bedeutende Werke der zeitgenössischen Weltliteratur das Besondere, das Unikat zu stellen” (Unselde 1990, 246).

97 “Nicht die Vergangenheit bestimmt die Zukunft, sondern umgekehrt.”

98 Como é possível ler, através da tentativa de Unselde em resumir esse perfil editorial e literário da Insel Verlag, na introdução da edição comemorativa do jubileu de 100 anos da editora: “Einige Beispiele: Michel Foucault interpretiert Flauberts ‘Die Versuchung des heiligen Antonius’, Wolfgang Koeppen leitet Karl Friedrich Rumohrs ‘Geist der Kochkunst’ ein, Martin Walser ediert Jonathan Swift, Jorge Luis Borges führt in Quevedos ‘Träume’ ein, Walter Benjamin interpretiert ‘Das große Nürnbergische ABC für Kinder’. Die Geschichten der Römer, die ‘Gesta Romanorum’, werden ausgewählt von Hermann Hesse” (Unselde 1999, 31).

99 “Bei aller Bedeutung seiner Publikationen für die zeitgenössische Literatur hatte der Insel Verlag immer schon ein Doppelgesicht: War das eine der Gegenwart, durchaus auch avantgardistischer Literatur zugewandt, blickte er mit dem anderen in die Vergangenheit: Vergewisserung der Tradition, Begründung der Moderne aus dem unerschöpflichen Fundus klassischer Literatur. ‘Tradition aber’, so Adorno, ‘ist gegenwärtige Zeit’. In diesem Geist legte die Insel nicht nur Leseausgaben, sondern bedeutende, ja hochrangige Editionen vor. Manche Ausgaben – wie Fritz Bergemanns ‘Büchner’ oder Albert Kösters ‘Storm’ – wurden maßgeblich für die Wissenschaft. Aber auch über populäre und zu-

Que o clássico permaneça vivo. A partir dessa afirmação seria possível unir a concepção literária das duas editoras sob a rubrica do presente e pensar a recepção da literatura latino-americana e, em primeira instância, a brasileira, presentificadas no campo literário alemão como os clássicos do futuro. Ao lidar com a produção contemporânea, vale a máxima de Adorno, tradição, é, na verdade, tempo presentificado. No mesmo ano de 1999, a máxima do filósofo que abre seu ensaio sobre a música, *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt* (*Dissonâncias. Música no mundo administrado*), publicado em 1956, volta a aparecer no livro que acompanha a exposição da editora Insel, em Frankfurt am Main (6 de setembro a 20 de outubro) e em Leipzig (a partir de 10 de novembro). Entretanto, em vez de caracterizar os parâmetros literários da Insel Verlag, o lema sugere mais um vaso comunicante entre os princípios literários de Insel e de Suhrkamp.¹⁰⁰

A direção da influência, em comparação ao comentário de Peter Suhrkamp, aparece agora invertido por Unsel. Se nos anos 1950, era a Insel Bücherei que estimulava a criação da Bibliothek Suhrkamp, a partir dos anos 1960 era a Suhrkamp Verlag, ou melhor, a fusão das duas editoras que permitiria à Insel retomar os trilhos da tradição e da modernidade. O tempo presentificado, ou seja, presentificar a literatura, manter o clássico vivo e ir de encontro ao espírito da modernidade, fazer desta literatura uma peça única, atemporal, duradoura, universal, logo, capaz de circular por todo o globo sem esbarrar ou afirmar-se em fronteiras nacionais. Que nós discursivas ocultam e que efeitos práticos no campo literário alemão implicam essas afirmações de Kippenberg, Suhrkamp e Unsel?

Gesine Müller credita a um dos relatórios de viagens de Unsel, em maio de 1979, a extensão do conceito de literatura universal como critério na recepção da literatura latino-americana pela Suhrkamp. A latino-americanista ressalta o contexto de encontro de Unsel com Octavio Paz, Julio Cortázar e Alejo Carpentier, em Paris, e interpreta o convite do editor a Paz e a Carpentier como um gesto claro de que ambos pertenciam ao círculo de autores não-alemães comerciáveis a partir de um ponto de vista universal (Müller 2015, p. 90). A hipótese de Müller dá a entender que o programa editorial da Suhrkamp Verlag, portanto, toda sua redação, estaria preparada para lidar e mediar as demandas e critérios literários da literatura universal. No caso da literatura latino-americana, seu argumento se vale do epíteto concedido por Unsel a Carpentier como “o Thomas Mann da América Latina” e da aproximação que o editor faz do pensamento de Octavio Paz ao de Herbert Marcuse, marcando-o assim com o sinal da modernidade genuinamente europeia. Fora isso, Müller não problematiza a narrativa de Unsel e as assimetrias ou mesmo nós coloniais presentes no comentário do editor sobre o interesse de Carpentier pela cultura germânica.¹⁰¹

gleich sorgfältig gearbeitete Editionen – so in der Reihe der Insel-Klassiker – trug der Verlag Sorge, daß Klassik lebendig blieb” (Unsel 1999, 24).

100 “Die Nähe zum Suhrkamp Verlag gab der Insel auch programmatisch immer neue Anregungen. Wir blieben bei Adornos Devise ‘Tradition aber ist gegenwärtige Zeit’, indem wir versuchen, Tradition mit Gegenwart, Gegenwart mit Tradition zu verbinden” (Unsel 1999, 9).

101 Como parece claro no trecho a seguir: “Dann hob er ausführlich und lang zu erzählen an, wie er auf die Idee seines Columbus-Buches gekommen sei. Das Ganze ginge auf eine Radio-Diskussion mit Claudel zurück; damals habe er sich geärgert, daß Claudel so positiv von dem heiligen Columbus gesprochen habe. Das wollte er recherchieren und danach entstand das Buch. Und im Übrigen – auf mich deutend – hob er an, eine Geschichte zu erzählen, wie Columbus überhaupt auf die Idee ge-

Para a latino-americanista o interesse de Carpentier por *Parzival* é, para Unsel, uma confirmação da grandeza literária do autor, que como Mann, também se ocupou com tal obra germânica medieval. A narrativa construída por Unsel se vale de uma anedota de Carpentier sobre seu célebre romance *A arpa e a sombra* (1979), que o editor nomeia aqui de “Columbus-Buch” e que escolhe apresentar à crítica e ao público alemão nos dias de “comemoração” do descobrimento da América. Apresentada na obra de Carpentier como uma figura vulnerável e desencantada, o explorador genovês aparece agora, como se vê no relatório de Unsel, como figura esclarecida pelas narrativas célticas, islandesas e anglo-saxônicas, refletindo simbólica e ironicamente a “descoberta” do editor alemão de um novo continente literário para seu programa universal. Um continente feito de três grandes autores-guias, como sublinha Unsel sobre a sua estadia em Paris: Cortázar, Paz e Carpentier.¹⁰²

O estabelecimento de uma Santíssima Trindade literária do continente, assim se encerra a narrativa de Unsel, acusando um dos sintomas da atuação do programa internacional da editora Suhrkamp, principalmente no caso do programa latino-americano, que passa despercebido pela hipótese do universal de Gesine Müller. Cortázar, Paz e Carpentier representariam e cobririam toda a literatura feita no continente deste período, trazendo em suas obras a presença e substância do que se costuma chamar até hoje de literatura latino-americana. Eurocentrista e generalizante o universal aqui surge como uma categoria com ares de sublime, mas também quer significar a viabilidade para a extensão internacional do mercado editorial almejado pelo editor.

Não se trata aqui, no entanto, de demonizar o caráter comercial destes empreendimentos editoriais, muito menos de aquartelar sua atuação no campo da cultura como uma espécie de missão samaritana ou servilidade crítica e acadêmica. A posição pendular entre um fim comercial e outro cultural é o que faz de uma editora um objeto de análise de alta complexidade, por meio do qual se pode discutir não somente princípios literários ou editoriais, como também econômicos e comerciais, sem desvencilhar o eixo econômico do eixo cultural como se não fossem, na verdade, intimamente intrincados. Esforçar-se a pensar um conceito como o de “Weltliteratur” no caso de uma editora pode ser justamente por isso tão revelador, particularmente, se este conceito é projetado pela própria empresa sobre si mesma, como tentarei apresentar ao longo de toda minha investigação. Vale atentar também que não se trata aqui de conceder a editoras o papel único na seleção de obras literárias. O campo literário produtivo e

kommen sei, in den Westen zu fahren; in Genua habe er einen ausgeflippten Jesuiten getroffen, der ein Kenner isländischer Sagas war. In diesen isländischen Sagas spielt ein Land im Westen eine große Rolle! Niemand glaubte diesem Jesuiten – außer Christoph Columbus. Das gab nun Carpentier die Veranlassung, ausführlich über die isländischen Sagen, über die keltischen Sagen, über die deutschen Heldensagen zu sprechen und völlig verblüfft war ich dann, als er Wolfram von Eschenbachs ‘Parzival’ als wichtiges Dokument hervorhob. Die Europäer, insbesondere die Deutschen, wüssten nichts mit ihren eigenen Kulturgütern anzufangen! Ich wandte natürlich ein, daß die Nazis hier eine Barriere errichtet haben, indem sie diese Texte für ihre Zwecke missbraucht hatten. Aber es war für mich ein großes Erlebnis, in Paris, in der kubanischen Botschaft, von der Bedeutung dieser Sagen zu hören. Das sollte uns zu denken geben” (Unsel, Siegfried. “Reisebericht Dr. Unsel PARIS, 20.-22. Mai 1979”, 25/05/1979. DLA, SUA:Suhrkamp).

102 “Julio Cortázar – Octavio Paz – Alejo Carpentier, Begegnungen mit den Großen lateinamerikanischer Literatur. Alle drei beeindruckend, weil sie nicht nur das Eigene, den eigenen Kontinent, sondern auch die anderen mit und in sich reflektieren” (Unsel, Siegfried. “Reisebericht Dr. Unsel PARIS, 20.-22. Mai 1979”, 25/05/1979. DLA, SUA:Suhrkamp).

receptivo é feito de outras instituições de peso que mantém em conjunto atuação decisiva na sua configuração e manutenção. Consideração que confere ao presente estudo o caráter de complemento.

1.1.5 A cultura Suhrkamp: a série edition (es), primeira plataforma para a América Latina

Em um artigo de 1973 publicado na *The Times Literary Supplement*, ao comentar o lançamento da edição da obra reunida de Theodor Adorno, o filósofo e crítico literário George Steiner emprega pela primeira vez a expressão “cultura Suhrkamp”. Steiner refere-se precisamente ao estabelecimento da editora no campo intelectual através da edição consequente, desde os anos 1950 até aquele momento, de autores e obras da Teoria Crítica. Desde aquele momento, o termo “Suhrkamp-Kultur” se estabeleceu ao longo do tempo na história literária e cultural do país¹⁰³ como um fenômeno editorial e sempre que possível foi utilizado pela própria editora na fabricação e manutenção de sua imagem.

O diferencial desta editora, segundo Steiner, era o fato de ela ser definidora da camada literária e intelectual na Alemanha da época. Naquele contexto, o que Steiner tinha em mente era a extensa publicação de clássicos da literatura e da filosofia moderna ocidental editados pela Suhrkamp que, desde a fundação do programa para livros de bolso, edition suhrkamp, em 1963, tornara-se uma das mais importantes instituições no pós-guerra para a formação, debate e visibilidade de toda uma geração de intelectuais alemães na Europa. Steiner, também autor Suhrkamp, considerava a editora uma via de acesso abrangente ao pensamento contemporâneo, para o qual, através de seu sentido editorial apurado, havia encontrado uma medida. A cultura Suhrkamp, portanto, estabelece-se entre esta medida certa para a literatura e filosofia e seu acesso amplo ao leitor:

Like Bloch and Walter Benjamin, Adorno has profited formidably from what one might call, ‘the Suhrkamp culture’ which now dominates so much of German high literacy and intellectual ranking. Almost single-handedly, by force of cultural-political vision and technical acumen, the publishing firm of Suhrkamp has created a modern philosophic canon. In so far as it has made widely available the most important demanding philosophical voices of the age, in so far as it has filled German sought to obliterate the Suhrkamp initiative has been a permanent gain (Steiner 1973, 255).

A partir do comentário de Steiner é de fato revelador considerar a publicação por Peter Suhrkamp de *Berliner Kindheit um 1900* em 1950. A iniciativa pioneira de Peter Suhrkamp vale hoje como redescoberta da obra de Benjamin, que duas décadas depois tornaria o autor um dos intelectuais mais influentes do século vinte. Essa redescoberta, formadora de um cânone do pensamento ocidental moderno, assim como o sucesso da editora a partir dos anos 1960 se relaciona diretamente com a iniciativa das séries de livros de bolso e principalmente com a *edition suhrkamp*, criadas por Siegfried Unseld.

103 O termo “Suhrkamp-Kultur” é um dos verbetes, por exemplo, da “História Cultural Alemã” de Axel Schildt e Detlef Siegfried (2009).

A série pode ser vista hoje como uma plataforma não só do intenso debate intelectual europeu nos anos 1960 e 1970, como também encena em seu projeto gráfico, obra do célebre designer Willy Fleckhaus, conhecido pelo seu trabalho na revista *Twen* (1959-1971), o visual que envolvia a matéria-prima intelectual dos movimentos sociais e correntes culturais da época.¹⁰⁴ Na estante, os 4 livros publicados por mês, somando 48 livros publicados por ano, formariam uma sequência das 48 cores do espectro solar, iniciando e terminando pela cor violeta. Entretanto, o arco-íris, pensado por Fleckhaus como uma faixa infinita que sempre se fecha e se abre mais uma vez, deveria projetar-se através de um prisma triangular: a acessibilidade a leitores jovens universitários, a literatura e o teatro alemão do presente e o texto filosófico-científico, isto é, teoria. Iniciada no mês de maio com o programático *Vida de Galilei* (*Leben des Galilei*), de Bertolt Brecht, e encerrado naquele ano com *O surgimento de um poema* (*Die Entstehung eines Gedichts*), de Hans Magnus Enzensberger, a leva dos 20 volumes iniciais do programa dão ideia da ambição do primeiro projeto editorial sob responsabilidade completa de Unseld, após a morte de Suhrkamp, em 1959.

O ainda livreiro Siegfried Unseld não tinha ideia de que chegaria a conceber uma série de tamanha importância em seu primeiro encontro com Peter Suhrkamp em 23 de outubro de 1951. Sua carreira dentro da editora foi, contudo, meteórica e transformou a editora de Suhrkamp em uma editora de séries editoriais.¹⁰⁵ Em janeiro de 1952, Unseld entra para a editora Suhrkamp como funcionário, na posição de assistente de Peter Suhrkamp. Nesta ocasião monta a mais jovem redação da editora e abre o departamento de vendas e de marketing. Em 1955, torna-se representante e em 1957 sócio da empresa, com vigência a partir de 1958. Com a morte de Peter Suhrkamp, Unseld assume a direção da editora e Helene Ritzerfeld, passa para a direção do departamento de direitos e licenças. Em 1960, Unseld organiza seu segundo volume da obra de Hermann Hesse, *Hermann Hesse – eine Chronik in Bildern*, autor responsável pela sua entrada na editora. Sob direção de Unseld a editora não sofre alterações fundamentais, mantendo inicialmente a linha editorial de Peter Suhrkamp. Lendo as histórias da editora publicadas pelo editor, nota-se como Unseld considerava Suhrkamp seu modelo moral e a si mesmo como o mantenedor do legado do seu antecessor. Neste sentido, procurava seguir os princípios de Peter Suhrkamp, ao mesmo tempo que adaptava a editora aos tempos de considerável mudança no meio editorial.

