

**ANAIS
DA
IV JORNADA NACIONAL
DE
LITERATURA
11 a 14 de junho de 1991**

Organizadores

José Gaston Hilgert
Tânia Mariza Kuchenbecker Rösing
Telisa Furlanetto Graeff
Zelir Salete Lago Busato

**UNIVERSIDADE DE PASSO FUNDO
PREFEITURA MUNICIPAL DE PASSO FUNDO**

**PASSO FUNDO/RS
1993**

Capa: Maria Roseli Doleski Pretto

Arte Final: Maria Goretti Bettencourt

Revisão: Carmen Maria Weirich Colnaghi

Maria Emilse Lucatelli

UNIVERSIDADE DE PASSO FUNDO

- **Reitor:** Prof. Elydo Alcides Guareschi
- **Vice-Reitor Acadêmico:** Profª Salete Cleusa Bona
- **Vice-Reitor de Pesquisa e Extensão:** Prof. Luiz Carlos Naujorks
- **Vice-Reitor Administrativo:** Prof. Ilmo Santos
- **Divisão de Extensão:** Profª Selina Maria Dal Moro
- **Instituto de Filosofia e Ciências Humanas:** Prof. Antônio Carlos Ancines - Diretor
- **Departamento de Letras:** Prof. Dr. José Gaston Hilgert

PREFEITURA MUNICIPAL DE PASSO FUNDO

- **Prefeito:** Osvaldo Gomes
- **Vice-Prefeito:** Júlio César Teixeira
- **Secretário Municipal da Indústria, Comércio, Turismo, Desporto e Cultura:** Ivaldino Antônio Tasca
- **Secretário Municipal de Educação:** Prof. Antônio Kurtz Amantino

AGRADECIMENTOS

À FAPERGS (Fundação de Amparo à Pesquisa do Rio Grande do Sul)

Ao PRONAC/FNC (Programa Nacional de Cultura/Fundo Nacional de Cultura) do Ministério da Cultura

À **Livraria das Faculdades** de Passo Fundo.

*Chega mais perto e contempla as palavras.
Cada uma
tem mil faces secretas sob a face neutra
e te pergunta, sem interesse pela resposta,
pobre ou terrível, que lhe deres:
Trouxeste a chave?*

Carlos Drummond de Andrade

SUMÁRIO

A PRETEXTO DE APRESENTAÇÃO: RAZÕES DE UMA JORNADA DE LITERATURA	09
PROGRAMAÇÃO	11
NOTA IMPORTANTE	15
1. TEXTO DE ABERTURA DA IV JORNADA Ignácio de Loyola Brandão	17
2. PASSO FUNDO: ALGUMAS LEMBRANÇAS Eric Nepomuceno	19
3. LOS CAMINOS DE LA LITERATURA LATINOAMERICANA Y EL COMPROMISO DEL ESCRITOR Mempo Giardinelli (Argentina)	22
4. A QUESTÃO DA LEITURA José Luiz Fiorin	28
5. O HUMOR E OS DIFERENTES TIPOS DE TEXTO Miguel Paiva	34
Paulo Caruso	35
Chico Caruso	36
João Spacca	37
Edgar Vasquez	38

6. O MITO DO GAÚCHO		
Maria Eunice Moreira		39
7. O MITO DO GAÚCHO: A DESCONSTRUÇÃO		
Carlos Alexandre Baumgarten		45
8. LITERATURA INFANTO-JUVENIL E IDEOLOGIA		
Walmyr Ayala		51
Sylvia Orthof		55
Elias José		58
9. A QUESTÃO SOCIOLOGICA NA LITERATURA BRASILEIRA		
Antônio Torres		60
Marisa Lajolo		64
10. EIN DEUSTSCHLAND, ZWEI LITERATUREN		
Bernd Cailloux		71
UMA ALEMANHA, DUAS LITERATURAS		
Bernd Cailloux		77
11. O POVÃO NA LITERATURA		
João Antônio		85
12. A ORIENTALIZAÇÃO DA POESIA BRASILEIRA		
Alice Ruiz		89
Maria da Glória Bordini		91
13. OS ESQUEMAS DA TELENOVELA		
Walter Negrão		100
14. A PROPÓSITO DA CENSURA		
Deonísio da Silva		106
15. VERSOS INSPIRADOS PELA IV JORNADA		
		112

A PRETEXTO DE APRESENTAÇÃO: RAZÕES DE UMA JORNADA DE LITERATURA

A leitura conduz à liberdade: à liberdade de adquirir conhecimentos para os mais diversos fins, sem tutelamento; à liberdade de percorrer outros lugares, sem sequer se mover; à liberdade de conhecer o mundo, a partir dos próprios referenciais, para confirmá-los ou modificá-los, sem a necessidade da presença física do interlocutor; à liberdade de se emocionar, participando do mundo que se constrói, sem melindres.

A leitura permite o diálogo, a qualquer momento, em qualquer lugar, sobre qualquer assunto, com interlocutores das mais diferentes concepções ideológicas, bastando, para isso, que o leitor se envolva com o livro e inicie o processo de construção de significados. A cada uma das leituras, configura-se um novo sujeito-leitor e, assim, sucessivamente se processa a transformação.

Depreende-se disso que a emancipação cultural de um povo depende, diretamente, de sua capacidade de ler as mais diferentes linguagens. Um povo que não lê é, sem dúvida, mais frágil ao domínio cultural de outros.

Nesse contexto, assume importância decisiva a necessidade de implantação e de consolidação de uma política de leitura, capaz de promover a formação de leitores críticos, quando se pretende a construção de um país em que todos possam exercer, em plenitude, a sua cidadania.

Essas idéias desencadearam o movimento cultural que as Jornadas Literárias constituem: a instauração de um diálogo que inicia com a leitura das obras, em período

anterior à realização da Jornada, e que culmina no encontro entre o escritor e seu público.

Um dos efeitos mais emocionantes que se vem percebendo, no decorrer das sucessivas edições das Jornadas, é a ampliação da intimidade entre leitor e autor, num constante processo de dessacralização da obra de arte literária, antes vista como um privilégio para iniciados. Desde 1981, ano da primeira Jornada, vêm-se verificando, no discurso de professores participantes, manifestações como "Vocês já terminaram a leitura do Josué?", "Quem já leu o Luís Fernando?" "E o Sciliar?" "Quem leu o último livro do Affonso?" "E o último do Deonísio?" "O Loyola vem à Jornada?" "Vai ficar todo o tempo?" "Adorei a Adélia!" "Você viu os Caruso no Jô Onze e Meia?" "O Eric vai ser o coordenador da mesa?" "Eu li tudo da Lygia!" "Gosto muito da Nélida!". Essas manifestações atestam a grande aproximação que o clima das Jornadas promove: autor e leitor tornam-se velhos conhecidos.

Depois disso o diálogo se faz por si.

Quando uma nova obra surge, ela logo se impõe como um motivo para novos encontros, agora já na perspectiva de leitores emancipados, capazes de participar do processo de significação por meio de diferentes linguagens.

A leitura dos textos que compõem estes anais da IV Jornada de Literatura podem dar uma idéia mais precisa do tipo de interação que as Jornadas promovem entre autor e leitor, seja pela leitura de livros, seja, posteriormente, pela informalidade do contato pessoal.

Essa forma de interação tem sido, em grande parte, responsável pela instauração de uma efetiva política de formação de leitores - tanto nas escolas quanto na comunidade em geral -, não só em Passo Fundo mas também em toda a região de influência de sua Universidade.

Os organizadores

PROGRAMAÇÃO

1. CURSOS

- 1º Curso:** Teorias Críticas
Dr^a Marisa Lajolo - UNICAMP/SP
- 2º Curso:** Ensino de Literatura no 2º Grau
Dr^a Vera Teixeira de Aguiar - PUC/RS
- 3º Curso:** Fundamentos pedagógicos para organização de programas de leitura na escola
Dr. Ezequiel Theodoro da Silva - UNICAMP/SP
- 4º Curso:** A sintaxe na perspectiva da produção textual
Dr. Antônio Suárez Abreu - USP/SP
- 5º Curso:** Alfabetização: uma proposta renovadora
Dr^a Sarita Moysés - UNICAMP/SP
- 6º Curso:** A utilização do teatro na escola
Grupo "Teatro do Livro Aberto"
- 7º Curso:** Erotismo e literatura
Dr. Jesus Antônio Durigan - UNICAMP/SP
Luis de Miranda - Ass. Eventos Culturais do RS
- 8º Curso:** O folclore no ensino de 1º e 2º Graus
Hélio Moro Mariante
- 9º Curso:** O folclore na poesia infantil
Elias José

10º Curso: Leitura e produção textual
Dr. José Luís Fiorin - USP/SP

11º Curso: Como estimular o ato de ler através de multimeios
Gian Calvi

2. CONFERÊNCIAS E AS CONSIDERAÇÕES CRÍTICAS

Tema: "Os caminhos da ficção latino-americana na atualidade".