Mas apesar da filiação com os princípios de Peter Suhrkamp, Siegfried Unseld tinha uma simpatia pelo livro de baixo custo e de grande circulação. Como relata Raimund Fellingner na *Kleine Geschichte der edition suhrkamp*, a primeira tentativa de inserir uma série de bolso na editora, havia sido motivada por Unseld em 1954 com o projeto “*Taschenbuch für junge Menschen*”. No entanto, o projeto nunca foi realizado. Em 1959,

104 Excelente artigo sobre a história, contexto, assim como da relação entre forma e conteúdo da série edition suhrkamp é o de Claudia Michalski, “Die edition suhrkamp. Reihe und Regenbogen” (2018).

105 Após o sucesso da Bibliothek Suhrkamp e da edition suhrkamp, outras séries como Theorie, suhrkamp wissen, suhrkamp taschenbücher e a suhrkamp taschenbücher wissenschaft foram criadas por Unseld. O próprio editor parece se identificar com essa imagem da editora como se lê no manuscrito de seu discurso para o lançamento da série suhrkamp taschenbücher em 1971: “In Reihen prägt sich ja immer am deutlichsten aus, welchen Devisen der Verlag folgen, welches Gesicht der Verleger seinem Hause geben will” (Manuscrito para um discurso à conferência de imprensa por ocasião do lançamento da série suhrkamp taschenbücher, 2/6/1971 em Königstein/Taunus. DLA, SUA:Suhrkamp).

com a alteração do campo editorial, invadido por uma onda de edições de bolso – 1950, *rororo-Taschenbücher*; 1952, *Fischer Bücherei*; 1955, *Ullstein-Taschenbücher* –, o editor sente-se na obrigação de criar uma edição de grande circulação na Suhrkamp. A gota d'água foi a cooperação inédita na RFA, no verão de 1960, entre doze editoras (Artemis, C. H. Beck/Biederstein, Deutsche Verlagsanstalt, Hanser, Hegner, Insel, Kiepenheuer & Witsch, Kösel, Nymphenburger, Piper und Walter) na fundação de uma editora alemã unificada para livros de bolso, a *Deutscher Taschenbuch Verlag* (dtv). Diante deste fenômeno, mesmo Enzensberger, inicialmente crítico mordaz do mercado industrial e da produção de livros de bolso, comenta a necessidade estratégica de a editora Suhrkamp se adaptar à virada no mercado editorial:

Daß sich elf konkurrierende belletristische Verleger zu einem gemeinsamen Unternehmen zusammentun, läßt den Schluß zu, daß die innere Logik der großindustriellen Verfahren sie dazu nötigt. Die Entsprechung zu den Konzentrations-Tendenzen in der Konsumgüter-Industrie liegt auf der Hand (Enzensberger 1962, 124).

Cético em relação ao trabalho conjunto pela dtv, Unseld prefere não se unir ao projeto, gerando desconfiança entre os membros do grupo editorial. Mais interessado em criar a sua própria série de livros de bolso, o editor se posiciona então à altura da concorrência, elaborando aos poucos uma série, inicialmente pensada como suporte para as novas traduções dos clássicos antigos, e mais adiante pensada formal e esteticamente para um público específico composto exclusivamente por jovens universitários em formação.

Antes de conceber o seu novo projeto, o editor visita a partir de 1962 as universidades de Marburg e Tübingen. Depois de sua visita a Tübingen escreve Unseld a Adorno sobre a sua impressão do interesse voraz dos estudantes por edições acessíveis de obras clássicas, científicas ou filosóficas nas universidades alemãs:

Ich komme eben aus Tübingen zurück, wo ich mich unter anderem auch einige Zeit in den Universitätsbuchhandlungen aufhielt. Die dreizehntausend Studenten prägen das Bild Tübingens ganz neu, aber ich war über die geistige Aufgeschlossenheit dieser jungen Leute, um nicht zu sagen, über ihren Hunger, sehr erstaunt: die billigen wissenschaftlichen Reihen, die Taschenbücher und Sonderausgaben wurden fleißig examiniert und durchstöbert. Auch von diesem Besuch her weiß ich, wie richtig es ist, grundlegende philosophische Texte zu Preisen vorzulegen, die eben für den kleinen Geldbeutel erschwinglich sind (Fellinger e Schopf 2003, 17).

O depoimento revela parte de um procedimento decisivo no delineamento da série *edition*, a saber o de descobrir as lacunas a ser preenchidas no campo e o de determinar seu público leitor. Não por acaso a carta é destinada a Adorno, com quem o editor discutia o que se tornou uma plataforma editorial para a teoria crítica alemã. Através da confiança e colaboração dos autores da casa e de suas anotações feitas após as visitas às universidades, Unseld vai dando forma à uma série editorial que o editor considerava como verdadeiros livros de bolso e que, portanto, deveria representar o programa

principal da editora.¹⁰⁶ Sem ainda ter as dimensões concretas de sua nova criação, Unseld pensa a nova série como uma ampla vitrine de sua produção.

As anotações de Unseld são levadas em junho de 1962 ao círculo de discussão formado por Hans Magnus Enzensberger, Karl Markus Michel, Walter Boehlich, Uwe Johnson e Martin Walser. Este círculo de trabalho, no qual participavam três autores-Suhrkamp e dois redatores da casa, foi realizado em três dias e marcado por grandes controversas. Somente Martin Walser apoiava, por exemplo, a produção de 48 volumes em um ano. Após o seu retorno à Tjôme, Noruega, Enzensberger alerta o editor por carta sobre o caráter demasiado comercial de sua empreitada, estratégia esta quase condenada pelo poeta. Segundo ele, esperava-se algo semelhante de empresários e não de mediadores de cultura. Em sua carta, Enzensberger menciona como a discussão já se iniciou por um viés equivocado, a partir das possibilidades oferecidas até então pelo mercado de livros de bolso e não pelas características e capacidades próprias da editora e sobretudo pelos seus autores. Sem querer discutir títulos isolados, o poeta critica principalmente o programa apresentado pelo editor como perigoso, não somente editorial e comercialmente, como também para o prestígio e substância da editora:

denn das maximal-programm, das du uns vorgelegt hast, ist charakterisiert durch ein maximum von ausnutzung, verwertung, zusammenkratzen des erdenklichen; man sieht dem programm die mühe an, es ist ein einziger großer ausverkauf. ich halte das für gefährlich, nicht nur verlegerisch-kommerziell; es geht da an die substanz des ver-lages, dessen prestige dabei nur zu schaden kommen kann. allein die tatsache, daß uns dieser kahlschlag aller reserven berauben würde, sollte dich zu einer prüfung veranlassen. was wird dabei gewonnen? wem ist damit gedient?¹⁰⁷

Exatamente sobre este ponto se concentra a crítica de Uwe Johnson em carta de 28 de junho de 1962. Para Johnson o plano de Unseld concentrava-se em um meio de aproveitamento de textos já garantidos, que por meio da produção em massa poderia desfigurar a face da produção da editora. Para Johnson esta série seria capaz de transferir a imagem da editora, de outro modo, com modernidade e coerência.¹⁰⁸ Max Frisch, também convidado como conselheiro, mas o único a declinar o convite, é ainda mais mordaz. O autor critica fortemente o princípio de reprodução em massa do nome e da substância da editora. A escolha pelo nome da série, segundo ele, seria uma espécie de derivação excessiva da marca Suhrkamp, capaz de levar a editora à banalização: “Suhrkamp em linho, Suhrkamp em latas, Suhrkamp como manteiga de pão, Suhrkamp, Suhrkamp, Suhrkamp, o nome vai se engordurando quanto menos significa. Esse é o meio receio [...] muito simples: tem mesmo que ser essa edition suhrkamp?

106 “Neuer Weg: Neue Form: keine Taschenbücher, vielleicht wirkliche Taschenbücher / Linie und Haltung durch Suhrkamp Produktion” (Fellinger e Schopf 2003, 17).

107 Enzensberger, Hans Magnus. Carta a Siegfried Unseld, 17/06/1962, DLA, SUA:Suhrkamp.

108 “Zur Reihe edition suhrkamp ist mir weiter nichts eingefallen zu dem Gesagtem; bitte erlaub mir zu wiederholen, daß sie mir nicht sehr gefiele, fiele sie aus als ein Mittel zur Verwertung bewährter Texte, die gleichwohl durch ihre Masse und ihr Alter jenes Gesicht verzerren könnte, das diese Reihe von fast allen ähnlichen aus der bisherigen Produktion übertragen könnte mit Haltung und Modernität” (Johnson e Unseld. 1999, 207).

Não duvido de seu sucesso, antes eu temo um sucesso..."¹⁰⁹ Criticado, Unseld não deixa se intimidar e, de viagem a Munique, visita o crítico literário e redator da editora Carl Hanser, Günther Busch, com quem discute a estrutura de sua série. Do encontro em 1962, surge a possibilidade de trabalho para Busch a partir de 1 de abril de 1963 como redator responsável pela nova série *edition suhrkamp*. Apesar dos conselhos do círculo formado pelo próprio editor, Unseld decide iniciar a nova série em maio de 1963. Ainda em junho de 1962, ele confia discretamente a Ernst Bloch a sua decisão para a nova série, anunciando prontamente a publicação do primeiro volume de *Tübinger Einleitung in die Philosophie*, de Bloch, entre os primeiros 48 volumes. Alguns dias depois Unseld encontra-se com Willy Fleckhaus, no intuito de discutir o projeto gráfico para a nova série. Fleckhaus e Unseld se conheciam desde 1959, devido a uma edição de Hermann Hesse projetada pelo designer. Com a morte de Suhrkamp, Fleckhaus assume a responsabilidade pelo novo formato gráfico da BS e como este projeto alcança grande visibilidade por parte dos leitores, Unseld convida Fleckhaus a assumir o projeto para a *edition*. Em seu artigo sobre a formatação de livros pela editora Suhrkamp, *Der Marienbader Korb. Über die Buchgestaltung im Suhrkamp Verlag* (1976), Unseld descreve o encontro com o designer, no qual ele presencia o momento de criação visual de toda a série, e o interpreta como o instante mítico de fundação de uma obra. Entusiasmado diante do trabalho de Fleckhaus, a *edition suhrkamp* deveria ser realizada acima de todo risco e ceticismo.¹¹⁰

A série de 48 volumes anuais representada por uma paleta de 48 cores do espectro solar, isto é, formando na estante um arco-íris por ano, caso desvinculada da originalidade autoral de Fleckhaus, não poderia estar mais de acordo com os movimentos e as bandeiras da contracultura, chave de leitura sob a qual a série ainda hoje é marcada pelos poucos estudos sobre a série editorial. O seu minimalismo, evitando a ilustração a todo custo, no intuito de apresentar, ou involucrar textos críticos do presente, junto da tipografia em caixa baixa, emprestada da poética gráfica de Enzensberger, fez da *edition suhrkamp* um produto sólido e único no mercado. O conceito coerente de Fleckhaus não foi, porém, imune a críticas. Walter Boehlich chega a sugerir ao editor que ao menos as cores de ovos de páscoa pensadas por Fleckhaus deveriam ser evitadas. Segundo o redator, a cor da editora era o cinza e uma série intelectual deveria manter este tom. Após longas discussões, Unseld cede à sugestão de Boehlich e até o

109 "Suhrkamp in Leinen, Suhrkamp in Dosen, Suhrkamp als Brotaufstrich, Suhrkamp, Suhrkamp, der Name wird grassieren, je weniger er heisst. So fürchte ich [...] ganz schlicht: Muss diese Edition Suhrkamp sein? Ich zweifle nicht an ihrem Erfolg, ich fürchte eher einen Erfolg..." (Frisch, Max. Carta a Siegfried Unseld, 06/07/1962, DLA, SUA:Suhrkamp).

110 "Die äußere Gestaltung der 'edition suhrkamp' war ein Werk fast von Momenten nur... Fleckhaus mischte die Farben, und in seinem Spiel entstand leicht, organisch, heiter die Idee, die Bände der jährlich auf 48 Titel geplanten Reihe in 48 Farben des Sonnenspektrums zu drucken. Ein Lichtband sollte entstehen, dessen Farbvaleurs bei Blauviolett beginnen, übergehen in Violett, Rot, Orange, Gelblichrot, Gelb, Grüngelb, Grün, Blau, um wieder im Blauviolett zu enden. Es war ein faszinierender Gedanke. 'Ich sehe ein endloses Band, das sich wieder schließt', sagte Willy Fleckhaus, 'selbstverständlich wie die Natur, präzise und schön'. In diesem Moment wurde mir klar, daß diese Reihe über Skepsis und Risiko realisiert werden mußte. Die typographische Komposition war ebenfalls einfach. Die Vorderfläche des Umschlags war zweigeteilt. Die obere Hälfte blieb leerer, medialer Raum. Die untere Hälfte war, je nach Länge des Titels, in der Regel jedoch mit acht Linien durchgezogen, die Schrift einheitlich Garamond 2 Cicero. Zwischen Autor, Titel, Verlagszeile und Verlags-signet wiederum leerer Raum" (Fleckhaus e Unseld 1976, 41).

volume 355 toda edição es foi envolvida por uma sobrecarta colorida, respeitando a sequência do espectro solar pensada por Fleckhaus, mas sua capa manteve-se cinza.

Terminado o primeiro protótipo e munido de um prospecto informativo, Unseld viaja pela RFA, visitando pessoalmente as livrarias mais importantes do país. A reação descrita pelo editor é extremamente positiva. Além da impressão visual deixada pelo design de Fleckhaus, seu prospecto surtiu um efeito entusiasmante nos livreiros. Em seu prospecto, o editor havia resumido as principais características e objetivos da nova série: seu interesse em reagir às demandas da produção literária alemã contemporânea assim como em reunir novos talentos e novas formas em uma única série editorial. Ainda segundo o prospecto, com edições de no máximo 200 páginas, destinadas ao público universitário, a série deveria ter a dupla função de descoberta e manutenção, mantendo-se pendular entre a Bibliothek Suhrkamp e livros de bolso, e refletindo todo o espectro de trabalho da editora na área do teatro, do épico, da lírica e do ensaio. A ideia era que a edition suhrkamp, ao manter a tradição, não inventasse um novo tipo de livro e muito menos se apresentasse de modo pretensioso. Por isso a recusa à capa brilhante e ao reclame. Sobretudo, a edition suhrkamp deveria ser um produto reconhecível e sóbrio que em seu programa retratasse luxo e paixão em primeira linha. Uma série, na qual a literatura não seria decoração de estante, mas um valor útil de vida¹¹¹ (Fellinger e Schopf 2003, 30-31).

Fellinger realça ainda que em nenhum momento a palavra “Taschenbuch” (livro de bolso) é mencionada no prospecto e que o espacate editorial entre a BS e a es torna-se visível nas descrições das séries, ora como “bem vital”, ora como “valor de vida”: “se o anúncio da Biblioteca Suhrkamp afirma que ela se destina àqueles para quem a literatura é um ‘bem de vida indispensável’, então os volumes da edição suhrkamp são ‘um valor de vida a ser usado’”.¹¹² Através de sua filiação com a BS, e ao mesmo tempo de sua encenação visual e funcional dispar, a saber, descobrir e dar forma ao pensamento do presente, é que a edition se distancia das outras séries de livros de bolso na RFA. Implicitamente, este distanciamento e particularidade da série encontra-se na formulação impressa em seu prospecto: “Luxus und Leidenschaft in einer Linie”. Frase esta retirada de uma crítica de Enzensberger, em *Einzelheiten* (1962) às editoras de livro de bolso: “O luxo de uma ‘linha’, uma visão do mundo e da literatura de qualquer tipo, não é mais proporcionado pelos programas das editoras de livros de bolso”.¹¹³

O luxo e a paixão tomam, no entanto, forma, tanto na linha editorial do que na flexibilidade, diversidade e assim como na uniformidade visual da série. Na paleta do programa da es, encontram-se os principais nomes de autores da casa,¹¹⁴ e seus títulos revelam um novo espaço para a publicação de peças teatrais, gênero até então muito

111 Ironicamente, a série editorial torna-se duas décadas depois um objeto de decoração, moda e até mesmo de design e arte. Já no final dos anos 1960 o visual da edition suhrkamp inspira artistas como Andy Warhol, que, segundo Unseld, tinha planos para uma instalação no Museum of Modern Art em Nova Iorque (Unseld 1997, 233).

112 “[H]eißt es im Ankündigungstext der Bibliothek Suhrkamp, sie sei für jene bestimmt, denen Literatur ein ‘unentbehrliches Lebensgut’ sei, so sind die Bände der edition suhrkamp ‘ein zu nutzender Lebenswert’” (Fellinger e Schopf 2003, 30).

113 “Den Luxus einer ‘Linie’, einer wie auch immer gearteten Ansicht von der Welt und der Literatur, leisten sich die Programme der Taschenbuchverlage nicht mehr” (Enzensberger 1962, 119).

114 Como Hermann Hesse, Max Frisch, Peter Weiss, Theodor W. Adorno, Ernst Bloch, Martin Walser, Walter Benjamin, Samuel Beckett e Enzensberger.

cobiçado pela editora, e para gêneros fronteiriços como o ensaio ou dissertativos como a teoria. A presença destes dois gêneros fica ainda mais clara quando se observa o primeiro arco completo de 48 volumes: 15 são peças de teatro, 11 narrativas e 14 textos ensaísticos, teóricos ou filosóficos. As primeiras reações da imprensa após o anúncio da série são preponderantemente positivas. O sucesso da série de Unselde estava garantido já depois dos primeiros 48 volumes em 1963.

Até 1966,¹¹⁵ o editor faz algumas alterações na estrutura da série, chegando a chamá-la, devido a sua produção profícua, de uma editora dentro da editora. De 1964 a 1966 a edição de textos teóricos aumenta de menos de 20% para mais de 40%. Autores como Wittgenstein, Bloch e Adorno encontram-se no topo de vendas nas livrarias de estações de trem. A edição es de *Logical Investigations* (1900), de Edmund Husserl, vende no ano de 1966 7.500 exemplares, *Kultur und Gesellschaft I*, de Herbert Marcuse, publicado em 1965 alcança edições com tiragem de 80.000 exemplares. Além disso, a partir de 1966 nota-se que o número de títulos traduzidos aumenta consideravelmente. Enquanto na primeira leva da edição apenas oito títulos eram de literatura estrangeira, em 1966, dos 111 volumes publicados até então, 57 correspondiam a traduções. Também a parcela de primeiras edições, de títulos estrangeiros ou alemães, aumenta a partir de 1964, chegando a seu auge em 1968:¹¹⁶ “se a sua participação chega a 29 por cento em 1963, ela salta para 60 por cento em 1964 e é de 83 por cento no primeiro semestre de 1966. Em 1968 atinge 100% – o que não mudará até o ano 2003”.¹¹⁷

Além dos pontos altos, vale destacar também as críticas a série, incluídas no relato de Fellingner. Moderadamente, o redator recorta uma das críticas impressas nos *Mitteilungen* de 1967 sobre o peso da teoria no programa da edition. A crítica é feita por um leitor da série e impressa em um dos *leporellos* com recortes de cartas de leitores-Suhrkamp. Segundo o leitor, o programa dedicava-se demasiadamente à teoria abstrata e não dava atenção à situação política atual, mantendo-se como um debate

115 Em seu primeiro ano, a série já havia vendido 41 milhões de exemplares, a três marcos alemães por edição. Dez anos depois, em 1973, a série já estava no volume 594 e havia vendido 13,5 milhões de exemplares. O sucesso dos primeiros volumes levou Unselde a arriscar ainda mais. Em 1964, Unselde arrisca a publicação de 13 volumes da Recherche de Proust, em capa de linho. Essa publicação inaugurou um novo tipo de publicação possibilitada pela série edition: a edição de obras reunidas. Em 1967 seguem as Gesammelte Werke de Bertolt Brecht, depois de Hermann Hesse (1970), Ödon von Horváth (1972), Max Frisch e Samuel Beckett (1976), Ernst Bloch (1977), Robert Walser (1978) e Wladimir Majakowskij e Walter Benjamin (1980) (Fellinger e Schopf 2003, 56).

116 Em 1967, dentro do leporello *Mitteilungen* que vinha sendo publicado desde 1966 em cada edição, é publicada a resenha de Heinrich Vormweg sobre a série editorial de Unselde, na qual o crítico atribui à es o slogan “intelectuais em livros de bolso”: “Wollte man einen Slogan riskieren, so paßte für die edition suhrkamp am besten: die Intellektuelle unter den Taschenbuchreihen. Bildung, Wissen, Literatur vermitteln gewiß auch die meisten übrigen Reihen. Doch keine von ihnen hat jenen sachebewußten, kritischen, experimentellen Zuschnitt, der – bei erstaunlicher Vielseitigkeit – die edition suhrkamp auszeichnet. Sie ist deshalb unvergleichbar. Keine andere Reihe bietet und leistet, was sie in allmonatlich vier Bänden herausbringt. Selbst wo die Produktion modisch zu flimmern beginnt, und das kommt vor, wo Risiko, Experiment und Kalkül sich auf jene attraktiv-durchsichtige Weise mischen, die den soliden, ausschließlich von der Kalkulation ausgehenden Buchkaufleuten stets ein Ärgernis bleiben wird – selbst dort bleibt sie die einzige Taschenbuchreihe, die auf Differenzierung des Bewußtseins und Analyse der Realität zielt” (Fellinger e Schopf 2003, 41).

117 “Beläuft sich ihr Anteil im Jahre 1963 auf 29 Prozent, so springt er 1964 auf 60 Prozent und beträgt im ersten Halbjahr 1966 83 Prozent. Im Jahre 1968 erreicht er 100 Prozent – was sich bis ins Jahr 2003 nicht verändern wird” (Fellinger e Schopf 2003, 41).

intelectual para poucos. O trecho da carta do leitor é apresentado no relato dos redatores justamente como ponte de passagem para uma crítica mais mordaz sobre a série *edition* e a acusação de filiação política e partidária em seu programa editorial.

Desde a sua criação a *edition suhrkamp* vale-se da imagem de uma série editorial crítica, politizada e contemporânea, relacionada aos movimentos intelectuais de esquerda na RFA. Em sua história, no entanto, pode-se dizer que o ano de 1968 é o momento mais crítico e, concomitantemente, exitoso para a criação do mito editorial.¹¹⁸ Em 1968, o auge dos protestos estudantis é reconhecido comumente como o florescer da Teoria Crítica de Adorno e de Horkheimer. Além de um programa repleto de títulos dos autores da Teoria Crítica da Escola de Frankfurt, e de Adorno ser um dos grandes e reconhecidos autores-Suhrkamp, na metade de 1968 a *edition suhrkamp* prepara títulos de Habermas, Bloch e Marcuse. A acusação por parte da crítica era de que, primeiro, haveria uma vinculação direta entre a série editorial e partidos extraparlamentares de esquerda e, segundo, de que esta vinculação havia nutrido os atentados considerados terroristas na RFA. Sem entrar na questão da filiação, Fellingner assume que a ligação não é de toda absurda. Sugerindo que se os argumentos para o movimento estudantil saíram diretamente dos volumes publicados pela es, eles explicariam somente o seu sucesso, não os atos de violência estudantil, o redator recorre a um conjunto de questionamentos retóricos e finalmente ao depoimento de Oskar Negt,¹¹⁹ segundo o qual a relação do redator Günther Busch com o movimento estudantil se estabelece na edição de livros para reflexão, não na edição de manuais de atuação. Já Jürgen Habermas, como acentua Fellingner, considera a relação do movimento estudantil com a *edition suhrkamp* como um reforço mútuo: “A ‘edition’ não refletia os raios do *zeitgeist* como um espelho, ela os intensificava e os incendiava com uma lupa”.¹²⁰

Considerando as críticas e elogios do programa, há que assumir que no ano de 1968 os 54 volumes publicados pela editora exibem um perfil correspondente aos anos turbulentos do movimento estudantil e da contracultura na Europa ocidental. Entre os volumes vale destacar que além dos seis títulos de Brecht e sobre Brecht, dos 5 volumes da subsérie “über” sobre Adorno, Benjamin, Bloch, Marcuse e Wittgenstein, 12 volumes ocupavam-se tematicamente com análise social, principalmente com um olhar sobre o denominado terceiro mundo, quatro volumes com estética, dois volumes com psicologia, entre eles um título de Foucault. Enquanto isso, a literatura contemporânea alemã é representada com nove novos títulos e a literatura estrangeira com sete. Entre os estrangeiros contavam os latino-americanos *Stille* de Antonio di Benedetto (es 242) e *Bewegungen* de Severo Sarduy (es 266).

No fim dos anos 1970, no entanto, a acusação sobre o programa da *edition suhrkamp* ter fomentado os protestos e o levante estudantil é ainda mais relativizada com a análise de Lothar Romain, também mencionada por Fellingner. Em seu artigo publicado em 8 de dezembro de 1970 no *FAZ*, “*Taschenbuch – ein Erbe der Aufklärung*”, ao invés de vincular o programa ao movimento estudantil, Romain realça os contornos

118 Sobre a importância da série para a história intelectual da RFA e sua relação com os movimentos estudantis de 1968 cf. Felsch (2015).

119 Tanto o comentário de Oskar Negt, quanto o de Habermas encontram-se em suas contribuições em Negt (1989).

120 “Die ‘edition’ hat die Strahlen des Zeitgeistes nicht wie ein Spiegel zurückgeworfen, sie hat sie in einem Brennglas fokussiert und entzündet” (Habermas 1989, 6).

burgueses por trás da edition, segundo ele, um projeto reconhecidamente alinhado à tradição do iluminismo alemão. A análise afinada de Romain¹²¹ é capaz de delinear muito bem e com exemplos a importância do programa que levou George Steiner à expressão “Kultur-Suhrkamp”.¹²²

Os anos 1970 são os anos de consolidação e coroação da série no campo intelectual da RFA. A partir do mesmo ano, o preço das edições es aumentam em 1 marco alemão, devido ao plano do editor em investir ainda mais em primeiras edições dentro da série, e deixar os títulos de licença para uma nova série de livros de bolso, a suhrkamp taschenbuch (st). Em 1971, a série suhrkamp taschenbuch ocupa o lugar e a função inicial da edition como reflexo do programa principal da editora. Este gesto destaca ainda mais a es da sua condição ou da acusação de que seria uma série de reaproveitamento de títulos garantidos no mercado. Ao mesmo tempo, reforça seu caráter como verdadeiro espectro editorial da intelectualidade europeia e sublinha sua aura de objeto distinto e artístico no mercado. Em 1973, dez anos depois de sua fundação, a edition suhrkamp chegava ao número impressionante de 13,5 milhões de exemplares impressos e de 800 títulos editados, dos quais 150 encontravam-se esgotado. Entusiasmada com o êxito de sua empresa, Unseld arrisca ainda mais, tornando-se o primeiro editor a esgotar propositalmente títulos em formato bolso. Como estratégia de mercado, em abril de 1975, Unseld informa os livreiros distribuidores o leilão de 185 títulos que não serão mais reeditados. A ideia é esgotá-los em uma promoção orquestrada entre 1 de maio a 15 de junho, criando um efeito de demanda, pela venda à granel, e ao mesmo tempo uma aura de raridade.¹²³

121 “Der Begriff ‘gesellschaftliche Aufklärung’ ist in dieser Reihe zu einer durchgehenden Qualität des Taschenbuchs geworden. Die Reihe ist zur Plattform geworden, frei von jeder Indoktrinierung, aber nicht frei von Engagement und in Gegnerschaft zu jedem qualitätsneutralen Begriff von Pluralismus. Sie hat nicht nur gewichtige Initialzündungen in der bundesrepublikanischen Diskussion mitverursacht – Beispiel dafür ist auch die Wiederentdeckung des russischen Strukturalismus –, sondern sie besitzt auch eine enorme Ausstrahlung, wie das durch die Edition herbeigeführte Benjamin-Interesse in England beweist. Es ist schwer, dieses enge Geflecht von ‘Überbau-Produktionen’ zu beschreiben, das diese Reihe charakterisiert: eine nicht leicht auflösbare Korrespondenz zwischen gesellschaftsbezogener kritischer Theoriebildung (darin integriert auch ästhetische Grundsatzz Diskussionen) und avancierten Produkten bürgerlicher Kunst. Ein Programm, das sich vor allem der Billigkeit widersetzt” (Romain 1970).

122 Na tentativa de interpretação da série, no entanto, o receio de Romain recai sobre o sucesso de uma nova forma de negociação com artefatos ou produtos culturais e de saber. Segundo ele, há um impasse entre a acessibilidade e democratização dos livros de bolso e a possibilidade de torna-los utilizáveis individual e socialmente. O redator Günther Busch reage ao ceticismo de Romain no primeiro caderno da *edition information*. Em seu artigo “Drei Fußnoten zur edition suhrkamp”, o redator esclarece que toda série de livros são meios de transporte carregados com material de conflito que devem chegar aos leitores não com um objetivo determinado, mas como meios de estímulo. A intenção da editora Suhrkamp, segundo ele, encontra-se implícita na publicação de trabalhos de sociologia e de filosofia ao lado da publicação de literatura. Não se trata somente de uma editora com fins beletrísticos ou comerciais. Para Busch, mais que isso, o objetivo é respaldar relações sociais que não se legitimem pela propriedade e pela reprodução de uma espécie de paternalismo ou tutela (Busch 1970, 28). Por isso mesmo a atuação da editora no campo é assumidamente política e, mesmo que empresarialmente privada, institucional.

123 O resultado é um sucesso surpreendente: segundo Fellingner (Fellingner e Schopf 2003), 500 000 exemplares são vendidos dentro de um mês e meio. E o sucesso, principalmente entre consumidores universitários, é novamente apontado como uma evidência da relação da série com o movimento estudantil de esquerda. Em seu relato, Fellingner trata de desmontar este argumento apresentando três boas razões: 1) apresentando o espectro de venda do programa, segundo o qual, vendeu-se mais

Passado o auge de vendas e do prestígio simbólico da edition nos anos 1970, encerra-se mais um ciclo editorial dentro da Suhrkamp. Em 1979, a edition chega ao seu volume de número mil com a publicação da reunião de ensaios *Stichworte zur "Geistigen Situation der Zeit"*, organizado por Jürgen Habermas. Em seu prefácio, o filósofo obviamente resume o programa da edition suhrkamp, com seus mil títulos, como um documento histórico do pensamento e da intelectualidade alemã dominante do pós-guerra.¹²⁴

Com a publicação do título organizado por Habermas, cria-se a especulação do fim da série. De fato, devido à queda abrupta de vendas (25% no primeiro trimestre de 1979), Unseld começa a pensar em estratégias para estimular a edition, mantendo-a ainda no horizonte de interesse de seus leitores, como confessa em carta de 2 de abril ao próprio Habermas.¹²⁵ A ideia inicial era desviar o curso do programa para a edição de mais literatura e menos sociologia, como comenta o editor, recuperando os princípios da série. Deste contexto, e novamente em conversa com Enzensberger surge a primeira ideia para a edition suhrkamp Neue Folge (es NF). Uma série que não deveria substituir nem extinguir a edition, mas otimizá-la.