Conferencista: Mempo Giardinelli (Argentina)

Crítico: Eric Nepomuceno

Tema: "A questão da leitura"

Conferencista: Dr. José Luís Fiorin - USP/SP

Tema: "O humor e os diferentes tipos de texto"

Conferencistas: Chico Caruso, Paulo Caruso, Miguel Paiva, Angeli, Edgar Vasques

Tema: "O mito do gaúcho

Conferencista: Dr^a Maria Eunice Moreira - PUC/RS

Crítico: Prof. Carlos A. Baumgarten - UFRGS/RS

Tema: "Literatura infanto-juvenil e ideologia"

Conferencista: Walmir Ayala

Sylvia Orthof

Crítico: Fanny Abramovicht

Tema: "A questão sociológica na literatura brasileira"

Conferencista: Antônio Torres

Crítico: Dr^a Marisa Lajolo - UNICAMP/SP

Tema: "O povão na literatura"

Conferencista: João Antônio

Tema: "A questão da tradução literária"

Conferencista: Cláudio Willer

Tema: "A orientalização da poesia brasileira"

Conferencista: Alice Ruiz

Crítico: Prof^a Maria da Glória Bordini - UFRGS/RS

Tema: "Os esquemas da telenovela"

Conferencista: Walter Negrão

Crítico: Dr. Deonísio da Silva - UFSC/SP

3. COORDENADORES DOS DEBATES

Ignácio de Loyola Brandão
Eric Nepomuceno

4. ATIVIDADES PARALELAS

2º Concurso Nacional de Contos "Josué Guimarães"
Apresentação da Banda "Avenida Brasil"
Grupos de Teatro: Teatro do Livro Aberto
Alma Livre
Mostra Passo-Fundense de Artes Plásticas
Exposição "Só Humor"
Feira do Livro
Lançamento do livro sobre as Jornadas anteriores

5. COMISSÃO EXECUTIVA

César Raimundo Bilibio
José Gaston Hilgert
Nara Lang
Tânia Mariza Kuchenbecker Rösing
Telisa Furlaneto Graeff
Zelir Salete Lago Busato

NOTA IMPORTANTE

Os textos que compõem estes Anais, em sua absoluta maioria, resultam da transcrição de fitas gravadas no momento da fala de seus autores, quando de sua participação na IV Jornada Nacional de Literatura.

Esta circunstância específica obriga às seguintes considerações: a) os textos, com exceção de alguns poucos, já entregues na versão escrita por seus autores, não podem ser lidos como “textos escritos”, visto que as condições de comunicação ao grande público os impregnaram de fortes marcas de oralidade; b) a transcrição das gravações procurou preservar a oralidade para não descaracterizá-los em sua originalidade; c) as alterações feitas, na passagem da audição para a transcrição, somente ocorreram quando impostas pela necessidade da leitura fluente e da compreensão inequívoca; d) os textos, como aqui se apresentam, não foram submetidos à apreciação de seus autores, não cabendo a estes, portanto, responder por eventuais imperfeições, decorrentes das limitações inerentes ao trabalho de transcrição.

Espera-se que os leitores dos textos aqui apresentados consigam recuperar neles todo o encanto que cativou o público da IV Jornada Nacional de Literatura.

Os organizadores

1. TEXTO DE ABERTURA DA IV JORNADA

IGNÁCIO DE LOYOLA BRANDÃO

IGNÁCIO DE LOYOLA BRANDÃO

Quantas vezes a medicina não consegue o diagnóstico exato para uma doença, e o doente decide, de repente, reagir, levantando-se e tentando viver, estimulado por um instinto vital que existe dentro de todos nós e que nos leva à recusa da morte? Pela mesma razão, pessoas com doença nenhuma se instalaram na cama e definham até a morte, levadas pela inércia e pela apatia.

Esta JORNADA se abre debaixo de um signo específico: a mais brutal crise da história brasileira. Ao menos brutal para nós, dentro de nosso tempo. Esta nos toca de perto, nos sensibiliza, interfere em todos os momentos de nossa vida, materiais ou emocionais.

Também após uma doença complicada ou uma cirurgia violenta, o doente deve se erguer, andar, fazer exercícios, procurar se readaptar à vida normal, ainda que à custa de dores, para recolocar em ordem e em funcionamento músculos e nervos traumatizados. E se recorro aqui a tais símbolos, é porque me parece que o Brasil é um doente, que foi levado à doença por médicos incapazes que permitiram o surgimento de todos os tipos de infecções, sem terem, depois, competência ou sequer vontade de resolver o drama. E, neste caso, mais do que nunca, o drama sofrido por Tancredo Neves me parece clara profecia, uma antevisão em forma de parábola trágica, do que seria e sofreria o Brasil nos anos posteriores: absoluta incompetência médica, aproveitamento voraz das circunstâncias, exploração em causa própria e utilização aleatória de métodos que nada resolviam.

O doente em convalescência precisa saltar do leito, se readaptar à vida, fazer com que o corpo readquira a normalidade, para que nada se atrofie e, assim, caminhar para a porta da vida.

A JORNADA de Passo Fundo é um passo de coragem e audácia dentro de uma cultura estagnada e doente, dentro de uma sociedade cuja política e economia se encontra na UTI, sofrendo todos os tipos de infecções, com todos os tipos de medicamentos errados e tratamentos ineficazes. Mesmo porque tais médicos parecem não se incomodar muito com o paciente, buscam apenas engordar os seus honorários. Este é um momento em que a estagnação ameaça a cultura. O entorpecimento toma conta; a lamentação se instala, com gritos e choros, em lugar de um se erguer, e reagir, e partir para a atividade. A JORNADA abre-se com ousadia num momento em que o tom das conversas, o tema dos debates, é o choramingar contínuo e perpétuo de que o "Estado nos abandonou, que o nosso "pai" não liga mais para a gente." A JORNADA esquece lamentos estéreis e parte para a realização, organizada num tom de grandeza e renovação, como se a crise não existisse no Brasil. Todos os participantes - platéia e mesa - são lúcidos e conscientes e sabem o que se passa e como se passa, e por quê. Cada um de nós aqui está fazendo um tipo de sacrifício, uns perdendo dias de trabalho; outros, aulas. Todos estamos investindo nisto um pouco de nossas economias - o que sobrou do que não foi roubado, sob o nome de confisco. Todos estamos dando este passo com alguma dor, porque sabemos que se trata de um caminhar para a vida, espécie de renascimento; porque ainda existem bons médicos, solidários, que tentam nos ajudar e pensam com grandeza e abrangência. E, no caso, esses médicos, para quem a medicina é realmente sacerdócio e não mercantilização, são a Prefeitura e a Universidade de Passo Fundo, investindo com generosidade e audácia, sem medir, sem poupar, acreditando. Num momento em que a grande característica do Brasil é a desconfiança, a descrença, essa Prefeitura mostra o lado inverso. Promovendo a Jornada, Passo Fundo passa à História da Cultura; reafirmando que o momento é de combater a inércia, o conformismo, a apatia, o comodismo. Em lugar de lamento, a ação. A Jornada é um choque, uma reação, é a mostra de que estamos vivos e recusamos a morte. No Brasil de hoje, é preciso reinventar tudo, do fogo à roda. O furacão Collor que se abateu sobre a cultura deixou devastação, mas, em lugar de chorar sobre as pedras, apanhemos as pedras e começemos a construir do nosso modo, e de maneira que - defendidos como o porquinho que construiu uma casa de pedras - os sopros do lobo não possam mais sequer nos abalar. A JORNADA de Passo Fundo é a demonstração de que a sociedade pode e deve se unir, para pôr de pé não só a cultura, mas o país.

A JORNADA é o grito que, partindo do Rio Grande do Sul, deve ecoar por todo o Brasil.

NÃO! NÃO! NÃO!

Um não ao negativismo, ao oportunismo, ao comodismo, à destruição. Estamos vivos e queremos caminhar e desfrutar desta vida. Não aceitamos a deterioração que querem nos impor. Não aceitamos a degradação de tudo, da cultura, da economia, porque sabemos que isto representa uma forma de manipulação e

totalitarismo. Não queremos nos transformar em cadáveres com nossos bens saqueados e urubus rondando sobre nossos corpos. A JORNADA é a revelação de nosso poder como indivíduos. A certeza de que só a mobilização da sociedade brasileira, como um todo, pode levar a mudanças. A JORNADA é a onda, cujo fluxo nos levará para a praia, quando acreditávamos estar definitivamente afogados. Depositados na areia, sufocados, cheios de água, vamos demorar uns instantes para nos recuperarmos e eliminarmos o susto. E vamos nos erguer antes que uma outra vaga nos leve de volta ao mar, porque as ondas que vêm de Brasília não trazem em si a vontade de salvação do Brasil.