Para a nova empreitada, anunciada novamente pelo editor como expressão clara de todo o programa da editora, mas agora como a vanguarda do programa e sua ponta de lança, Unseld mantém a identidade visual da es para a nova série, mas altera parte de sua estrutura, delegando a redação da nova série à Raimund Fellingner e Bernhard Landau. As diferenças entre as duas séries podem ser resumidas pelo maior espaço para a literatura estrangeira, principalmente para a literatura produzida em campos literários até então desconhecidos do leitor alemão, como o chinês, o africano e o latino-americano. Entre os primeiros 20 volumes da série, encontram-se, por exemplo, *Suche nach einer Mitte*, de Octavio Paz e *Unterentwicklung, Kultur, Zivilisation*, de Darcy Ribeiro. De fato, como veremos a seguir, os títulos latino-americanos publicado pela es nos anos 1960 e 1970 eram poucos e os brasileiros eram raros. O último da série antes de seu jubileu foi o sucesso de vendas *Theater der Unterdrückten*, de Augusto Boal, na tradução de Marina Spinu e Henry Thorau, com nove edições até os anos 2000, que

literatura do que teoria; 2) informando que economicamente o mercado dos livros de bolso sofre uma crise a partir de 1974 que leva muitas editoras ou a promoções como essa ou a redução de títulos reeditáveis em seu programa e 3) demonstrando como o os títulos considerados mais vendidos na promoção de 1975 não desenham nenhum padrão ideológico que possa ser considerado de esquerda.

124 "Die ersten tausend Bände der (seit den späten 60er Jahren häufig imitierten, heute in den politischen Windschatten geratenen) edition suhrkamp werden, ohne alle Sprüchemacherei, ein Dokument von zeitgeschichtlicher Bedeutung bilden. [...] Die e.s. repräsentiert mit einer gewissen Überprägnanz einen Zug der intellektuellen Entwicklung, von dem man sagen kann, daß er im Nachkriegsdeutschland dominiert hat: ich meine den dezidierten Anschluß an Aufklärung, Humanismus, bürgerlich radikales Denken, an die Avantgarden des 19. Jahrhunderts – die ästhetischen wie die politischen" (Habermas 1979, 7).

125 "Das Problem der edition suhrkamp ist ganz einfach: Sie geht zurück und dies in erschreckendem Maß. Im ersten Vierteljahr haben wir 25 % weniger Bücher verkauft als im Vorjahr. [...] Wenn wir nichts machen, so kann man sich ausrechnen, wann der definitive Einbruch und Tod der edition suhrkamp käme. Wir wollen der edition suhrkamp neue Impulse geben. Es wird nichts wesentlich anders gemacht, der Suhrkamp Verlag kann dies nicht. Wir wollen weniger Soziologie, dafür wieder mehr Literatur bringen, nach dem Prinzip, unter dem ursprünglich die edition suhrkamp angetreten war. Das wird jedem einleuchten" (Unseld, Siegfried. Carta a Jürgen Habermas, 02/05/1979, DLA, SUA:Suhrkamp).

teve uma recepção significativa no teatro alemão.¹²⁶ Com a criação da Neue Folge, criase também um abrigo para a edição de literatura brasileira contemporânea a partir dos anos 1980, na qual se publicam cinco títulos até 1986.

Além do maior espaço concedido à literatura estrangeira contemporânea, outra otimização da es possibilitada pela es NF foi a edição do pensamento crítico sobre a modernidade, ou seja, a edição de títulos de pensadores considerados pós-modernos e a criação de novas subséries dentro do programa, com o objetivo de manter o leitor alemão atualizado em relação ao debate intelectual e a produção literária dos anos 1980. Nesta década, a série acaba revitalizando a estrutura da es como uma série das séries assim como um fórum para a literatura do presente. Unseld cria dentro da es NF um conjunto de séries temáticas que se estendem até os anos 1990.

Sinal comprovado do fundo intelectual editado pela Suhrkamp é a contínua e consequente atuação da editora até os anos 2000. Com a reunificação, a editora cria, em 1992, a subsérie edition suhrkamp Leipzig, através da qual abre espaço para o debate cultural entre e sobre as duas Alemanhas. Além disso, até os anos 2000 a editora não deixou o leitor alemão, em nenhum momento, fora do debate intelectual que se travava no centro cultural de circulação de ideias, isto é, a Europa e a América do Norte.¹²⁷ Em resumo, a “Suhrkamp-Kultur” batizada por Steiner, da qual a edition suhrkamp foi o seu núcleo duro, não teve somente sucesso simbólico através do seu programa representativo do pensamento ocidental moderno e contemporâneo, seu sucesso também se reflete econômica e materialmente.¹²⁸

Recuperando o depoimento de George Steiner sobre a “cultura-Suhrkamp”, sem ignorar seu uso promocional, vale notar, em primeiro lugar, que ele é feito sobre uma das muitas edições do programa principal da editora para obras completas de um autor, e está baseado menos no programa literário da Suhrkamp do que na sua edição de filosofia e teoria. Em segundo lugar, vale a pena notar que o seu principal argumento é que a “cultura-Suhrkamp” não apenas representa, mas determina a camada literária e intelectual dominante na Alemanha. Estes dois pontos devem ser levados em consideração sempre quando se procura compreender o que esteve por detrás da resenha de Steiner. No entanto, procuro agora estender o termo à toda a produção da editora e desdobrá-lo até um outro esclarecimento, a saber, que ele compreende uma estratégia de apropriação tanto do autor quanto da editora. Da parte do autor, uma apropriação da editora, através da insígnia de “cultura”, como meio de acesso a um debate que, como demonstra sua carreira intelectual, sempre cortejou, e da parte do editor ou da

126 Henry Thorau analisou a recepção da obra inventiva de Boal detalhadamente em dois artigos: “Nirgendwo in Europa – Augusto Boals Exildrama Murro em ponta de faca” (Thorau 2007) e “Rezeption mit Rezept. Wie brasilianisches Theater deutsches Theater animiert” (Thorau 2010).

127 Em 1991, a série edition já havia dado forma com a publicação de Judith Butler à subsérie *Gender Studies*, e então, em 1993, *aesthetica*, em 1994, *Kultur und Konflikt*, em 1995, a uma série somente para discursos, nomeada de *Sonderdruck*, e em 1998, *Standpunkt*, na qual se encontra uma série de contribuições sobre os efeitos da globalização. Em 1997, comemora mais um jubileu, chegando a edição de número 2000. Como de praxe, o editor encomenda ao sociólogo Dieter Senghaas, especialista sobre o tema da paz, a organização de um volume de ensaios sobre um problema sobre o qual o autor já havia publicado pela editora em 1995, *Den Frieden Denken. Si vis pacem, para pacem*, fechando mais um ciclo da edition suhrkamp com uma edição sobre um debate que atravessou e ocupou toda a intelectualidade ocidental durante a Guerra Fria.

128 Até 2002, a série havia produzido 2311 títulos e 41 milhões de exemplares (Fellinger e Schopf 2003, 97).

editora, uma apropriação do termo como marca (comercial e simbólica) de seu projeto intelectual no campo.

Desde 1969, o próprio filósofo trocava cartas com o editor Sigfried Unseld não somente sobre a edição de seus livros, como também sobre o uso de seu termo “cultural-Suhrkamp” na autopromoção da editora e sobre a sua crença na empresa de Unseld, para a qual não economizou em recomendações e elogios. Em 1969, há três cartas entre Steiner e Unseld que servem de exemplo da admiração do crítico pela editora e de sua vontade em se tornar um autor da casa. A primeira delas, de fevereiro de 1969, é uma espécie de carta de gratificação pela Suhrkamp ter publicado *Language and Silence* (1967). Nela, Steiner já categoriza, muito antes da resenha de 1973, o trabalho de Unseld como uma plataforma para o pensamento moderno, na qual ele se orgulha imensamente de pertencer:

Für mich ist der Eintritt meiner Arbeit bei Suhrkamp eine große Freude und die Erfüllung eines lang gehegten Wunsches! Ihre Liste ist heute wie ein tableau d'honneur der modernen Schöpfung und Intelligenz. Soweit ich seit mehreren Jahren im englischen Sprachbereich der Vertreter und, darf ich es sagen, Erbe der “Verlorenen Welt” von Benjamin, Max Kommerell etc. bin, soll ich bei Suhrkamp sein. Und obzwar *Language and Silence* in acht Sprachen in Übertragung ist, bleibt für mich die deutsche Fassung von ganz besonderer psychologisch-geistiger Bedeutung.¹²⁹

Em setembro de 1969, o autor volta a escrever ao editor sobre a edição já pronta de *Language and Silence* e assume estar orgulhoso por finalmente ter sido publicado pela Suhrkamp, editora nesta altura reconhecida pela publicação dos autores da Teoria Crítica, cuja filiação é evidente na obra do próprio Steiner:

Lieber Herr Unseld,
ich freue mich sehr auf das erste Exemplar und bin ungeduldig es in der Hand zu haben. Nur dann kann ich wirklich den Stolz haben zu sagen, “ich bin bei Suhrkamp”! Ich sprach oft darüber mit Horkheimer, in Venedig bei der [Fondazione Giorgio] Cini Tagung letzte Woche. Adorno's Namen mit meinem am Plakat. Ein tiefer Schock, auch und besonders für Sie.¹³⁰

Até então, havia dois livros de Steiner publicados em alemão, ambos pela editora Langen Müller, Munique/Zurique: *Der Tod der Tragödie. Ein kritischer Essay* (1962) e *Tolstoj oder Dostojewskij. Analyse des abendländischen Romans* (1964). A edição de sua obra pela Suhrkamp, no entanto, segue de forma contínua até 1981,¹³¹ ano de publicação do estudo sobre tradução *After Babel* (1975), reeditado em 1994 e 2004 como livro de bolso. A inclusão do autor no programa da editora, apesar de interrompida depois do quarto título, pode ser considerada uma estratégia que desaguou no sucesso almejado pelo autor, como ele mesmo assume em carta de outubro de 1969: “no momento estou recebendo o primeiro exemplar do meu livro. Estou orgulhoso e agradecido. Creio que este

129 Steiner, George. Carta a Siegfried Unseld, 27/02/1969, DLA: SUA:Suhrkamp.

130 Steiner, George. Carta a Siegfried Unseld, 14/09/1969, DLA: SUA:Suhrkamp.

131 A partir dos anos 1980, os novos títulos de Steiner passam a ser publicados, entretanto pela editora Hanser.

livro realmente corresponde ao espírito da casa de Suhrkamp. Eu sempre quis estar e permanecer nesta casa. Que ela também possa encontrar algum sucesso em mim!”¹³²

O interesse pela obra de Steiner, como demonstra não só o número de títulos publicados pela Suhrkamp, mas a forma como o autor é acolhido pelo programa, fica claramente visível nas cartas do editor Unseld. Quando escreve a Steiner, em setembro de 1972, seu interesse pela obra do crítico se explicita. Por ocasião da comemoração dos 80 anos de nascimento de Walter Benjamin,¹³³ realizada em Frankfurt em 1972, na qual estavam presentes autores-Suhrkamp como Ernst Bloch, Gershom Scholem, Jürgen Habermas e Uwe Johnson, e da qual, a editora Suhrkamp produziu a edição *Zur Aktualität Walter Benjamins*, publicada em novembro do mesmo ano, Steiner havia feito uma intervenção que agradara imensamente o editor. Nesta fala, como comprava a carta do editor, Steiner teria usado pela primeira vez o termo “inesquecível” “Suhrkamp-Kultur” e, supostamente, devido a este fato, despertado a estima pessoal e um estímulo cordial de Unseld:

ich freue mich sehr, daß Sie nach Frankfurt gekommen sind und bedanke mich für Ihren so wichtigen Beitrag für die Diskussion, aber ich bedaure ganz außerordentlich, daß wir uns nicht sprechen konnten. Warum sagte Ihnen Scholem nicht, daß ich telefonisch zu erreichen gewesen wäre und daß man mich hätte auch im Laufe des Samstags leicht besuchen können? Ich selber war mir im Zweifel, ob Sie überhaupt kommen würden, denn kein anderer als Scholem sagte mir am Abend seines Eintreffens, Sie würden nicht nach Frankfurt kommen. So nahm ich an, Sie hätten von meinem Unfall gehört und hätten es doch vorgezogen, nicht zu kommen, nur aus diesem Grunde habe ich von mir aus keine Aktivität ergriffen, eine Botschaft Ihnen zukommen zu lassen. Wie gesagt, das bedaure ich sehr, denn ich hätte gerne von Ihnen gehört und auch vernommen, woran Sie arbeiten.

“Extraterritorial” werden wir machen, sobald die Übersetzung von “Bluebeards Castle” sich als gut herausgestellt hat.

Ihr Wort von der “Suhrkamp Kultur” ist hier unvergessen.¹³⁴

A partir deste ponto e através da clara filiação de Steiner ao legado de Benjamin, torna-se claro que os interesses do autor e do editor se encontram mutuamente contemplados. Steiner tem garantida não só a publicação de dois títulos seguintes, como a publicação do que ele considera sua obra mais importante,¹³⁵ *Notes towards the Redefinition of*

132 “[I]m Augenblick erhalte ich das erste Exemplar meines Buches. Ich bin stolz und dankbar. Ich glaube, daß dieses Buch wirklich dem Geist des Hauses Suhrkamp entspricht. In diesem Haus wollte ich immer sein und bleiben. Möge es an mir auch Erfolg finden!” (Steiner, George. Carta a Siegfried Unseld, 29/10/1969, DLA: SUA:Suhrkamp).

133 Como se sabe, toda a redescoberta da obra de Walter Benjamin está diretamente vinculada à edição e organização de seus escritos por Adorno na editora Suhrkamp em 1955, seguida pela edição das cartas do autor com Schollem. Antes disso, o autor havia sido publicado por editoras menores na Suíça e pela editora Rowohlt, em 1928.

134 Unseld, Siegfried. Carta a George Steiner, 03/07/1972. DLA, SUA:Suhrkamp.

135 “Ich bin selbstverständlich nicht im Stande ein objektives Urteil zu geben. Aber ‘Blaubarts Schloß’ enthält das Wichtigste in mir und von mir, und es geht mir im äussersten Sinn darum, daß gerade in deutscher Sprache das Buch seine Leser findet” (Steiner, George. Carta a Siegfried Unseld, 04/07/1972, DLA, SUA:Suhrkamp).

Culture (1971), traduzido em alemão para *In Blaubarts Burg. Anmerkungen zur Neudefinition der Kultur*, e Unseld tem em seu programa não só o epígono do legado deixado pela Teoria Crítica, como também um autor que, tamanho seu respeito pela empresa de Unseld, colabora com a reflexão substancial de seu próprio programa. Tal dinâmica entre autor e editor não é um caso único, pois é ela que cede a uma editora a sua substância. Mesmo que o editor ainda empunhe o cajado da última palavra, nenhum dos conceitos de sucesso da editora, como se viu anteriormente, foi feito sem a participação dos autores da casa. Steiner, assim como outros autores contemporâneos, não considerava a Suhrkamp apenas como um meio ou veículo, mas como a forma apropriada, no sentido editorial do termo, para se alcançar o leitor afeito ao debate que sua obra propunha. Para tanto estes autores estavam dispostos a negociar com este meio de circulação de suas ideias o quanto e como fosse possível, engajando-se inclusive no debate de suas formas e funções. Por fim, apesar das dificuldades do projeto para *Blaubarts Schloss* e das desconfianças e críticas do autor,¹³⁶ há de sua parte um alívio pela publicação, seguido por um engajamento, já presente em outras cartas, com a edição contínua de sua obra¹³⁷ na Suhrkamp, segundo ele, a maior honra em sua vida como autor.

A relação com a empresa quase termina quando Steiner se dá conta, sem ser avisado ou devidamente mencionado, do uso de seu termo “Suhrkamp-Kultur” na autopromoção comercial da editora. A resenha *Adorno: Love and Cognition*, na qual o termo havia sido escrito pela primeira vez, foi publicada em 9 de março de 1973 e ainda no mesmo ano o termo vinha sendo impresso nos panfletos da editora, sem qualquer referência ao autor. Em fins de novembro de 1973, Steiner escreve carta a Unseld cobrando uma explicação.¹³⁸ Rapidamente o desentendimento é resolvido. Em 4 de dezembro de 1973, a secretária de Unseld, Burgel Zeeh, responde o autor afirmando não ser comum o uso de citações em anúncios da editora e, supostamente, chegam a um acordo. Como comprova o conjunto de publicações da editora sobre sua história e seu legado, o termo permanece até hoje como marco de seu reconhecimento simbólico no ano de

136 “Ich habe den starken Eindruck, daß bei Suhrkamp das Buch [...] Unbehagen erregt hat und daß es nur dank Ihrem Wunsch bei dem Verlag erscheint. Es gäbe auch auf meiner Seite viel zu sagen zur Frage von bestimmten politischen Richtungen in der Suhrkamp Liste. Aber jetzt geht es nicht um das. Ich bin tief besorgt über die Chancen des Buches. Wenn es nicht von Seite Suhrkamps volle Unterstützung findet, ist es natürlich schon eine verlorene Sache. Dies wäre für mich ein grosser Schlag. Und wenn ich sehe wie sehr kompliziert die Lage im Haus ist, mache ich mir natürlich Sorgen. Bis jetzt habe ich kein Wort gehört weder zur Frage der Übertragung oder des vorgesehenen Publikationsdatums! Ich habe versucht Herrn Boehlich nach der Samstag Feier [sic] zu erreichen aber er war gleich weg” (Steiner, George. Carta a Siegfried Unseld, 04/07/1972, DLA, SUA:Suhrkamp).

137 “Ich bin sehr sehr dankbar für die guten Worte über ‘Blaubarts Schloss’. Zwölf Jahre in England haben mich doch ein bisschen zum Understatement gebracht, und darum will ich nur sagen, daß nichts in meinem Autorenleben mir größeren Stolz bringt als das Erscheinen bei Suhrkamp. ‘Extraterritorial’ erhielt hier eine wirklich schöne Presse; hoffentlich geht es auch so in Deutschland. Ich freue mich auf die Mitarbeit mit Herrn Polakowicz und König” (Steiner, George. Carta a Siegfried Unseld, 17/07/1972. DLA, SUA:Suhrkamp).

138 “[D]aß meine Worte über Suhrkamp und ‘die Suhrkamp-Kultur’ jetzt das Wappen des Hauses sind, daß ich sie überall zitiert und besprochen finde, ist sicherlich eine Freude. Aber auch eine große Ironie. Von Ihnen, lieber Unseld, höre ich kein Wort: über den Verkauf (?) meiner Bücher; keine Rezension wird mir geschickt (vielleicht gab es nur die ganz Wenigen am Anfang). Und bei der grossen Suhrkamp-Reklam im TLS, fand ich wiser [sic] meine Aussprache (ohne meinen Namen) und in ein totaler Misservolg [sic]? Sagen Sie es mir bitte ehrlich. Aber warum dieses Schweigen?” (Steiner, George. Carta a Siegfried Unseld, 23/11/1973, DLA, SUA:Suhrkamp).

1973, consolidado no próprio gesto estratégico do editor o princípio pendular entre o comércio e a cultura, da qual ele nunca procurou se afastar. E como se lê na carta, a reclamação de Steiner não se atém ao capital simbólico. Ao exigir pela autoria seu termo, fá-lo através da cobrança de um informe sobre o número de vendas de sua obra.

Sintomático, entretanto, de que o termo de Steiner para a editora não tenha sido apenas um emblema de um brasão ou uma marca promocional mas sim esteja envolvido com sua tese sobre a literatura do pós-guerra, é que o terceiro título publicado por Steiner na Suhrkamp, em 1977, tenha sido *Extraterritorial*, conjunto de ensaios do crítico que se centram na alteração da linguagem literária no pós-guerra, para cuja tese, a obra de Beckett, editada deste 1963 por Unseld, é exemplo central de uma extraterritorialidade pensada como marca do pluralismo linguístico e desabrigo da linguagem, da filosofia e sobretudo de seus escritores. Ou seja, a apropriação do termo de Steiner pela editora também toma para si a substância de um argumento e de um projeto que já vinha sendo desenvolvido pelo crítico norte-americano e que, assim quer acreditar e fazer acreditar Unseld, vinha sendo posto em prática pela editora Suhrkamp.

Neste sentido, vale retomar brevemente as próprias reflexões do autor, no intuito de encerrar este ponto com a aproximação do que ele mesmo busca definir como cultura neste caso. Não se trata de retornar à dimensão da ideia de cultura ao longo de toda a sua obra, mas tentar verificar até que ponto ela se relaciona com o uso do termo no contexto da produção e do programa da editora Suhrkamp. Pois se o autor esteve ocupado desde seus primeiros trabalhos com a literatura como uma das expressões do que ele denominou de revolução da linguagem, o momento em que escreve *Extraterritorial*, parece ocupar-se de uma preocupação em raptar o nacionalismo da literatura, de apresentar como fenômeno literário um escritor e uma literatura sem pátria, desabrigados, deslocados ou hesitantes diante da fronteira. Vale lembrar, no entanto, que este diagnóstico sobre a extraterritorialidade do pós-guerra ou mesmo este rapto da nacionalidade não é forçado pela estética, mas, segundo ele, pela própria condição de barbárie social que gerou tantos desabrigados e errantes.

De fato, o momento e o contexto em que o termo “Suhrkamp-Kultur” é pronunciado não se afasta tanto da escritura de *Extraterritorial* (publicado originalmente em 1971) e de um ensaio de Steiner publicado em 1971 pela revista *Merkur*, “Kultur und Post-Kultur”, cuja tese se encontra mais bem desenvolvida em *Blaubarts Burg*, publicado em 1972, a saber, de que é preciso uma nova definição de cultura depois da constatação que mesmo as obras mais celebradas pelos humanistas, produtos de alta cultura, coexistiram e conviveram sob a classificação de cultura dentro do terceiro Reich alemão. Enquanto em *Blaubarts Burg* o autor lida com a cultura em uma dimensão ampla de produção, em “Kultur und Post-Kultur”, Steiner procura se focar principalmente, e por isso ele nos interessa, na relação do livro com a cultura. O ensaio parte do que Steiner determina, entre *Mes Pensées*, de Montaigne, e uma das cartas de Mallarmé a Verlaine, ou seja, de 1740 a 1885, como o tempo clássico do livro, tempo, por exemplo, em que todo livro previa grande erudição de seus leitores, tempo, como também afirmava Peter Suhrkamp, das bibliotecas privadas e tempo em que a linguagem literária e a escrita eram garantias de civilização, por assim dizer, o elemento dinâmico de seu capital.

O objetivo do artigo de Steiner é ressaltar, a partir de sua tese sobre a crise ou revolução da linguagem no pós-guerra, as consequências diretas desta crise para o papel tradicional do livro. Receoso como no caso de Peter Suhrkamp ao criar sua série Bibliothek, ele situa neste percurso, por exemplo, o livro de bolso dentro da cultura

de massas como um sinal dos tempos de uma pós-cultura, livre do culto das bibliotecas privadas, e na qual a figura do leitor tradicional encontra-se, senão ameaçada, já minada em sua base pelo acesso democrático aos bens culturais. A argumentação de Steiner, há que ressaltar, não vai à defesa do encastelamento dos bens culturais pela elite social, mas vai de encontro ao construído de um “leitor comum”, incapaz de se mover dentro da tradição literária sem a assistência de trabalhos críticos introdutórios, e ao encontro de uma alteração no próprio ato da leitura. Hoje, o pacto com o tempo e contra o tempo, com o indivíduo e contra o indivíduo – um pacto que está subjacente à leitura e escrita clássicas – deve ser completamente reconsiderado.¹³⁹

Quando se pergunta sobre a situação dos gêneros literários, a consequência direta da alterada dinâmica do ato de leitura acaba por desaguar, segundo o autor, em uma alteração da própria produção literária, isto é, na forma de narrar, na qual se vê refletido o rosto agonizante do grande romance oitocentista: “Noventa por cento da prosa de ficção é lida tão rápida e descuidadamente como é produzida”.¹⁴⁰ Neste contexto, ao passo que ocorre uma violenta difusão de técnicas do grande romance na produção não-ficcional – Steiner arrola aqui a biografia e produção textual da política e da ciência – triunfam na produção ficcional, onde ainda for possível encontrar um impulso ancestral para a narrativa mística, as formas breves, entre as quais Steiner aponta como precursor *Ficciones* de Jorge Luis Borges e as parábolas de Samuel Beckett.

À guisa de uma conclusão, Steiner aproxima-se de um panorama desta nova definição de cultura literária que, neste estudo, convido o leitor a observar como reflexo do programa da editora Suhrkamp. Grande não é o esforço para notar os paralelos entre o diagnóstico do filósofo sobre as consequências da crise da linguagem para a cultura do livro e a sua predicação da produção editorial da Suhrkamp. Diante do exposto, o termo “Kultur-Suhrkamp” não se refere somente a uma tradição editorial ou a um emblema promocional, ele pode ser marcado, dentro do contexto das reflexões de Steiner, por uma resistência à pós-cultura e ao mesmo tempo como sua plataforma de debate. Diante do impasse provocado pela barbárie e consequentemente pela revolução da linguagem, em um momento em que a alta cultura em seu sentido clássico se tornou irremediavelmente antiquada, o autor destaca o surgimento de fenômeno intelectual nomeado por ele de um paródico “surrealismo de eruditos”, marcado pela ironia, pelo grotesco, pela comichade e pelo estranhamento da paródia. Ao distanciar-se da pintura, mencionando novamente o paródico registro bibliográfico de Borges, Steiner recorre à máxima de Thomas Mann em *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* (1954): “Talvez [...] imaginação irônica seja de fato a única maneira pela qual os velhos bens culturais e o novo mundo da ciência possam ser trazidos para a circulação geral da linguagem”.¹⁴¹

Considerando o programa da editora Suhrkamp e o interesse do editor Unselde no início dos anos 1970 pela literatura latino-americana, essas reflexões de Steiner não

139 “Heute muß der Pakt mit der Zeit und gegen die Zeit, mit dem Individuum und gegen das Individuum – ein Pakt, der dem klassischen Lesen und Schreiben zugrunde liegt – völlig neu betrachtet werden” (Steiner 1971, 1039).

140 “Neunzig Prozent der belletristischen Prosa wird ebenso schnell und nachlässig gelesen wie produziert” (Steiner 1971, 1041).

141 “Vielleicht ist [...] die ironische Phantasie tatsächlich der einzige Weg, auf dem die alten Kulturgüter und die neue Welt der Wissenschaften in den allgemeinen Sprachumlauf eingebracht werden können” (Steiner 1971, 1044).

poderiam ser mais significativas. Após este excursus sobre a formação dos princípios editoriais da editora Suhrkamp, arrisco dizer que não foi somente o tino e o engajamento para a edição do pensamento moderno europeu que fez da editora Suhrkamp uma referência institucional formadora do debate intelectual na RFA, como também foi a sua visão para a produção intelectual à periferia do debate que, a partir de 1974, faz da empresa uma instituição chave na recepção da literatura produzida na América Latina. Enquanto a literatura europeia do pós-guerra ocupava-se com a crise da linguagem, e, por conseguinte, da representação, provocada pela barbárie das duas guerras mundiais, a literatura da América Latina oferecia com o distanciamento e a influência necessários uma nova dimensão da narrativa ao leitor europeu. Não somente uma dimensão fantástica, mas uma dimensão mágica, na qual a figura do narrador, que para o sentido benjaminiano estava morto, ainda era possível, mas na qual a antiga paridade inequívoca entre realidade e linguagem estava sem dúvida minada.

1.2 Ecos distantes do *boom* e as vésperas do programa para a América Latina

1.2.1 A recepção de um continente em um país dividido

O fenômeno editorial ocorrido nos anos 1960 e conhecido na Europa como *boom* latino-americano tem uma capital, uma editora e um programa: Barcelona, Seix Barral, Biblioteca Formentor. Com a internacionalização do programa editorial através da Biblioteca Formentor, em 1962, cujo princípio era a publicação da atual narrativa mundial, e o prêmio literário Formentor, fundado em 1961 por consagradas editoras europeias e americanas como Seix Barral, Einaudi, Gallimard, Weidenfeld and Nicolson, Grove Press e Rowohlt, criava-se o porto apropriado para a recepção e circulação da nova literatura latino-americana na Europa.

Em 1962, quando outro prêmio concedido pela editora Seix Barral desde 1958, o Biblioteca Breve, é concedido *La ciudad y los perros*, de Vargas Llosa, a atenção aos autores da América Latina é redobrada e ao mesmo tempo suas obras passam a orbitar a empresa editorial e seus prêmios.¹⁴² Vale notar que este fenômeno é imediatamente hispânico. Até os anos 1970, pequena é a repercussão de obras brasileiras dentro do programa ou mesmo entre os prêmios catalães. No entanto, com o êxito comercial da publicação na capital catalã de romances de Vargas Llosa, García Márquez, Carlos Fuentes e Julio Cortázar, a literatura latino-americana, ou melhor, o espaço literário latino-americano passa a ser considerado pela Europa Central e entra definitivamente para a história da literatura mundial. Neste ponto, vale ressaltar que o êxito em Barcelona, não era um êxito isolado. Barral mantinha relações muito boas com as principais editoras europeias naquele momento, fator contribuinte para a circulação continental

142 Premios Biblioteca Breve de Romance: 1958, *Las afueras*, de Luis Goytisolo (español); 1959, *Nuevas amistades*, de Juan García Hortelano (español); 1961, *Dos días de septiembre*, de Juan Manuel Caballero Bonald (español); 1962, *La ciudad y los perros*, de Mario Vargas Llosa (peruano); 1963, *Los albañiles*, de Vicente Leñero (mexicano); 1964, *Tres tristes tigres*, de Guillermo Cabrera Infante (cubano); 1965, *Últimas tardes con Teresa*, de Juan Marsé (español); 1967, *Cambio de piel*, de Carlos Fuentes (mexicano); 1968, *País portátil*, Adriano González León (venezolano); 1969, *Una meditación*, de Juan Benet (español); 1971, *Sonámbulo del sol*, de Nivaria Tejera (cubano); 1972, *La circuncisión del señor solo* de José Leyva (español).

das novas descobertas latino-americanas no centro da literatura mundial. O júri do Prêmio Formentor, por exemplo, era construído por uma cúpula de 13 editoras europeias e norte-americanas,¹⁴³ entre as quais estava a italiana Einaudi, a francesa Gallimard e a alemã Rowohlt.