Fazer, não lamentar poderia ser um dos lemas.

Agir

Investir

Ousar

E VIVER !!!

2. PASSO FUNDO: ALGUMAS LEMBRANÇAS

ERIC NEPOMUCENO

Da primeira vez em Passo Fundo, a gente nunca esquece. Foi assim, entramos em fila india, no tablado que servia de palco, Ana Maria Machado, Silviano Santiago, J. J. Veiga e eu. Elevamos, todos, o mesmo susto que muitos haviam levado antes, e muitos levariam depois: uma multidão à nossa espera. Brinquei com Silviano: "Acho que erramos de lugar, essa platéia deve estar esperando o Chico Buarque". Só mais tarde fiquei sabendo que a piada era velha e se repetia a cada Jornada em Passo Fundo. Mas era a minha primeira vez, e a gente sempre comete uma ou outra bobagenzinha. E além do mais, cá entre nós, escritor, neste país, não está nem um pouco acostumado a ter muito público, e ainda mais do tamanho gigantesco que Passo Fundo reúne a cada Jornada.

Isso aconteceu em 1988. Voltei a Passo Fundo na Jornada seguinte, realizada em 1991 e, apesar de preparado, levei susto outra vez: o público tinha

aumentado, e muito. Lembro a expressão de Antônio Torres e de João Antônio, olhando aquele mar de gente: "Tem certeza que é aqui?". Até Ignácio de Loyola Brandão, veterano jornadeiro, ficou impressionado. Mas nenhuma de nossas reações pode ser comparada à do escritor alemão Bernd Cailloux, que estava dando uma série de palestras no Brasil e também foi a Passo Fundo. Tarde da noite, e ainda em estado de choque, ele me confessou, na cumplicidade universal de uma mesa de bar: "Este país é definitivamente louco. Em que outro lugar do mundo você veria mais de três mil pessoas reunidas para ouvir escritores, conversar com escritores? Vocês não têm cura".

É bem verdade que este nosso país anda precisando de cura para um sem-fim de absurdos. Mas é igualmente verdade, e muita, que o que se iniciou em Passo Fundo há anos - em 1981, para ser mais exato, como Jornada Rio-Grandense de Literatura e que quatro anos depois se transformou em Jornadas Nacionais - não terá cura jamais. Ainda bem.

Acontece de tudo nas Jornadas de Passo Fundo. Coisas assim: certa noite, estávamos jantando, Ignácio de Loyola e eu, e nas mesas à nossa volta amontoavam-se várias professoras e estudantes de Letras. Havia umas oito pessoas naquela mesa, e outras seis na mesa do outro lado, e sei lá quantas na mesa de trás. Enfim, Loyola e eu éramos uma ilhotinha cercada de professores e estudantes por todos os lados.

Falávamos de um assunto importantíssimo: a novela das oito, que, por causa da Jornada, estávamos perdendo. Loyola, num descuido de seu coração generoso, defendia a figura de Ivan, e eu, implacável, tratava de chamar a atenção de meu amigo para sua fragilidade. Ivan era um oportunista, fraco de caráter, sem nenhum talento, um carreirista que tinha abandonado princípios e lealdade.

Loyola me pedia um pouco mais de flexibilidade de julgamentos, lembrando que Ivan, no passado, tivera um papel importante e fora capaz de grandes e generosos gestos. Resumi minha posição:

- Você pode até gostar dele, mas um dia vai me dar razão. Ouça bem o que digo: o Ivan é, no fundo, um canalha.

Uma professora da mesa ao lado não resistiu, pediu licença, interrompeu nosso diálogo para protestar:

- Ninguém que tenha escrito um livro como "A Festa" pode ser o que você está dizendo. O Ignácio de Loyola tem toda razão.

Ficamos os dois sem saber como prender o riso. Falávamos de Ivan, o personagem de Antônio Fagundes na novela "Vale Tudo". A irada professora falava de nosso bom amigo comum, o escritor Ivan Ângelo. Lembrei-me de uma frase exata

de Mario Benedetti: "Quando um visconde encontra outro visconde, os dois falam de viscondes; quando um escritor encontra outro escritor, os dois falam de escritores".

A professora certamente daria razão a Benedetti. Só que nós, na inocência de um jantar em Passo Fundo, falávamos de qualquer coisa, menos de escritores.

Ao contrário de boa parte de meus colegas de ofício que foram a Passo Fundo, devo confessar que tive, sim, um encontro na cuia. E noturno, para ser mais emocionante. Claro que, durante a tarde e durante a noite, a mesa havia recebido aqueles recados capazes de deixar até messalina rubra de pudor. Ninguém levava a coisa muito a sério, mas sempre pairava alguma dúvida no ar. Resolvi tirar a limpo, discreto, passos felinos de espião, dei a volta na praça, tomando todas as medidas de segurança para não ser flagrado por algum brincalhão. Sentada na penumbra num banco bem em frente da cuia, uma figura aguardava imóvel. Vestia uma espécie de poncho e tinha um boné na cabeça. Construi a imagem de alguma morena dos filmes franceses dos anos 50, rosto enigmático, voz de madrugada, mãos sábias.

Eu estava a três passos do banco quando percebi meu equívoco. Sentado ali, com cara de quem procura compreender o incompreensível, o cartunista Paulo Caruso, com seu metro e noventa e seus outros tantos quilos, ergueu sua figura enorme. "Estou tentando entender qual é a dessa cuia, da qual todo mundo fala tanto", explicou. Sorri de lado e disse: "Não adianta. Vamos procurar uma cerveja".

Encontros únicos. Certo dia, pedi à professora Tânia Rösing um favor pessoal, um favor especial. Precisava de um automóvel e um motorista paciente e discreto. Queríamos ir, Paulo Caruso e eu, ao cemitério de Passo Fundo, para uma breve cerimônia íntima, no túmulo de nosso amigo Tarso de Castro, que havia morrido há pouco tempo. No vestíbulo do hotel, Paulo apareceu com quatro latas de cerveja. Protestei: "Estamos indo beber com o Tarso, e ele não tomava cerveja". Paulo Caruso voltou minutos depois com uma garrafa de bom uísque, ainda lacrada, devidamente surrupiada do quarto de seu irmão, Chico.

Saímos na calçada para tentar encontrar o tal chofer discreto e paciente, não vimos ninguém com cara de motorista. Na verdade, não consegui ver ninguém com cara de nada: ali, plantada na calçada, estava a moça mais bonita do mundo. Ela chegou para nós e disse: "Oi, a Tânia me pediu para levar vocês".

Fomos, Paulo e eu. Bebemos junto ao túmulo do nosso amigo, enquanto a moça esperava, discreta e paciente, no automóvel. Não era uma cerimônia de despedida, porque nunca nos despediremos de Tarso, e menos ainda em sua terra natal. Não havia solenidade nem nada parecido; era apenas um encontro de nós três. Na saída, falei em voz alta: "Até a próxima, Tarso". E não resisti: "Você nem imagina como é o chofer que nos trouxe até aqui".

Mais tarde, pensando naquilo tudo, cheguei à conclusão de que foi o primeiro milagre do nosso Tarso.

Outro milagre – este, com milhares de testemunhas – é o que foi conseguido por um grupo de obstinados professores da Universidade de Passo Fundo. Com apoio da própria Universidade e buscando ajuda em tudo que é canto, este grupo realiza um evento único em nosso país. Em Passo Fundo, as Jornadas de Literatura são um espaço comum onde escritores se encontram e, juntos, encontram seu público. Consegue-se, a cada jornada, discutir temas sérios num clima de cumplicidade total. São centenas, milhares de pessoas na platéia, diante dos escritores. E sem que ninguém jamais consiga explicar como, ocorre tudo numa atmosfera de camaradagem, como se estivessem todos ao redor de uma gigantesca mesa de bar. Ou, quem sabe, ao redor de um mesmo chimarrão, passando entre todos a maior cuia do mundo – aquela que está na praça de Passo Fundo e onde, com certeza, algum dia tornarei a encontrar a motorista, a moça mais bela do mundo.

Pensando bem, não tenho saída: ou a moça, ou Paulo Caruso.

Até resolver essa parada, continuarei indo à cuia. Discreto e paciente, como convém.

3. LOS CAMINOS DE LA LITERATURA LATINOAMERICANA Y EL COMPROMISO DEL ESCRITOR

MEMPO GIARDENELLI

Los intelectuales siempre son la conciencia crítica de su sociedad. Les guste o no, y lo son también los que se ocupan sólo de asuntos privados, los que se declaran "apolíticos" y los que "no se meten" con los dramas sociales. Y es que cuando cualquier ciudadano opina lo hace desde sus impulsos, sus deseos y sus frustraciones, pero cuando lo hace un intelectual, es diferente. Porque un intelectual es como un actor que aprendió su texto: ha masticado lo que va a decir. No improvisa, ni siquiera cuando se lanza a improvisar. Y es por eso que la conciencia colectiva respeta a los intelectuales, aunque los critique y aparentemente los menosprecie.

Los intelectuales, que trabajan con su pensamiento y cuyo pensamiento es su obra y es su vida, siempre están representando las partes inconscientes de toda sociedad. El inconsciente colectivo se expresa en el arte, en las obras de creación. Y la aprobación o reprobación es la respuesta de cada sociedad a lo que hacen sus intelectuales. Y esta respuesta también indica el grado de civilización de esa sociedad.

En el mundo paradójico de hoy algunos intelectuales ocupan espacios, pero la mayoría no. A mí me encanta ver a los intelectuales proclamando que las utopías son posibles; que es posible por lo menos pensar un mundo mejor; que el mundo de la destrucción, la insolidaridad y el egoísmo es horroroso. Toda sociedad necesita que sus intelectuales hablen, digan cosas, pongan la cara y el cuerpo aunque se equivoquen. Porque eso es lo que se espera de los que trabajan en la cultura; y porque desinteresarse de lo que pasa en la realidad cotidiana de nuestros pueblos es, hoy por lo menos, una insensibilidad.

Toda sociedad necesita que la gente se ocupe de pensar lo que le pasa a la gente. No sólo se trata de ser hombres de letras - como decía el poeta Homero Manzi - sino hacer letras para los hombres y las mujeres de nuestro tiempo. Por eso duele el ruidoso silencio de algunos intelectuales.

Hace años, cuando toda la literatura latinoamericana discutía el tema del compromiso del escritor siguiendo las ideas de Jean-Paul Sartre, muchos lo interpretaron como excusa para discutir el protagonismo social y las perspectivas de una revolución que entonces, en los 60 y 70, parecía posible e inmediata. Recordemos aquellas obras del llamado realismo social. Y los debates cuando el caso Padilla, en Cuba. Y a Julio Cortázar cuando intentaba demostrar que podía hacer política sin traicionar al arte. Más que una moda era la necesidad de aquella época. ¿Cómo no enpeñarse en cultivar la convergencia del discurso político-ideológico con el literario, si todos lo hacían? Paz, Fuentes, Vargas Llosa, García Marquez lo hacían, como antes lo hicieron Bulgákov, Brecht o Neruda. Y como incluso últimamente y en Europa lo están haciendo Naipaul, Kundera o Rushdie.

Es natural que ahora desechemos los productos bastardos de aquella corriente. Porque al amparo de la llamada "literatura comprometida", en los 60 y 70 surgió un producto deleitable: la escritura panfletaria. Su resultado fue nefasto: se desdeñó a escritores como Borges, Arciniegas o Mallea; se escribieron estupideces dogmáticas; se maltrató a la literatura con lecturas sectarias. Los "comprometidos" hicieron de las suyas, protegidos y alentados por mafiosos y dogmáticos (que nunca faltan en las letras latinoamericanas). Y así las ideas sobre el compromiso de los escritores y la llamada literatura comprometida, acabaron siendo reiterativas en el discurso.

Todo esto ya no sirve, en la actual etapa de recuperación democrática. Hoy,

creo, hemos aprendido que aun con todas las fallas que tiene, la llamada "democracia formal" sigue siendo el mejor ámbito para la creación artística. Hoy sabemos que son precisamente *las formas* las que hacen a la esencia de la democracia; es el cuidado de las formas lo que abre y ensancha espacios a la vida republicana que necesitamos en estos tiempos para que ya no se mate a la gente, no haya censura y el disenso sea estímulo y no represión. Ahora ya sabemos que en el arte las ideas política y socialmente más eficaces son aquellas que de ninguna manera se propusieron esa eficacia; y que cuando el objetivo del arte es lograr un impacto político, ideológico o social, empieza la muerte de la arte.

Todo escritor conoce aquella idea de que el primer compromiso del artista es con su obra. Pero hoy, viendo la Argentina actual, y viendo Brasil, y todo nuestro adolorido continente, sobreviviendo como sobrevivimos a las políticas de ajuste, ese compromiso primero y excluyente no deja de producirme una cierta rebelión interna. Está muy bien que el primer compromiso sea con la obra, pero yo me pregunto: ¿qué obra produce el artista que es capaz de eludir un pronunciamiento sobre las miserias que definen el actual curso político, ideológico o social de nuestros países?

No le digo a nadie lo que debe escribir, ni lo que debe pensar. Pero no puedo dejar de tener opiniones frente a tanta mentira institucionalizada, a tanta insensibilidad social y confieso la rabia que me producen el fervor deportivo de nuestros presidentes, la frivolidad, la estupidez y el grado de ignorancia de la mayoría de nuestras clases dirigentes, tan irresponsables que están consiguiendo que las gentes simples hoy sientan insólitas nostalgias de los dictadores de hace unos años. Me resulta muy difícil permanecer en silencio, y francamente hay silencios que repugnan.

Por eso hablar de los caminos de la literatura latinoamericana hoy impone hablar de la responsabilidad del artista. Y el devenir estético de los próximos años creo que tendrá que ver con este asunto. ¿Cuál es el camino, entonces, para que la imaginación siga siendo nuestro norte, nuestro único destino posible? Todos sabemos la respuesta a esta pregunta: leer mucho y escribir. Seguir escribiendo, sumergidos en la desesperación de nunca saber si estamos en el camino correcto. Y realizar el más bello acto de amor en la literatura, que es el encuentro del escritor con el lector en las páginas de un libro.

Pero la literatura no está para dar respuestas. La literatura no sirve para nada ni tiene por qué servir para nada. No debe esperarse de ella, ni de nosotros los escritores, utilidad alguna. ¿Por qué escribimos? Porque no queremos, no podemos o no sabemos hacer otra cosa. ¿Para qué escribimos? Yo creo que para saber por qué escribimos. Nos estamos haciendo siempre las mismas preguntas, consciente o inconscientemente. Compartimos nuestra duda con el lector, y él, que siempre es amable, nos lo permite generosamente.

El escritor, en esencia, es un irresponsable. Nunca debe estar tan comprometido como quería Sartre, pues se así estuviera no podría escribir. El escritor es un irresponsable, y yo no creo que eso esté mal. Al compromiso hoy habría que reformularlo en base a una idea del gran ficcionista de Guatemala, Augusto Monterroso: aparte de los compromisos que uno tiene como persona, el único y gran compromiso que un escritor debe tener es el de no publicar cosas mal escritas. No hay otra posibilidad, porque toda responsabilidad en el acto de crear, durante la creación, lo maniatá. La responsabilidad y el compromiso dificultan la creación. Hacen perder libertad. La condicionan. Y todos aquí sabemos que la escritura que nace condicionada es una mala escritura, una escritura pobre. De manera que el hecho mismo de escribir debería ser pensado como un acto de irresponsabilidad.

Me interesa mucho este concepto de responsabilidad, más que el de compromiso. Porque lo que importa es que uno, en tanto intelectual, se haga cargo de lo que escribe y también de cómo vive lo que pasa en su sociedad. Uno también es un ciudadano. Aun el que elige no ocuparse del compromiso con la realidad, o quien elige como materia lo que está alejado de "lo que pasa", debería ser consciente de lo que hace. A posteriori, claro, para no condicionar el surgimiento de la obra. Pero es bueno saber que incluso el escritor más descomprometido es una persona que juega un rol ante los demás.

La literatura no sirve ni da respuestas, pero el público siempre espera respuestas. Hay una especie de convención interna en toda obra, que hace que el que escribe dé por sentado que su texto algo modificará, y en el lector hay igual expectativa. Y sucede, en efecto: no somos los mismos después de leer *Rayuela*, después de *Doña Flor*, después de *Pedro Páramo*.

El compromiso es un asunto *demodée*, pero no por eso deja de tener cierta vigencia. No por las estupideces que se cometieron en nombre de la literatura comprometida dejará de existir un vínculo entre lo escrito y lo vivido. Aun el escritor que hace ciencia-ficción, el que escribe textos eróticos, el autor de novelas de amor o de misterio, incluye una visión del mundo. La suya. Y nunca es una visión inocente. En ningún caso. Y es que el escritor es un ciudadano que vive en este mundo. No es verdad que esté "en otro mundo". Y entonces, *debe ser* irresponsable cuando crea, para que estalle su loucura interior. Pero también me parece que *debe ser* responsable ante los demás, como persona, como ciudadano de este continente arrasado y violado, por lo que hace y lo que escribe.