A presença da Rowohlt e não da Suhrkamp, a futura editora da América Latina na Alemanha Ocidental, é sintomática. Rowohlt foi a primeira editora na RFA a receber uma licença de publicação em todas as zonas de ocupação (Wittmann 2011, 410) e ter criado uma alternativa para os tempos de crise econômica, imprimindo edições baratas em papel jornal com prensas rotativas, as famosas edições Ro-Ro-Ro.¹⁴⁴ Além disso, com a divisão do país, é necessário considerar a divisão do campo editorial alemão¹⁴⁵ e até mesmo o engajamento e motivação distintos entre as editoras da RDA e as editoras da RFA. Até os anos 1970, comparando o número de publicações de ambos os lados, seria justo afirmar que foi a RDA, não a RFA, o primeiro porto programático para a literatura latino-americana. De 1945 a 1971, somente a Volk und Welt publicara 52 títulos, enquanto três editoras da RFA, Hanser (17), Rowohlt (15) e Erdmann (13), haviam editado 45. O interesse e maior atuação do lado oriental da Alemanha esteve, no entanto, livre da influência do *boom* em Barcelona e suas consequências. As primeiras publicações de títulos latino-americanos estiveram diretamente relacionadas com recomendações e traduções de escritores alemães do Leste, exilados na América Latina desde os anos 1930.¹⁴⁶ A diferença entre os dois lados é tão substancial que o crítico Hans-Otto Dill chega a afirmar que dos anos 1950 até os 1970, a edição de literatura latino-americana na RDA foi muito mais ampla, continuada, intensa e inclusive literariamente mais interessante do que a edição nas mesmas décadas pela RFA, cuja recepção, segundo ele, foi regida pela ordem livre do mercado editorial, mantendo a literatura latino-americana sob a sombra do exótico e à margem da literatura europeia (Dill 2009, 46). Uma análise ainda necessária de arquivos editoriais do leste alemão, como é o caso exemplar do arquivo da editora Volk und Welt, na Akademie der Künste, em Berlim, poderia entrar em atrito com o argumento de Dill e até contrariar o fato de que as editoras no leste, apesar da censura e da carga ideológica, funcionavam em certa medida de acordo com a lógica do livre mercado. Para ficar em apenas um dado curioso, não foram poucas as licenças negociadas entre editoras na RFA e RDA, como atesta o arquivo de Siegfried Unseld e da editora Rowohlt. Mas o autor vai mais além em sua argumentação apontando ainda que cada campo alemão seguiu não só prin-

143 Giulio Einaudi Editore (Itália), Librairie Gallimard (França), Grove Press (USA), Rowohlt Verlag (Alemanha), Weidenfeld & Nicholson (Grã-Bretanha), Albert Bonniers Förlag (Suécia), McClelland & Stewart (Canadá), Gyldendalske Boghandel (Dinamarca), Gyldendal Norsk Forlag (Noruega), JM Meulenhoff (Holanda), Kustabnususakeyhtiö Otava (Finlândia), Editora Arcadia (Portugal) e Seix Barral (Espanha e Hispanoamérica).

144 Abreviação para "Rowohlt Rotations Romane".

145 Vale lembrar, que os quatro países que assumiram os poderes políticos e administrativos da Alemanha capitulada controlaram o mercado editorial desde 1945 de forma muito estrita, já que o livro, como mídia, tinha um papel decisivo na reeducação política da reconstrução.

146 A relação de autores de língua alemã exilados entre os anos 1930 e 1950 e autores latino-americanos, resultante da recepção e circulação mútua de literaturas do continente europeu e do continente americano é um capítulo essencial da história literária mundial a ser escrito. Um pequeno esforço neste sentido encontra-se no artigo de Jorge Locane, "Abert Theile, Mediador Pionero. Los Exiliados Alemanes en América Latina y la Publicación de Literatura Latinoamericana en el Mundo Germano-hablante en el Período de Posguerra" (2019).

cípios políticos como também literários e editoriais distintos até 1968, quando o meio intelectual e, por conseguinte, suas instituições passam por uma virada na RFA. Enquanto editores, tradutores e mediadores na RFA renderam-se a princípios impostos pelos estudos literários marxistas, cujo papel do realismo socialista assim como o a teoria realista de Auerbach foram declaradamente centrais e logo servirão de estofos e debate à Estética da Recepção de Jauss e Wolfgang Iser, na RDA imediatamente ao pós-guerra prevalecia ainda os estudos imanentes da literatura, muito praticados durante o terceiro Reich, cuja matriz era ainda a filologia de Emil Staiger e Wolfgang Kayser, inibidora do viés político, histórico e social da obra literária.

O argumento de Dill é valiosíssimo para o presente estudo. Ele está baseado na discrepância entre as duas Alemanhas, a partir da fundação da RDA em 1949, em relação às consequências da guerra e do regime nazista para a sobrevivência da intelectualidade alemã, e dos respectivos desdobramentos dos estudos literários, nos dois lados. Atualmente, já não se pode ignorar que o vazio deixado pela guerra no campo intelectual da RFA é ocupado até a revolução cultural de 1968, ou ainda, considerando as intervenções-limite que culminaram na fundação da Fração do Exército Vermelho (RAF), até meados dos anos 1970, por atores participantes no regime anterior. Esse fato, complexo e ainda controverso, deu contornos a um campo, no qual pouco ou quase nenhum espaço foi cedido à literatura latino-americana. Quando comparado com o campo na RDA, desde os anos 1950 compensado e reformado pelo retorno e colaboração dos intelectuais exilados na América Latina, engajados com um programa socialista global, as editoras da Alemanha Ocidental não tinham estrutura alguma para a recepção destes produtos. Considere, neste sentido, o pioneirismo de editoras como Aufbau/Rütten & Loening e Volk und Welt, desde os 1960, estruturadas com uma redação para a literatura latino-americana, na qual seus redatores eram hispanistas ou latino-americanistas, ao passo que as primeiras obras traduzidas da América Latina, como de Jorge Amado, devido à falta de redatores e tradutores formados que lessem e traduzissem do espanhol e do português na RFA eram feitas a partir do francês ou do inglês.

Apesar das limitações e lacunas, entre as editoras que mais se esforçaram na edição da literatura do subcontinente na RFA, além das já mencionadas a Rowohlt, a Hanser e a Erdmann, é preciso mencionar as editoras Claassen e Kiepenheuer & Witsch, editoras de Pablo Neruda, García Márquez e João Guimarães Rosa durante os anos 1960, e mediadores de suma importância e atuantes como Hans Magnus Enzensberger e Curt Meyer-Clason. Além disso, a diferença entre autores editados na RDA e na RFA é notável. A obra de Jorge Amado foi, por exemplo, um verdadeiro *best seller* na RDA, com tiragens acima dos 100 mil exemplares (Vejmelka 2000). A poesia de Pablo Neruda, circulou pelas duas Alemanhas gerando controvérsias: foi editada primeiramente na RDA e a partir dos anos 1960 na RFA, marcada, no entanto, pela insígnia comunista atribuída no início de sua recepção. Ambos, no entanto, fortemente editados na RFA a partir dos anos 1970. O caso Amado e também o caso Miguel Ángel Asturias, cujas obras foram publicadas em ambas as Alemanhas, são emblemáticos para entender a predileção das editoras da RDA por narrativas, nas quais se manifesta um claro engajamento político-social, em contraste com a predileção da RFA pelo mágico realismo, no caso Asturias, e pelo romance de entretenimento e sensual de Amado.

Menos ambígua foi a recepção da figura e obra do argentino Jorge Luis Borges nas duas Alemanhas. Pela sua filiação a um universalismo elitista e seu marcante conhecimento da história intelectual europeia foi logo laureado pelos editores da RFA, que

se digladiaram pela edição de sua obra já nos anos 1950, enquanto que pela sua fama aristocrática e reacionária, de difícil dissolução na leitura de sua obra, foi rejeitado pelas editoras da RDA, envolvidas no debate sobre o formalismo da arte decadente ocidental. A recepção de Borges em língua alemã começa em 1949, com a tradução de Paul Zech na Argentina, e continua em 1955 na RFA com a publicação de seus contos e poemas em antologias, para somente no início dos anos 1960 receber edições em livros. Até os anos 1970, praticamente toda a sua obra já se encontrava editada pela Insel, Hanser e Fischer. Entre as demais tentativas editoriais vale ainda mencionar as da editora Luchterhand, engajada tanto publicação de Asturias como de Julio Cortázar, autor que na década seguinte se tornaria grande nome do programa Suhrkamp.

Feitas as devidas ressalvas, como quer este estudo, centro-me somente no caso da recepção da literatura latino-americana na RFA, onde se estabeleceu a editora Suhrkamp e o seu programa para a América Latina, estabelecendo, vez ou outra, relações com as editoras na RDA. Antes de discutir um sistema receptivo, isto é, antes de discutir a constituição de um sistema continuado de recepção da literatura latino-americana na RFA, gostaria de chamar a atenção do leitor para a proximidade cronológica e do experimento formal entre duas correntes literárias, o realismo mágico e o *nouveau roman*. Acredito ser esta aproximação uma espécie de pano de fundo da recepção na Alemanha Ocidental a partir dos anos 1970, ou, dizendo de outra forma, sua condição. Aliás, o processo de consolidação da presença desta literatura na RFA até o marco da criação da redação latino-americana na Suhrkamp, em 1974, pode ser dividido aqui por duas etapas ou impulsos de recepção. Mesmo que não as analise a fundo, não se pode seguir sem mencioná-las brevemente: 1) o interesse dos estudantes participantes nas revoltas de 1968 pela América Latina como espaço utópico da esquerda e 2) o exílio de escritores chilenos, tanto na RDA quanto na RFA, diante do golpe de estado de Pinochet, em 1973.

Antes destes dois impulsos de recepção, que trouxeram consigo uma estrutura, dois autores latino-americanos, além de Borges, tiveram uma recepção “antecipada” e continuada, independente das revoltas de 1968: o cubano Alejo Carpentier e o mexicano Juan Rulfo. A estes três autores, eu adicionaria a recepção de autores brasileiros como Jorge Amado, dividida na RFA entre as editoras Piper e a Rowohlt, e a recepção da obra de Guimarães Rosa, que de 1964 a 1969 contava com quatro títulos do autor,¹⁴⁷ três editados pela Kiepenheuer & Witsch e um pela dtv e todos traduzidos por Curt Meyer-Clason. Os ecos do fenômeno editorial conhecido como *boom* em Barcelona chegam, portanto, somente em meados dos anos 1970 ao mundo editorial alemão, convencendo, no entanto, poucos editores de um empreendimento possível e rentável à altura da Seix Barral.

A primeira empresa a sobressair-se na mediação sistemática da literatura da latino-americana nesta década foi a editora Erdmann através de sua série editorial, fundada já nos anos 1960, *Literatur aus Mittel- und Südamerika* feita de vários volumes antológicos organizados por agentes atuantes como Curt Meyer-Clason e ou ainda obras introdutórias e de estudo como *Dialog mit Lateinamerika: Panorama einer Literatur der Zukunft* (1970) e *Die zeitgenössische Literatur in Lateinamerika: Chronik einer Wirklichkeit, Motive und Strukturen* (1971). Antes de a dianteira ser tomada pela Suhrkamp a partir de 1974, era a Erdmann, juntamente com a Rowohlt, que liderava até 1970 com 13 títulos

147 K&W: *Grande Sertão* (1964), *Corps de Ballet* (1966) e *Das dritte Ufer des Flusses* (1968); dtv: *Nach langer Sehnsucht und langer Zeit* (1969).

a segunda posição na recepção da literatura latino-americana. Com 17 títulos estava a editora Carl Hanser, editora de dois títulos de Autran Dourado (*Brandung*, 1964, e *Ein Leben im Verborgenen*, 1967) e da tradução de Willy Keller de *São Bernardo* (1960), Graciliano Ramos. A Suhrkamp, juntamente com a Insel e a Piper, seguia ainda com 8 títulos: 5 títulos de poesia de Drummond, Huidobro, Neruda, César Vallejo e João Cabral de Melo Neto, e 3 romances, *Der Cimarrón* (1961), de Miguel Barnet, *Corpo Vivo* (1966), de Adonias Filho e *Stille* (1968) de Antonio di Benedetto.

Os poucos comentários e análises sobre este primeiro período de recepção da literatura latino-americana na RFA são feitos em 1965 pelo romanista Dieter Reichart (1965), pelo crítico salvadorenho Álvaro Menéndez Leal (1971), e pelo filólogo alemão Gustav Siebenmann (1972). Por caminhos distintos, as três análises chegam a conclusões semelhantes, a saber, de que apesar do surgimento de alguns títulos de autores latino-americanos em língua alemã, os números de publicação e de vendas assim como a estrutura das editoras e falta de mediadores competentes não corroboravam as expectativas otimistas dos filólogos e romanistas alemães, segundo as quais a Alemanha estaria preparada como França e Espanha para uma recepção significativa das literaturas do subcontinente latino-americano.¹⁴⁸

1.2.2 O despreparo do campo, os primeiros títulos brasileiros e sua insularidade

De 1970 a 1971, valendo-se do interesse da primeira etapa da recepção latino-americana na RFA e motivada por relatos de um espaço utópico de atuação política, a editora Suhrkamp publica somente dois títulos latino-americanos: o relato de guerrilha escrito no cárcere entre 1966 e 1969, *Peru 1965: Aufzeichnungen eines Guerrilla-Aufstands* (1970) de Héctor Béjar Rivera e *Der zivilisatorische Prozeß* (1971) de Darcy Ribeiro. Até então, como veremos a seguir, a editora não contava em sua redação com nenhum redator ou tradutor conhecedor da literatura latino-americana. Os primeiros títulos de poesia que publicara nos anos 1960 foram recomendações de Hans Magnus Enzensberger, importante autor, mediador e consultor da editora para assuntos latino-americanos, e os de prosa, como veremos a seguir, eram sugestões de Curt Meyer-Clason e possivelmente de externos como Carl Heupel, tradutor de Octavio Paz. Heupel esteve em contato desde 1965 com a editora, à qual escreve sua primeira carta diretamente de São José do Rio Preto, São Paulo, onde foi professor do curso de Letras, recomendando, antes mesmo da editora ter qualquer noção sobre o potencial desta literatura, uma antologia de contos brasileiros:

Ich beabsichtige, einen Band ausgelesener Erzählungen der modernen brasil. Literatur zusammenzustellen, zu übersetzen und einzuleiten. Das Buch soll einen Einblick in die Leistungen mod. brasil. Schriftsteller und zugleich ein Abbild einer Welt geben, die wir lange vernachlässigt haben. Es kommen nur Erzähler nach 1922 (Beginn des Modernismus) in Frage, die noch nicht ins Deutsche übersetzt wurden. Über meine Kompetenz kann Sie unterrichten: 'Brasilien Beitrag zur modernen Weltliteratur' Aufsatz in den

148 Uma análise e descrição detalhadas destes estudos encontra-se no estudo de Katharina Einert, "17 Autoren schreiben am Roman des lateinamerikanischen Kontinents. Die Fiktionalisierung Lateinamerikas und seiner Literaturen" (2018a).

Neueren Sprachen 8/65 sowie 'Der Sertão als brasil. Landschaftsmotiv' in HUMBOLDT, einer der folg. Nummern. Auch der 'Grande Sertão Übersetzer, Herr Curt Meyer-Clason kann Ihnen eine kurze Referenz über mich geben. Seit 2 Jahren lehre ich Deutsche Spr. und Lit. an einer brasil. Fakultät. Im Jan. 66 werde ich vorübergehend in Deutschland sein. Bei ernsthaftem Interesse für das Programm 66 bin ich bereit, Proben und Plan vorzulegen.¹⁴⁹

A intenção de Heupel é seguir o mesmo projeto da editora Erdmann, em cuja série editorial já mencionada contavam volumes intitulados como *Argentinien erzählt*, *Westindien erzählt*. Sem resposta da Suhrkamp, alguns anos depois, Heupel publica pela editora Walter, em Freiburg, a antologia *Moderne brasilianische Erzähler* (1968). Ainda sem relação direta com as editoras do *boom* latino-americano na Espanha, a editora Suhrkamp ignorou, neste momento, boa parte de suas recomendações, por mais decisivas que elas poderiam ter sido para a empresa. O bom relacionamento de outras editoras como a Rowohlt com os editores e agentes dos autores do *boom* latino-americano proporcionaram ao editor alemão o aconselhamento certo e concederam ao seu programa títulos contemporâneos de peso. Rowohlt publica *Hautwechsel*, tradução do romance *Cambio de piel* (1967), de Carlos Fuentes, apenas dois anos após a publicação do original, e o *début* de Vargas Llosa, *La ciudad y los perros* (1962), aparece, sob o título de *Die Stadt und die Hunde*, já em 1966.

Para ilustrar o despreparo ou mesmo desinteresse da editora Suhrkamp antes da criação de uma redação formada por latino-americanistas ou mesmo redatores capazes de ler espanhol e português, basta mencionar duas recomendações em 1968 para o romance mais importante de Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*. O romance havia sido publicado em maio de 1967 na Argentina pela Editorial Sudamericana com uma tiragem de oito mil exemplares. No ano seguinte já estava traduzido para o francês e publicado pela Editions du Seuil, e para o italiano pela Feltrinelli. Não espantaria, portanto, que os redatores da Suhrkamp naquele momento estivessem atentos para o surpreendente sucesso do romance na Europa.

O título que alteraria a recepção da literatura latino-americana no continente europeu é recomendado no início de 1968 pelo escritor e redator da editora Insel desde 1950, Friedrich Michael. Em 13 de março daquele ano, Michael escreve diretamente ao redator Walter Boehlich:

[...] entschuldigen Sie einen kleinen Überfall. Aus der Festschrift für Ledig-Rowohlt ersah ich, daß Ihnen Spanisch nicht nur (wie mir) spanisch vorkommt, sondern daß Sie darin zuhaus sind und es lesen. Das legt es mir nahe, Sie zu fragen: Kennen Sie ein Buch Gabriel Garcia Márquez: Cien Años De Soledad
Editorial Sudamericana S.A.¹⁵⁰

Mais do que a suposição do escritor de que Boehlich leia espanhol, vale atentar para o tom que circunscreve o idioma como uma língua distante do meio editorial e do homem letrado alemão. Segundo a carta de Michael, o título havia sido exaltado por uma senhora amiga de Buenos Aires, quem havia pedido ao escritor que recomendasse à

149 Heupel, Carl. Carta a Suhrkamp Verlag, 15/09/1965, DLA, SUA: Suhrkamp.

150 Michael, Friedrich. Carta a Walter Boehlich, 13/03/1968, DLA, SUA: Suhrkamp.

Suhrkamp. A suspeita de Michael é de que o livro já estaria há algum tempo traduzido na Alemanha e prestes a ser publicado e que Boehlich saberia informá-los sobre o tema:

Eine von uns befreundete Dame in Buenos Aires hat dies Buch so sehr gerühmt, und als höflicher Mensch will ich ihr nicht ohne Antwort bleiben. Sie werden vielleicht wissen oder mit Ihren Hilfsmitteln leicht feststellen können, was mit dem Autor und dem Buch los ist, ob es womöglich längst übersetzt ist usw.

Ich hoffe, Ihnen damit keine allzu große Mühe zu machen.¹⁵¹

A resposta do redator não tarda e não engana. Ela serve de testemunho do despreparo do campo editorial e mesmo intelectual da RFA para a recepção da literatura do subcontinente. No dia 19 do mesmo mês, Boehlich responde não conhecer esta “sul-americana” que passou cem anos na solidão e lamenta a falta de edições instrutivas, históricas ou enciclopédicas disponíveis na Alemanha para consulta sobre a produção latino-americana:

Ich helfe Ihnen ja gern, aber diese Südamerikanerin, die hundert Jahre in der Einsamkeit verbracht hat, kenne ich nicht. Das Schlimme ist, daß es keine ausführlichen Geschichten der modernen lateinamerikanischen Literatur, geschweige denn so reichhaltige Nachschlagewerke gibt, wie wir das aus den Ländern rings um uns gewohnt sind.¹⁵²

Além do testemunho da lacuna na história da literatura narrada no campo literário da Alemanha Ocidental, a carta vale de comprovante para o procedimento usado pelas redações em sua pesquisa e indica o papel de obras sistemáticas na recepção de uma literatura. Segundo esta lógica, é, pois, a partir de compêndios históricos e antologias, obras de consulta e de repertório, não através de títulos traduzidos esparsamente no campo que esta literatura se torna visível aos olhos do editor. Sem a disposição de um repertório, o fio da mediação é então interrompido.

Porém, em um campo esvaziado e diante da falta do repertório, resta ao mediador o trabalho argumentativo do convencimento. Próprio do parecerista, o mediador deve não somente indicar, mas deslocar, reposicionar o produto mediado dentro da possibilidade de circulação imaginada pelo editor. Distinta, por exemplo, é a recomendação do mesmo título, feita no mesmo ano por Hans Magnus Enzensberger. Em 10 de agosto de 1968, o poeta escreve diretamente a Unseld uma carta de agradecimento à edição número 11 de seu *Kursbuch, Revolution in Lateinamerika*. Sob conceito, organização e curadoria de Enzensberger e Karl Markus Michel e edição da Suhrkamp, o *Kursbuch* foi fundado em 1965 e tornou-se a publicação mais importante para o movimento estudantil de 1968. Tratava-se de uma seleção de ensaios, comentários e textos literários sobre a atual geopolítica internacional, manifestadamente de esquerda, com colaboração de grandes nomes da intelectualidade europeia como Beckett, Sartre, Barthes, Frantz Fanon, Foucault, Lévi-Strauss, e na qual havia espaço e interesse para textos e

151 Michael, Friedrich. Carta a Walter Boehlich, 13/03/1968, DLA, SUA:Suhrkamp.

152 Boehlich, Walter. Carta a Friedrich Michael, 19/03/1968, DLA, SUA:Suhrkamp.

autores da América Latina. Discursos de Fidel Castro e textos de Carlos Fuentes, por exemplo, aparecem já nas primeiras edições de *Kursbuch*.¹⁵³

Além de agradecer o editor pela nova edição do *Kursbuch*, a carta de Enzensberger corresponde à segunda recomendação para obra de García Márquez à editora. A diferença agora é que a recomendação se aproxima do parecer, no qual o mediador investe na apresentação do romance e na descrição de sua recepção de êxito na Europa:

heute einen hinweis auf den kolumbianer gabriel garcía márquez (geboren 1928). der mann beginnt einen europäischen erfolg zu haben, hauptsächlich auf grund vom feltrinellis publikation des romans la hojarasca (unter dem italienischen titel, der sehr gut ist, cento anni di solitudine). das buch stammt aus dem jahr 1955. die geschichte spielt in der zeit zwischen 1828 und 1929. der held des buches ist ein dorf, fast möchte man sagen: ein stamm, von der gründung, durch bürgerkriege, revolutionen, ausbeutung aller art, monokultur, repression hindurch bis zum erlöschen in der armut. die erzählung hat die form des inneren monologs dreier personen, die bei einem toten die nachtwache halten. es ist ein episches buch in einem fast klassischen sinn (der anspruch den der romancier an sich stellt, ist so unbescheiden wie bei mann oder rosa oder kjelland), aber in einer vollkommen modernen form. in der technik des autors findet man die latein-amerikanischen formalen mittel (borges, cortazar, llosa, fuentes, carpentier) gleichsam integriert, wenn auch nicht ohne ironie. ich kann ein definitives urteil über das buch nicht abgeben, weil ich das ganze nicht gelesen habe. nach den ausschnitten zu urteilen, die ich kenne, wäre das etwas für die insel.¹⁵⁴

Apesar de confundir dois títulos de García Márquez, o procedimento de recomendação aqui é claro. Enzensberger chama a atenção do editor para o sucesso do romance em um campo editorial de prestígio e através da acolhida de uma editora que como veremos a seguir esteve em constante contato com a Suhrkamp. Em seguida, o mediador elenca brevemente os principais pontos de interesse do título, encerrando-os com sua filiação no cânone conhecido do leitor alemão, mas sem deixar de apresentar o aspecto inovador no projeto de García Márquez: representativo da literatura latino-americana e ao mesmo tempo clássico em um sentido europeu. Neste caso, é interessante a presença isolada de Rosa entre Thomas Mann e Alexander Kielland, no comentário de Enzensberger. É de se supor que a obra de Rosa era conhecida entre os editores da RFA, pois estava neste momento bem editada pela Kiepenheuer & Witsch, mas a menção na carta de recomendação diz mais sobre os conhecimentos do mediador do que sobre a sua força argumentativa diante do editor. O elenco de autores alinhados em série no intuito de convencer o editor, recai ao final em um julgamento confessadamente intuitivo, mas estratégico dentro do campo editorial alemão: a edição do título pela editora de clássicos universais, a editora Insel.

Sem tempo hábil para avaliar a recomendação de Michael e de Enzensberger, a obra de García Márquez é editada, a partir de 1970, pela editora Kiepenheuer & Witsch

153 Fundada em 1965 a revista cultural *Kursbuch* foi publicada pela Suhrkamp até o ano de 1970, quando passa a ser publicada pela editora Klaus Wagenbach. A partir da cisão desta editora sua edição é assumida pela editora Rotbuch de 1973 a 1990, quando passa finalmente à editora Rowohlt, que a edita até 2011. De 2017 até hoje a revista é publicada pela Kursbuch Kulturstiftung.

154 Enzensberger, Hans Magnus. Carta a Siegfried Unseld, 10/08/1968, DLA, SUA:Suhrkamp.

e, como veremos adiante, o editor arrepende-se de ter perdido a chance de editar a obra futuro prêmio Nobel, cujos títulos teriam alterado a história da recepção da literatura latino-americana dentro da Suhrkamp. Ainda na mesma carta a Unseld, após recomendar a obra de García Márquez, o poeta dá mostras de que, mesmo não sendo latino-americanista ou dominando as línguas escritas no subcontinente, havia sentido e intuição editorial em suas recomendações. Além de Márquez, Enzensberger tinha planos para a edição em alemão do romance social *El Tungsteno* (1931), de César Vallejo: “além disso: o que aconteceu à idéia de incluir o novo tungsteno de césar vallejo na b.s.? vocês sabem que existe uma tradução alemã deste livro? (aufbau verlag 1961, 125 páginas)”.¹⁵⁵

A partir de 1970, com o tímido despertar de interesse do campo editorial alemão pela literatura latino-americana, com um suposto aumento da concorrência e com o alerta de intelectuais próximos à editora, Unseld altera sua estratégia e, como trato de apresentar adiante, monta uma redação e cria um programa exclusivo capaz de avaliar e atuar prontamente na mediação da literatura do subcontinente. Os contornos desta recepção ficam claros a partir da primeira feira do livro em Frankfurt a homenagear a América Latina. De 1970 a 1976, com a ajuda de mediadores como Enzensberger, Meyer-Clason, Heupel e Michi Strausfeld, a editora Suhrkamp logrou adquirir o maior número de títulos possível para o seu programa, apresentando-se como a descobridora de um continente literário e, neste momento, fazendo soar na RFA os ecos do *boom* em Barcelona. Com a feira de 1976, o sistema receptivo – composto de tradutores, críticos e de leitores – para a literatura da América Latina começa a consolidar-se. E consolida-se, de um ponto de vista comercial e de circulação dos bens simbólicos, em forma de um bloco continental em que as literaturas perdem seus contornos nacionais. Antes de serem apresentados pelas suas nacionalidades, autores e obras, são latino-americanos, pertencem a um bloco imaginário com uma cultura, uma estética e uma literatura semelhante, ocupados fortemente em definir suas próprias identidades.

Não somente durante a feira do livro de 1976, como é possível verificar através dos documentos de preparação para o evento,¹⁵⁶ o conceito do programa para uma literatura continental, é visível através dos volumes críticos sobre o continente preparados pela editora. Seguindo seu princípio de formação de um público leitor futuro para suas edições, a Suhrkamp não se ocupou somente com programa composto de títulos literários dos principais e os mais representativos autores da América Latina, mas se preocupou em preencher uma lacuna notada na carta supracitada de Boehlich, a lacuna de formação e informação do leitor alemão. Neste sentido, a redação para a América Latina coordena a produção de obras de consulta e de repertório organizados por latino-americanistas e direcionadas principalmente ao público universitário através de edições de bolso pela suhrkamp taschenbuch e pela edition suhrkamp, que se iniciam nos anos 1970 e vão até os anos 1990. Já em 1976, a editora apresenta *Materialien zur lateinamerikanischen Literatur*, seguido de *Lateinamerika. Gedichte und Erzählungen* (1982), organizado por José Miguel Oviedo, *Lateinamerikaner über Europa* (1987), organizado

155 “[F]erner: was ist wohl aus der idee geworden, den roman *tungsteno* von césar vallejo in die b.s. aufzunehmen? wißt ihr, daß es davon eine deutsche übersetzung gibt? (aufbau verlag 1961, 125 seiten)” (Enzensberger, Hans Magnus. Carta a Siegfried Unseld, 10/08/1968, DLA, SUA: Suhrkamp).

156 (Anexo I).

por Curt Meyer-Clason e *Autorenlexikon Lateinamerika* (1992), organizado por Dieter Reichardt.