El camino del escritor latinoamericano, entonces, para mí, sigue pasando por defender la locura. Cultivar la locura, recomendaba Henry Miller. Y me parece un gran camino: Cervantes estaba loco, y Rabelais también. El mismo Dante tuvo que ser muy loco para meterse con la irracionalidad florentina del 1300. Desde antes de Erasmo de Roterdam el mundo ya se interroga sobre la locura. Cada escritor que se

pregunta lo que no comprende, lo que no sabe, lo que duda, cada escritor que cuestiona su propio infierno nos cuestiona a todos. Eso decía Quevedo. Pero a la vez, y por eso mismo, es legítimo que cada uno que se interroga invente sus propias respuestas coyunturales, incapaces de universalidad e intransferibles, pero útiles para sí y para su momento.

Nuestra narrativa está viva, como un hierro candente en la forja, y por eso tiene variaciones de temperatura tan fuertes. Es una literatura que se escribe en democracia pero en sociedades todavía autoritarias, enfermas de autoritarismo y de machismo y de racismo. Productos de la ignorancia, los prejuicios, y tantos años de represión. Sin duda que muchas cosas han cambiado en este continente - reglas jurídicas, normas de convivencia, conductas individuales e sociales - pero todavía es difícil distinguir qué es exactamente lo que cambió. Siempre digo que así como en estos últimos años estuvimos leyendo la novela de la dictadura, ahora se supone que debiéramos empezar a leer la novela de la democracia. Pero sucede que la crisis social, económica y cultural dificulta toda aproximación serena. Ni siquiera es suficiente la palabra crisis; al menos en mi país hoy hay que hablar de destrucción. En Argentina no estamos viviendo una decadencia; estamos viviendo una posguerra cultural. Y posguerra en la que los derrotados fuimos nosotros, los intelectuales. En la revista que edito en Buenos Aires venimos advirtiendo desde hace unos años que los daños que producen las dictaduras en materia cultural jamás se advierten durante su gestación; sólo se hacen evidentes cuando la dictadura ha pasado. Y por eso son daños perversos: porque hacen creer a mucha gente incauta que la perversión cultural que se está viviendo es producto de la democracia y no de la dictadura que la engendró.

La mirada moderna, la que tenemos nosotros en esta esquina de la historia que nos toca protagonizar, nos ofrece un novedoso repertorio de paradojas, de pesadillas. Si ayer nomás era el tema de la violencia, hoy es el de la memoria; si ayer eran los exilios interior o exterior, ahora es el vértigo y el asco que nos produce el horror en la propia casa; si ayer era la represión brutal que padecíamos, hoy la reprepción es parte de nuestro naturalismo. Si ayer nos censuraban, hoy también, pero de maneras mucho más sutiles. Bien ha dicho Monterroso que "en el mundo moderno los pobres son cada vez más pobres, los ricos más inteligentes, y los policías más numerosos".

En el arte no puede haber concesiones. Donde uno se perdona una pequeñez se inicia el camino hacia la mediocridad. Podrá ser una mediocridad vistosa, halagadora, glamorosa y llena de encantos, pero no dejará de ser mediocridad. Esto pasa en el periodismo, la política y la cultura. Herencia del pasado reciente o lastre de los colonizadores, lo cierto es que cada vez abundan más los argumentos que disculpelan la corrupción. Y por eso mismo hay que ser más agudo y exigente. Para no conceder nada, pero no desde una perspectiva ideológica, ni por ningún principismo, sino por reivindicar a rajacinchas una actitud ética, una moral interna en cada obra. *No hay obra moral de autores inmorales. No hay estética realmente valiosa que provenga de*

autores carentes de moralidad y rigor creativo. No hay belleza en la ignorancia, y por eso la cultura popular debe tener un altíssimo sentido estético para que su ética sea valiosa. Porque el arte no es solamente imaginación. Es también una responsabilidad aunque provenga de actos locos de artistas irresponsables.

En definitiva, lo que distingue al escritor de una época del escritor de otra época es que su mirada sobre el mundo va cambiando porque cambia el mundo. Y como cada escritor escribe para los lectores de su época, y se nutre de lo que pasa en su época, y hasta los fantasmas interiores que lo acosan son los fantasmas de su época, entonces nuestro camino debe ser - si me permiten afirmarlo- el de tener los ojos bien abiertos y no hacernos los distraídos.

Esto que digo no pretende ser una defensa del realismo. De ninguna manera. Ni realismo mágico, ni maravilloso, ni delirante, ni crítico, ni poético. Lo real no es otra cosa que un material plástico con el que cada día vamos a ver qué hacemos. Como a una plastilina, podemos modelarla cada día, modificarla, estirarla, y nada de eso cambiará al mundo. A lo sumo cambiará nuestra vida, y en el mejor de los casos podrá ejercer alguna influencia sobre la vida de algunos de nuestros lectores. Y del mismo modo, tampoco creo que el camino a seguir sea el de la llamada literatura fantástica. Porque para mí, *toda* la literatura es fantástica. En sí mismo, el hecho de escribir es fantástico. Y todo texto que creamos, el mejor o el peor, siempre es fantástico. Hacer literatura es siempre una aventura fantástica.

Por eso hablo de la mirada, de la visión singular sobre el asunto universal que es nuestra vida, en este mundo, en neste tiempo. Mirada sobre la violencia, sobre los contextos, sobre los antecedentes (individuales, sociales, políticos), sobre el misticismo imperante, sobre la irracionalidad y el pensamiento mágico. Sobre la estupidez humana, ese noble material literario que nos enseñaron Jonathan Swift, Saki, Groucho Marx y tantos más. Mirada sobre nuestros jóvenes, nuestros chicos y chicas que en estos años se asoman a la más extraordinaria incultura literaria. Mirada sobre la soledad, la insolidariedad, el pensamiento autoritario, la frivolidad, la corrupción. Todo esto seguirá siendo nuestro camino. La literatura no se detiene. No muere. No morirá. Porque la ilusión siempre está de nuestro lado.

4. A QUESTÃO DA LEITURA

JOSÉ LUIZ FIORIN

Que outros se jactem das páginas que escreveram,
a mim me orgulham as que tenho lido.

Jorge Luis Borges

Freqüentemente, temos ouvido professores reclamarem que os alunos das escolas primárias e secundárias não lêem, não sabem ler e não gostam de ler. Os enunciados das três orações coordenadas entre si são considerados sinônimos. No entanto, recobrem eles questões distintas: gostar de ler concerne ao prazer da leitura; saber ler, ao conhecimento da leitura; ler, ao hábito derivado do saber ler e do gostar de ler.

A questão da leitura envolve aspectos sociais, culturais, econômicos e pedagógicos. Não nos esquecendo de que os três primeiros existem e de que têm relevância muito grande, vamos ater-nos, neste texto, somente a alguns aspectos pedagógicos relacionados ao ensino da leitura.

A escola atua em dois níveis: no de levar o aluno ao aprendizado da leitura e no de conduzir o aluno ao prazer do texto. O primeiro diz respeito à questão do saber ler, embora esteja também intimamente relacionado ao gostar de ler; o segundo refere-se especificamente ao prazer da leitura.

Comecemos pelo segundo. O primeiro problema que deve ocupar o professor que pretende que seus alunos gostem de ler é o da seleção dos textos. Se tomarmos os livros didáticos mais vendidos no Brasil, veremos que, em sua maioria, os textos escolhidos são crônicas ou são textos escritos especialmente para o livro didático. Nos dois casos, o princípio que rege a utilização do texto é o da facilidade. Em muitos casos, a imagem do leitor implícito que esses textos transmitem é a de um ser imbecilizado. Ora, o princípio que deve reger a seleção dos textos é diferente. Os textos a serem usados em aula devem ser desafiadores e não fáceis; instigantes e não apaziguadores. O ato pedagógico é acicate e não freio. O aluno precisa ser exposto a toda a gama da produção textual humana (textos políticos e jornalísticos; textos científicos e publicitários, etc.) para analisá-la, interpretá-la, criticá-la. Não podemos esquecer-nos, entretanto, de que o texto com que a escola deve trabalhar primordialmente é o literário. A escola deve ser o espaço privilegiado do trabalho com a literatura e isso por duas razões principais:

a) a literatura é o ápice do trabalho humano com a linguagem; é nos textos literários que se ampliam as fronteiras da língua; é neles que se faz mais largo uso dos

recursos lingüísticos que o homem tem à sua disposição;

b) a literatura constitui a súmula de toda a experiência humana ao longo dos séculos, de todo o conhecimento produzido pelo homem na Terra; com ela, o ser humano analisa o que aconteceu e sonha com o que nunca ocorreu.