Em relação à literatura brasileira, até o final dos anos 1970, o mercado editorial da RFA dispunha de pouquíssimos e de títulos dispersos no mercado, mas já apresentavam uma particularidade dentro da sua recepção: Jorge Amado e Guimarães Rosa haviam sido nesta altura os dois autores com mais títulos editados e reeditados na década de 1960. Em segunda posição, além de títulos isolados de Adonias Filho, João Cabral de Melo Neto, Carlos Drummond de Andrade, Autran Dourado, Ariano Suassuna, Clarice Lispector e Érico Veríssimo,¹⁵⁷ encontravam-se Machado de Assis e Graciliano Ramos, o primeiro com três títulos e o segundo com dois títulos, *Nach Eden ist es weit* (1966) e *São Bernardo* (1960), em quatro edições, duas delas no mesmo ano.¹⁵⁸ Marcel Vejmelka apresenta em sua investigação sobre a recepção de Jorge Amado na RDA e depois em seu ensaio sobre a recepção de Rosa na RFA duas hipóteses para a recepção destes autores. No caso da obra de Amado, o investigador se pergunta pela diferença na sua recepção crítica entre as duas Alemanhas, demonstrando ter o sucesso do autor tanto na RDA e quanto na RFA um desdobramento ideológico e solidário de esquerda e um interesse pelo exótico e folclórico (Vejmelka 2001). Quando, no entanto, Vejmelka passa a analisar os títulos publicados nos dois lados, isto é, a diferença entre os interesses editoriais e de mercado, ele nota que os títulos publicados na RDA, são assumidos e marcados como literatura socialista, e que títulos como *Tereza Batista cansada de guerra* (1972), são fortemente criticados e recusados como pornografia (Vejmelka 2001, 270-271). O estudo de Vejmelka sugere haver uma manutenção na coerência de autor e obra na RDA que prevê alguns de seus títulos e recusa outros, ou seja, uma manutenção imposta em sua recepção. No caso da obra de Rosa, sua recepção é apresentada por Vejmelka de outro ponto de vista: primeiro com a projeção de um leitor alemão implícito na própria produção do autor,¹⁵⁹ relacionando o sucesso da recepção de Rosa ao trabalho consciente do autor, ao contato do autor com a literatura alemã, com o tradutor e com sua boa relação com o editor Joseph C. Witsch. Apesar de incomparável ao sucesso de vendas da obra de Jorge Amado, Vejmelka recorda que a edição alemã de *Grande Sertão* recebe rapidamente nos anos 1960 duas novas tiragens e uma edição autorizada de bolso.¹⁶⁰ E, ao discutir brevemente a recepção da crítica alemã à obra roseana, Vejmelka sublinha como traço marcante uma generalização do sertão enquanto o cenário para a obra de Guimarães Rosa, descrito quase sempre como o interior do

157 Adonias Filho: *Corpo Vivo* (1965), Suhrkamp; (1966) *Das Fort*, Claassen; João Cabral de Melo Neto: *Der Hund ohne Feder* (1964), E. Walther; Carlos Drummond de Andrade: *Poesie* (1965), Suhrkamp; Autran Dourado: *Brandung* (1964) e *Ein Leben im Verbogenen* (1967), Claassen; Ariano Suassuna: *Das Testament des Hundes oder Das Spiel von unserer lieben Frau der Mitleidvollen* (1962), K&W; Clarice Lispector: *Der Apfel im Dunkeln* (1964) e *Der Nachahmung der Rose* (1966), Claassen; Érico Veríssimo: *Seine Exzellenz der Botschafter* (1967), Paul Neff Verlag.

158 Machado de Assis: *Meistererzählungen des Machado de Assis* (1964), Christian Wegner, *Dom Casmurro* (1966) e *Brás Cubas* (1967), Rütten & Loening; Graciliano Ramos: *São Bernardo* (1960), primeira e segunda edição Carl Hanser, terceira Aufbau-Verlag em 1962 e quarta, Fischer, em 1965, edição de bolso; *Nach Eden ist es weit* (1966), Horst Erdmann.

159 Nesse caso Vejmelka apresenta uma das primeiras cartas que Rosa envia a Curt Meyer-Clason (Vejmelka 2007).

160 Em 1994, por ocasião da feira do livro em Frankfurt, todos os títulos já publicados foram novamente editados.

estado arcaico, a-histórico, atrasado (Vejmelka 2007, 121), que devolve a esta recepção, para infelicidade das pretensões literárias de Rosa, um horizonte semelhante ao que recebeu a obra de Amado. Do estudo de Vejmelka pode-se resumir que, salvo algumas exceções, ambas as obras foram recebidas por décadas pela crítica literária alemã dentro da chave do exótico e do mágico de modo que a ela não foi permitida a entrada ao campo dos estudos literários ou mesmo ao sistema literário alemão. Vale lembrar, no entanto, que a investigação do lusitanista não parte de um ponto de vista editorial, mas parte da repercussão da crítica de jornal e da crítica especializada. Ao considerar a empresa editorial e o trabalho envolvido em uma edição, não se pode menosprezar os efeitos destes objetos no campo literário de chegada, mesmo que a crítica limite seus alcances. Vale lembrar que a obra de García Márquez foi editada pela K&W e, mesmo através das generalizações e da exotização, tomou outras proporções no sistema literário alemão que seguem inestimáveis até hoje.

Além de analisar isoladamente a recepção de Rosa na RFA, valeria a pena comparar os efeitos da obra de Rosa e a de Márquez para as letras alemãs e perguntar-se, no caso da recepção, sobre a distinção entre o sucesso das duas obras, ou mesmo, sobre a distinção entre “macondo” e o “sertão” no horizonte de expectativa do leitor alemão. A proposta não é de toda absurda. Em 1969, Juan Benet escreve um belo ensaio para a *Revista de Occidente*, em Madrid, sob o título “De Canudos a Macondo”. É curioso como o ensaio se inicia pela tentativa de leitura de um romance que se torna tipograficamente ilegível (um erro gráfico indecifrável) a partir da página 50, interrompendo a leitura, e permitindo o autor a traçar uma espécie de biografia feita de suas leituras. Em certo momento, Benet compra um livro em português com 800 páginas em busca de adentrar em um universo fictício novo. É inevitável como a dificuldade de leitura leva a nós leitores deste ensaio, a comparar a leitura de Benet de *Os Sertões* em português e da edição tipograficamente indecifrável. A única diferença é que neste momento, o narrador resolve avançar na leitura mesmo ignorando o terreno desconhecido que seu vocabulário não alcança e disposto a abrir-se a uma linguagem e um espaço literários não apenas completamente novos, como também criados por um impulso criativo autêntico:

Aquella história me abrió los ojos a una América que yo creía conocer (por otros libros), pero que no conocía. La literatura iberoamericana nunca me había atraído demasiado y me había convencido muy poco por um no sé qué de rudimentaria – a la vez que enfática –, por un fondo de puerilidad apenas disimulado por la constante de un lenguaje exuberante. Ni Rivera, ni Gallegos, ni Borges, ni Asturias, me hicieron nunca mucha me-lla y siempre tuve con ellos (conocidos míos mucho antes de lo fuera Euclides da Cunha) la sensación casi colegial de que todos ellos parecían lanzados a las letras más por una obligación social, por un desafío nacional que por una compulsión propia (Benet 1969, 54).

A leitura de *Os Sertões* passa a servir para Benet como um parâmetro para a literatura latino-americana, que, segundo ele, somente duas gerações depois de Euclides da Cunha, encontra seus epígonos: Carpentier, Rulfo, Llosa e por último García Márquez.¹⁶¹ Com este ensaio, Benet oferece uma deixa de leitura comparativa entre o ser-

161 “Se diría que la estirpe de Euclides da Cunha ha necesitado dos generaciones para que salgan al mundo sus verdaderos retoños, diseminados por todo el Continente. Ahí están: Carpentier en Cuba; Rulfo en Méjico; Vargas en Peru y, por último, este asombroso García Márquez en Colombia” (Benet 1969, 55).

tão e Macondo, uma ligação fulcral entre as letras brasileiras e as hispano-americanas que, no entanto, até hoje parece-me pouco explorada na circulação da literatura dentro da América Latina e mesmo na recepção europeia desta literatura, de algum modo, frequentemente marcada por contornos nacionais.

Para talvez chegar próximo de uma resposta a este último fenômeno, não se deve menosprezar também o estado em que se encontravam os sistemas literários em intercâmbio nos anos 1960. Sabe-se que, pela unidade linguística e incentivo espanhol, o campo editorial da América hispânica formou-se e estabeleceu-se muito antes de que o brasileiro. Além disso, graças a fundação, em 1959 em Cuba, da Casa de las Américas e mais tarde, em 1974, da Biblioteca Ayacucho, há uma circulação prévia de literaturas nacionais na América Hispânica, através de premiações¹⁶² e publicações, antes que elas cheguem ao mundo anglo-saxão e ao europeu, neste caso, à Paris e Barcelona. Por sua vez, o campo editorial brasileiro dos anos 1960 encontrava-se isolado na América Latina e intimidado internamente entre duas épocas de censura. Entre a censura do governo Vargas em 1945, que, todavia, havia privilegiado e permitido a editora José Olympio tornar-se a editora do modernismo literário, e uma longa fase de censura a partir de 1964, destaca-se no âmbito da beletrística a editora Civilização Brasileira de Ênio Silveira, uma das bases para uma nova cultura editorial que se mantém até hoje. Investindo fortemente em autores contemporâneos, na tradução de literatura estrangeira¹⁶³ e na criação de séries editoriais como *O panorama do conto brasileiro* (1960), *Poesia hoje* (1963), *Novela brasileira* (1964) e *Teatro hoje* (1966), no fim dos anos 1970, a empresa de Ênio Silveria controlava 20% de todo o mercado de ficção brasileiro. Um mercado, é preciso dizer, que nos anos 1980 produzia cerca de um terço dos títulos literários da RFA.¹⁶⁴

Paralelo ao modesto mercado editorial, o sistema literário brasileiro em geral encontrava-se nas décadas de 1960 e 1970 em um debate intelectual interno sobre a sua própria dependência e subdesenvolvimento. Apesar da consolidação de um sistema literário¹⁶⁵ no início do século XX, com o estabelecimento de um cânone moderno, a fundação de uma Academia Brasileira de Letras, o desenvolvimento da crítica literária, e, mais tarde, a profissionalização do homem de letras e o florescimento mesmo que tímido, de um mercado do livro no Brasil, com o golpe militar de 1964 e a subsequente desolação do plano para uma cultura nacional independente, implantou-se na realidade brasileira uma cultura política à serviço da importação não só de bens materiais, como também simbólicos e à serviço da exportação de matéria-prima e do retorno do exotismo como marca nacional. Uma reação a este fenômeno encontra-se refletida posteriormente na recepção crítica das ideias de Antonio Candido por Haroldo de Campos, Roberto Schwarz e Luiz Costa Lima e é discutida pelo próprio Candido em

162 O Prêmio Casa de las Américas foi criado no ano 1960 sob o nome “Concurso Literario Hispanoamericano”. Em 1964, passou a se chamar “Concurso Literario Latinoamericano”. Até hoje, entretanto, há uma categoria especial para títulos escritos em língua portuguesa, isto é, literatura brasileira.

163 Em 1966, a editora publica a primeira tradução de *Ulysses* (1922), de James Joyce, no Brasil, traduzido por Antônio Houaiss.

164 De acordo com a pesquisa de Laurence Hallewell, em 1982, o mercado dispunha de 2.035 títulos de literatura brasileira e 1.933 títulos de literatura estrangeira no ano de 1980 (Hallewell 1982). Enquanto a RFA havia editado, somente em primeiras edições, o total de 9.972 títulos e 2.432 reedições. *Buch und Buchhandel in Zahlen*, 13. Frankfurt a. M.: Buchhändler-Vereinigung, 1981.

165 Segundo o diagnóstico de Antonio Candido em *A formação da literatura brasileira* (1959).

seu ensaio, “Literatura e Subdesenvolvimento” (Candido 1989), no qual o crítico defende o romance regionalista latino-americano, ou melhor, as obras de Rosa, Juan Rulfo e Vargas Llosa como superação da dependência cultural. Vale ressaltar que as críticas ao sistema de Candido ganham espaço na esfera pública somente após a redemocratização do país: o ensaio de Haroldo de Campo, *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório*, é de 1989, o de Candido, de 1987, o estudo de Luiz Costa Lima, “Concepção de história literária na Formação” é de 1992 e o ensaio de defesa à Formação, “Os sete fôlegos de um livro”, de Schwarz, foi publicado em 1999. Já a ideia de superação, levantada por Candido, só será reavaliada veementemente a partir dos anos 1990 e nos 2000, principalmente, por críticos como Silviano Santiago. Para Santiago, por exemplo, há outras saídas além da ideia de superação, como também de formação de uma manifestação autônoma chamada literatura e de um espaço emancipado chamado Brasil.¹⁶⁶ De acordo com o autor, debruçados demasiadamente sobre o problema de formação, os estudos literários brasileiros, parte fundamental do campo, trabalharam até o presente de forma essencialmente etnocêntrica, reforçando as circunstâncias em que se encontra o país cultural, política e economicamente, sem ser capaz, por um lado, de alcançar a independência almejada no passado, e, por outro, de inserir o pensamento brasileiro em um contexto universal. Para Santiago tal inserção é uma questão urgente (Santiago 2015), já que é errôneo pensar econômica, cultural e politicamente em planos nacionais, quando nem mesmo o Estado nacional está livre de papéis e funções internacionais. É a partir a inserção de uma episteme brasileira na circulação global de ideias, a partir do atrito entre elas e as ideias oriundas dos países considerados de centro, aliás, questionando a universalidade dos produtos culturais do chamado centro, que se constitui uma emancipação de um campo intelectual, correndo o risco, de outra forma, em manter-se em uma posição confortavelmente reprodutora.¹⁶⁷

Levando em consideração o estado em que se encontrava o debate no campo intelectual, a literatura produzida no Brasil e o seu mercado editorial, sem querer devolver a nacionalidade sequestrada à literatura brasileira em sua recepção, é preciso considerar o problema de sua insularidade, constituída, em certo sentido, já em sua produção. Como veremos a seguir, a recepção da literatura brasileira pela Suhrkamp não se faz sem a participação do campo intelectual brasileiro e das instituições de pesquisa ou de fomento como o Ministério da Cultura através da embaixada do Brasil na Alemanha e da Fundação Biblioteca Nacional. O recorte de investigação compreende justamente o período mencionado acima e frente ao campo literário alemão apresenta um claro contraste. Em toda a recepção pelo programa da editora Suhrkamp, resta perguntar neste sentido onde e como se encontra a produção do Brasil. Dentro desta recepção em bloco, duas ocorrências, que ao longo do presente estudo serão analisados mais largamente, reforçam a imagem de uma recepção da literatura brasileira como ilha: a presença de apenas um autor brasileiro como o entre os 17 autores inéditos apresentados na feira de 1976 e a produção de um volume de repertório ou de consulta dedicado exclusivamente à literatura brasileira, *Brasilianische Literatur*, organizado por Michi

166 O crítico já se ocupava com o problema da dependência e da formação desde o fim dos anos 1970, quando em 1978 publica *Uma Literatura nos Trópicos* e, em 1982, *Vale quanto pesa*, no qual se encontra o ensaio, “Apesar de dependente, universal” (Santiago 1982).

167 Estas e outras ideias são desenvolvidas em Santiago (2004).

Strausfeld em 1984. A primeira ocorrência envolve dois postulados: 1) está relacionada com uma ideia de representação de um espaço imaginário em bloco e monolítico, no qual 2) um título ímpar dentro da produção literária brasileira é realocado, não sem produzir fissuras, através de sua filiação menos à literatura latino-americana do que ao *nouveau roman* francês, dentro de um panorama reconhecidamente hispano-americano. Já a segunda ocorrência poderia falar por si mesma, mas também é ambígua: recorta a produção brasileira do bloco América Latina, entretanto, sempre que necessário, a mantém flutuante dentro do mapeamento tanto da literatura latino-americana quanto da universal, assim como favorável à missão humanista da editora e ao seu princípio comercial.

Durante a análise dos documentos referentes à recepção da literatura brasileira dentro do programa da editora Suhrkamp, além de apoiar-me nestas duas ocorrências ou estratégias editoriais parto de uma hipótese já anunciada mas que reforça a imagem da presença da literatura brasileira enquanto ilha no campo literário alemão, a saber, que um elemento constitutivo na recepção a moldura. Este elemento, teria dentro desta hipótese tanto uma função descritiva, por traçar um contorno, quanto uma função especulativa, em atribuir especificidade a esta literatura. Chamarei este elemento, por ora, de *sertão*.