Com a linguagem o homem tem o poder divino de criar mundos. Não é sem razão que a Bíblia, livro fundamental de nossa civilização, comece com um texto sobre a linguagem, o Gênesis. Não se pode ler de outra maneira a atividade de um Deus enunciador, que cria com a linguagem.

Gradativamente, o aluno deve ser levado aos autores fundamentais de nossa literatura, deve ser conduzido ao desafio e à aventura da palavra existentes em nossos textos literários. Nossos grandes autores estão sendo relegados a segundo plano. Lêem-se pouco autores como Guimarães Rosa, Graciliano Ramos, Machado de Assis, Alencar, Vieira. Lêem-se pouco poetas como Camões, Fernando Pessoa, Drummond, Cabral, Gonçalves Dias, Gregório de Matos. É preciso reintroduzi-los em nossa escola.

No que se refere ainda ao gostar de ler, é preciso fazer uma advertência ao professor: aquele que não gosta de ler não pode transmitir ao aluno o prazer do texto. O professor não pode ser um burocrata da literatura. É necessário que ele a ame, esteja apaixonado por ela para encantar e seduzir quem aprende. Sem paixão não há ciência, não há ensino, não há aprendizagem.

Passemos agora à questão do saber ler. Todos os livros didáticos brasileiros de língua nacional apresentam, em cada lição, um item denominado interpretação de texto. Consta ele de um texto escolhido segundo critérios facilitários criticados acima e de um questionário cujas respostas são óbvias, não despertando no aluno nenhum interesse.

Na maioria dos casos, a aula de texto limita-se às respostas a esse questionário. Mesmo quando se trata de um bom professor, que escolhe textos interessantes, o ensino de leitura deixa muito a desejar. Nesse caso, em geral, o professor analisa brilhantemente um texto e diz que os alunos devem fazer a mesma coisa. Quando o aluno inquire como o fará, duas respostas lhe são apresentadas: é preciso ler o texto muitas vezes e é necessário ter sensibilidade para perceber sua beleza. Ninguém duvida de que a análise de um texto é um trabalho de paciência e de que, para executá-lo, é preciso ler o texto muitas vezes. No entanto, é preciso mostrar ao aluno o que ler, o que observar do texto, para que o aprendiz chegue a extrair seus sentidos e efeitos de sentido. Não se pode pedir ao aluno que navegue o texto, sem bússola ou outros instrumentos de navegação.

Quanto à questão da sensibilidade, é preciso ter em conta que ela não é um

dom inato, concebido por alguma divindade ou pela natureza, mas fruto da educação. A escola tem por tarefa educar a sensibilidade de seus alunos. O poeta Valéry dizia que o entendimento precede o êxtase estético. Não se gosta do que não se entende. Por isso, levar o aluno ao prazer de ler passa necessariamente pelo saber ler.

Para trabalhar um texto, é preciso levar em conta suas características. Isso parece um truismo. Todavia, temos visto que esse princípio não é observado. Um texto literário e um texto político são trabalhados pela escola da mesma maneira. O texto literário é o que mais sofre com isso, pois ele é tomado como um entre outros, sem qualquer especificidade, sem qualquer singularidade, sem qualquer realce.

Pensemos um pouco nas características do texto literário. Em primeiro lugar, é preciso dizer que, como esse tipo de texto é uma fonte inesgotável de sentidos, não há respostas definitivas para o assunto. Pode-se, entretanto, arrolar os critérios mais usados para caracterizá-lo.

Devem ser afastados todos os critérios baseados no conteúdo. Não há conteúdos próprios da literatura nem avessos a ela. No que tange a esse aspecto, a única coisa que se pode dizer é que certas épocas privilegiaram, em sua produção literária, certos assuntos em detrimento de outros. Não se pode estender a toda a literatura o que é peculiar a uma época.

Uma outra característica que poderia ser usada é o caráter ficcional do texto literário em contraposição ao caráter não ficcional dos demais tipos de texto. Quando se afirma que o texto literário é ficcional não se quer dizer que ele não interpreta aspectos da realidade. Quando Graciliano Ramos, em *Vidas Secas*, cria um Fabiano e uma sinhá Vitória, cujos maiores desejos eram, respectivamente, falar como Seu Tomás da bolandeira e ter uma cama de couro como a de Seu Tomás, está analisando a vida de tantos fabianos e sinhás vitórias que, despossuídos de todos os bens espirituais e materiais, acham-se degradados ao nível de animalidade. O problema desse critério está em discernir, em certos casos, o que é ou não ficção. Para um crente, dizer que as histórias das imagens da Virgem que choram são ficção constitui até um ato blasfemo, enquanto para um não crente é claro que se trata de ficção.

Os textos dividem-se em dois grupos: os literários, que se caracterizam por ter uma função estética, e os demais, que se distinguem por ter uma função utilitária (informar, convencer, explicar, documentar, etc.).

Em que consiste essa função estética do ponto de vista da construção do texto? Num conjunto de características que dão a ele uma feição peculiar.

A primeira delas é a relevância do plano de expressão. Se tomarmos um texto utilitário qualquer - Cólica continua matando gente no Peru e as providências até agora tomadas pelas autoridades sanitárias revelaram-se ineficazes - o leitor como

que desconhece o plano de expressão e penetra-o para atingir o conteúdo. Ele não precisa memorizar a expressão, necessita apenas apreender o conteúdo.

No texto literário é diferente. A expressão articula-se com o conteúdo para nela recriar o que se diz. Contribui ela, assim, para a significação geral do texto.

Na primeira parte do poema “I Juca-Pirama”, de Gonçalves Dias, o ritmo, dado pelo fato de que cada verso apresenta quatro pés, constituído cada um de uma silaba não acentuada, uma acentuada e uma não acentuada, recria a cadência dos tambores da festa indígena de que vai falar o poema. Observe-se a primeira estrofe:

No meio das tabas amenos veredores
Cercadas de troncos - cobertos de flores,
Alteiam-se os tetos d'altiva nação;
São muitos seus filhos; nos ânimos fortes;
Temíveis na guerra, que em densas coortes
Assombram das matas a imensa extensão.

Dessa característica decorre grande parte da dificuldade de traduzir o texto literário. Na *Eneida*, quando Eneas relata os últimos dias da guerra de Tróia, ao contar como os troianos receberam o presente dos gregos, diz que Laocoonte, desconfiado, arremessa uma lança, que fica cravada no cavalo. O verso latino diz “*Stetit illa tremens*” (II, 52). Traduzido para o português o verso seria “Ela parou tremendo”. A tradução perde a aliteração do /t/, consoante explosiva, que recria na expressão o tremor da espada.

A mensagem literária é auto-centrada, ou seja, nela a expressão cria conteúdos. Por isso, o texto literário é intangível. O poeta Valéry dizia que a diferença entre o texto literário e o utilitário reside no seguinte: quando se resume este, apreende-se o essencial; quando se resume aquele, perde-se o essencial. Por causa da intangibilidade lingüística do texto com função estética, não se pode resumir-lo, acrescentar nada a ele, suprimir nada dele, mudar nele nada de lugar.

A segunda característica do texto literário é que ele é predominantemente conotativo. Busca sempre criar significados novos. Daí porque mecanismos retóricos como a metáfora e a metonímia constituem nele procedimentos fundamentais. Observe-se o texto abaixo:

LIÇÃO SOBRE A ÁGUA

Este líquido é água.
Quando pura
é inodora, insípida e incolor.
Reduzida a vapor,

sob tensão e a alta temperatura.

move os êmbolos das máquinas, que, por isso,
se denominam máquinas de vapor.

É um bom dissolvente.

Embora com exceções mas de um modo geral,

dissolve tudo bem, ácidos, bases e sais.

Congela a zero graus centesimais

e ferve a 100, quando a pressão normal.

Foi nesse líquido que numa noite cálida de Verão,

sob um luar gomoso e branco de camélia

apareceu a boiar o cadáver de Ofélia

com um nenúfar na mão.

Antônio Gedeão

O poema é dividido em duas partes: a primeira fala das propriedades físico-químicas da água e de sua utilidade; a segunda aproxima-se mais daquilo que o senso comum define como poesia. A primeira parte, pelo menos, parece ser denotada. Observando melhor, vemos que na terceira estrofe reitera-se o traço “calor” (“noite cálida de Verão”, note-se que a última palavra está grafada em maiúscula), que evoca “vida”, bem como o traço “brancura” (“luar...branco de camélia”), que está associado a “pureza”. Eles estão contrapostos ao frio, à morte e à putrefação presentes no cadáver. A morte de Ofélia; sem dúvida, a mulher que, na tragédia shakespeariana, mata-se dilacerada entre sentimentos opostos. A terceira estrofe remete-nos, assim, para o universo da tragédia, onde a personagem trágica é alguém impelido a fazeres contraditórios e cuja opção redunda numa pesada sanção negativa. Essa estrofe colocamos também no interior do universo do mito, discurso que contém uma coincidência de opostos. Podemos ensaiar uma interpretação.

Temos dois tipos de discurso para analisar a realidade: o científico e o literário (onde estão presentes mitos, personagens trágicos, etc.). O primeiro classifica os objetos e verifica suas propriedades e utilidades. É inodoro, insípido e incolor, pois é apenas racional. O segundo, ao contrário, é emocional, cheio de cores, cheiros e sabores. Ele funde contrários. Nele a morte é contraparte da vida; o frio, do calor; a putrefação, da pureza. Ele está mais próximo da complexidade da vida e de suas contradições. Visto dessa maneira, o poema é todo connotado.

A terceira característica do texto literário é a busca da desautomatização, a criação de novas relações entre as palavras e o estabelecimento de associações inesperadas e estranhas. em **Memórias póstumas de Brás Cubas**, de Machado de Assis, há a seguinte frase:

Gastei trinta dias para ir do Rocio Grande ao coração de Marcela.

Nela, o narrador associa elementos, que, em princípio, não estariam relacionados (um espaço físico e um espaço sentimental) e, com notável concisão, mostra que levou trinta dias, a partir de seu primeiro encontro com Marcela no Rocio Grande, para chegar à sede do sentimento amoroso, ou seja, para começar a namorá-la.

A última característica é que a literatura procura a plurissignificação, isto é, que o texto literário aspira a ter mais de um plano de leitura.

No poema “O ferrageiro de Carmona”, de João Cabral, um ferrageiro diz que há duas maneiras de trabalhar com o ferro: a fundição e o forjamento. Na primeira, é a fórmula que dá forma ao ferro; na segunda, é a mão do homem. Segundo ele, o verdadeiro trabalho com o ferro é o forjamento porque, numa luta com o metal, ele é dobrado e domado até onde se quer. O ferrageiro dá a ele a forma que bem entender. Este é o primeiro plano da leitura.

Todavia, como o ferrageiro afirma que o que ele diz é uma lição para o poeta, somos obrigados a buscar outro plano de leitura. O ferro é a imagem da linguagem e a fundição e o forjamento, as metáforas do trabalho com ela. Pode-se dar forma à linguagem colocando-a numa fórmula ou lutando com ela até domá-la e dobrá-la. Esse é o verdadeiro trabalho com ela.

Em nossa época, o trabalho do professor do idioma nacional parece um pouco abastardado. Ele ensina basicamente ortografia e uma gramática, que está longe da língua real. Voltar o ensino da língua nacional para o texto e principalmente para o texto literário é aproximar o ensino da realidade, porque neles se condensa a experiência humana. Na vida dos homens, a palavra serve para o bem e para o mal, para libertar e oprimir. A escola busca, na aventura com a palavra e no seu desafio, um meio de tornar livre seu aluno, fazendo-o um homem aberto para o mundo e suas diferenças. Cecília Meireles diz no “Romance das palavras aéreas”:

Ai, palavras, ai, palavras,
que estranha potência, a vossa!

Ai, palavras, ai, palavras,
sois de vento, ides no vento,
no vento que não retorna,
e, em tão rápida existência,
tudo se forma e transforma!

Sois de vento, ides no vento,
e quedais, com sorte nova!

Ai, palavras, ai, palavras,
que estranha potência, a vossa!

Todo o sentido da vida
principia à vossa porta:
o mel do amor cristaliza
seu perfume em vossa rosa;
sois o sonho e sois a audácia,
calúnia, fúria, derrota...

A liberdade das almas,
ai: com letras se elabora...
E dos venenos humanos
sois a mais fina retorta:
frágil, frágil como o vidro
e mais que o aço poderosa!
Reis, impérios, povos, tempos
pelo vosso impulso rodam...

5. O HUMOR E OS DIFERENTES TIPOS DE TEXTO

MIGUEL PAIVA
PAULO CARUSO
CHICO CARUSO
JOÃO SPACCA
EDGAR VASQUES

MIGUEL PAIVA

Eu acho que nós teoricamente vimos aqui para falar de humor, mas penso que seria mais interessante se vocês comandassem esse diálogo porque eu sei que vocês devem ter uma série de perguntas a fazer. E eu acho que a profissão de, quer dizer, a nossa tarefa de fazer humor diariamente, vivendo nesse país, pelo menos na minha história, já passou por várias fases. Quer dizer, eu já passei pela fase da censura, da censura mais violenta, mais pesada. Nós, quando fazíamos o Pasquim, nos anos 70, no inicio dos anos 70, tínhamos que produzir 2-3 jornais por semana, para que conseguíssemos tirar metade de um, porque a censura dilacerava tudo o que a gente mandava. E isso nos deu muita cancha, quer dizer, um certo exercício, uma certa prática de criar para o humor, naqueles anos. E depois a coisa começou a se ampliar,

começou a se abrir, ou seja, os humoristas foram aparecendo, o mercado aparentemente cresceu também, mas continuou sendo, até o final dos anos 70, sempre uma tarefa muito difícil.

O humor foi sempre considerado como um foco de resistência contra as mentiras, contra as injustiças. O humor tinha a capacidade de denunciar, de uma maneira não linear, não convencional, que a inteligência dos censores não era capaz de perceber. E, com isso, a gente conseguia dizer muita coisa naqueles anos. Eu acho que hoje o público, principalmente, criou uma nova expectativa: hoje, o humor político não tem mais caráter tão, tão violentamente de resistência como tinha naqueles anos, mas continua sendo a nossa maneira, o nosso modo de lutar contra as injustiças, as inverdades que a gente vê diariamente por aí. E mudam os governos, mas o humor continua sempre bem alimentado, principalmente pelos políticos ou pela sociedade em que a gente continua a viver.

É, o meu humor não é diretamente o humor político; não é explicitamente um humor político, mas ele se alimenta de tudo que a política causa em nossa sociedade. Eu acho que o comportamento, o comportamento das pessoas, os hábitos, as modas, são decorrência, também, do momento político que nós vivemos. O quadro, mais ou menos, do primeiro tempo é esse, e eu passo a bola para quem quiser continuar...

PAULO CARUSO

Pode deixar que eu falo. Olha aqui. Eu fiquei muito contente de chegar em Passo Fundo e encontrar essa recepção calorosa que a gente teve com o pessoal da organização da Jornada. Chegou às minhas mãos um folheto da cidade, ai eu vi que a avenida central de Passo Fundo chama Avenida Brasil. É uma coisa que me deixa de alguma maneira paranoicamente recompensado. Eu sinto que eu devo alguma coisa de direito autoral a vocês, porque Avenida Brasil é uma imagem que eu criei para simbolizar a nossa transição para a democracia e rebatê-la para o cotidiano das pessoas. E eu acho que tem um fundamento isso aí, que é o essencial, que, em qualquer lugar do mundo, a gente está numa província. Então, por isso eu pensei na Avenida Brasil, porque é uma avenida cujo nome existe em várias capitais: tem uma avenida na cidade do Rio de Janeiro, que se chama Avenida Brasil: tem uma em São Paulo, que se chama Avenida Brasil; em Porto Alegre tem uma que é na periferia, não é no centro da cidade como aqui, e isso faz com que eu, no meu trabalho, consiga refletir sobre a política mais cara do cotidiano, desmitificando, dessacralizando a política e rebatendo-a para o nosso universo do dia-a-dia. Quer dizer, eu acho que em qualquer

estabelecimento comercial, seja ele um botequim, uma farmácia, uma editora, a política está em jogo. O jogo do poder está ali representado pelas duas faces que estão contrapostas. Aí eu vou mostrar para vocês aqui uma extensão dessa idéia, da Avenida Brasil, que é um trabalho musical, uma coisa em que eu também acredito, a superação dessa linguagem. Quer dizer, a gente, enquanto artista gráfico, está muito restrito. Nossa contato com o público, nosso próprio relacionamento com os profissionais que fazem o jornal e a revista é muito limitado. O poder na imprensa está com quem detém o poder da palavra, com os editores. Os artistas, em geral, são considerados como marginais. E a relação profissional deles com as revistas e com as editoras reflete isso, essa marginalidade. Tivemos um grande estímulo em nossa atividade que foi o advento do Pasquim, que foi fundado, entre outros, por um jornalista que gostaria de homenagear, um cara que influenciou muito meu trabalho, o Tarso de Castro, e que trouxe para a imprensa uma linguagem dessacralizada, uma linguagem informal, uma linguagem como a gente fala. Depois disso, eu acho que os artistas gráficos, os artistas de humor, começaram a ser valorizados e hoje estão vivendo um momento de serem quase institucionais na imprensa. Todos os grandes órgãos de imprensa, os vibrantes, os menos vibrantes, têm um cartunista contratado na sua página editorial. Quase todos os jornais têm isso. Isso é uma conquista, que a gente como artista se sente também devendo algum direito autoral a esses que fundaram, que fizeram esse trabalho heróico de criar, pois o nosso trabalho está fundamentalmente ligado à criação. Eu acho muito oportuno estar aqui participando de uma Jornada de Literatura, em que na maioria das vezes vocês estão acostumados a receber escritores e, no entanto, têm aqui essa mesa formada por desenhistas, porque nós trabalhamos com uma outra linguagem. Se existe uma característica nesta IV Jornada, é justamente essa: de propor uma interação entre as linguagens. Nesse sentido, eu queria reforçar aquilo que o Miguel disse no começo, que é muito interessante para nós, que essa interação se desse, também, a partir do contato com vocês e que vocês fizessem as perguntas assim que a gente tivesse os 5 minutos formais para começar. É só isso.

CHICO CARUSO

Bom, o tema da palestra é humor e suas linguagens, não é? O humor e seus vários tipos de texto. Eu me lembro de uma palestra de um fotógrafo que dizia o seguinte: "O homem, desde o homem das cavernas, sempre é o mesmo homem criador de imagens". O escritor cria essas imagens com palavras, o desenhista cria essas imagens com traços. Agora há uma certa confusão entre o humor e o humorismo por causa da TV, que é esse meio que atinge todo o mundo, e que eu gostaria de ressaltar. Quer dizer chama-se de humorista o Jô Soares e o Chico Anísio, e eles, embora sejam pessoas inteligentes, versáteis, escrevam livros e tal, não são humoristas no sentido

da palavra; eles são comediantes; eles fazem humor para um consumo imediato, para rir e tal. Humorista, como a gente entende, é o cara que cria humor, mas com a intenção de fazer pensar. Então, são Millôr Fernandes, Luis Fernando Veríssimo, e aí você tem uma linha também de humor que se divide entre esse humor altamente individual, que é feito por uma pessoa, e humor que começa a aparecer como o humor do *Planeta Diário* ou da *Casseta Popular*, que é feito por várias pessoas. O texto não tem uma autoria; todos interferem como se fosse um "brainstorming" e criam o texto final. Isso deu reflexo também na televisão, em que se podem contrapor duas formas de humor: uma mais antiga, que é feita por uma pessoa como o Chico Anísio, que é um grande ator, capaz de ser versátil, criar vários personagens com vida própria e tal; e outra, que é o humor criado por várias pessoas como foi o humor da TV Pirata e que é agora do *Programa Legal* ou *Programa com Dorf* e tal, essas coisas. Então, são duas diferenciações como se estivesse saindo de uma postura mais individual, que talvez seja a melhor maneira de pensar sozinho, mas mudando para um troço onde uma cabeça ajuda a outra e aí se cria um humor coletivo.

Essas duas coisas eu queria colocar assim em termos gerais sobre o tema e também dizer que eu comecei a trabalhar em 68, época em que os espaços eram limitados; aí nós fizemos a imprensa alternativa, com *A Opinião*, *O Movimento*, *O Pasquim* e tal, e hoje, ontem principalmente, eu estava chegando aqui e tive a grande satisfação de ver o desenho que eu mandei de São Paulo, publicado n'*O Globo*, que é um jornal que tem essa fama toda de conservador, mas que está abrindo espaço cada vez maior para esse tipo de trabalho. Vocês vejam o tamanho da charge que eles puseram aqui. É o Collor tentando chutar o Magri e o Magri enrola-se na perna de Collor e fazem essa situação aí que nós estamos vivendo. Eu acho que esse espaço que *O Globo* está dando para o desenho de humor é sinal de que esta é uma profissão que tem futuro, não é? Assim é que, por exemplo, eu estou fazendo desenho colorido n'*O Globo* há 7 anos, isso na primeira página. Nunca ouvi nenhum comentário sobre a importância desse fato. Agora já estou fazendo duas vezes por semana. Também nunca ouvi nenhum comentário sobre este fato. Agora eu tenho certeza que daqui de Passo Fundo milhares de pessoas irão comentar. Pelo menos vocês.

JOÃO SPACCA

Bom, eu queria comentar umas coisinhas a respeito da coisa do humor. Eu preferiria humor num sentido bastante abrangente, incluindo qualquer manifestação do riso desde o palhaço até o comediante e nós humoristas mais distantes do público, humoristas via papel. Eu queria lembrar uma ... tinha, tinha um chargista na década de 30-40, chamado Belmonte e uma vez perguntaram para ele por que os humoristas

eram tristes. É um fato bastante comum, os humoristas são um pouco retraiados ou melancólicos, ou têm alguma coisa assim. Parece que os palhaços são os mais trágicos, se suicidam e tal. Aliás, nem precisa ser palhaço, o criador de *O Amigo da Onça* se suicidou. Então perguntaram para o Belmonte, por que os humoristas são tristes? Ai ele respondeu: "Me parece que pela mesma inexorável razão que as caveiras são alegres." E é uma coisa engraçada, porque o cara pode ser triste e, mesmo que conte piada, espalhe, de alguma maneira, uma coisa engraçada em volta dele. Ele, em si, tem uma certa melancolia, uma certa observação das coisas que acontecem. Como Miguel Paiva lembrou, o chargista se vê um pouco como uma espécie de justiceiro. Nem sei até onde isso é bom, mas faz parte do ego do humorista e do chargista essa vontade de consertar o mundo. É uma coisa meio moralista mesmo. É claro que há o lado bom do moralista, mesmo se exagerado um pouco, pois é o cara que está vendendo alguma coisa e quer que os outros vejam. Isso pode ser chato, mas pode ser muito válido. Deixa eu ver que mais... Eu faço charge desde 1985 na Folha. É, é isso aí, Muito obrigado.

EDGAR VASQUES

Eu acho que o Chico colocou a coisa com alguma clareza. Não é à toa que ele, além de ser um desenhista, é uma pessoa que pensa muito, que raciocina sobre o que está fazendo e que tem uma clareza para expor isto. Basta ver as conclusões que ele tira. Mas eu gostaria de ampliar um pouco essa noção de humor para dizer o seguinte: não é só o pessoal da mesa aqui que faz humor; todas as pessoas que estão na platéia fazem humor de uma forma ou de outra, também. Se não fosse assim, seria impossível haver uma comunicação entre o humorista profissional, cuja atividade é produzir um trabalho que veicule este sentimento que é o humor, e o seu público. Nós apenas iamos fazer piadas uns para os outros, né? A pessoa, quando acha graça, está participando desse sentimento do humor. Por exemplo: raras pessoas são caricaturistas; aqui nessa mesa, nós temos alguns dos grandes caricaturistas, não só do Brasil, mas do mundo da caricatura, vamos dizer, e, no entanto, todas as pessoas são capazes de apelidar seu coleguinha, fazendo com isso a caricatura dele com palavras. A maneira da pessoa que não sabe desenhar é escrachar um defeito visual que as outras pessoas têm. Tu apelidas o cara de tatu porque tu achas parecido com tatu; tu estás caricaturando o cara e assim por diante. Então, todas essas formas de humor que o Chico descreveu, que os profissionais praticam, só podem existir, porque existe um público que também pratica humor, apelidando, caricaturando verbalmente os outros, fazendo piadas, produzindo incessantemente este caldo de cultura engraçado ou irônico do qual a gente é produto também e do qual a gente bebe para fazer o nosso trabalho. Eu queria dizer ainda o seguinte: é especialmente importante que esse encontro tenha aberto um espaço para outra linguagem, que não a meramente literária, embora a gente também

use a palavra e o cartum que, como dizia meu professor de Concreto, na Faculdade de Arquitetura, é a associação solidária da imagem com a palavra. Especialmente importante que tenha aberto este espaço, porque nós vivemos num país em que as coisas que não são imediatamente utilizáveis, que não fazem parte das necessidades econômicas básicas, não são oficialmente consideradas. Se alguém quer ser cartunista ou poeta, simplesmente não sabe como é que vai fazer. Agora, se o cara quer ser engenheiro ou advogado, ele sabe. E, no entanto, quem é que consegue viver sem uma música, sem uma poesia, sem uma piada, não é? Então, o que nós estamos fazendo aqui é reconhecer a importância dessas atividades não oficializadas, embora elas sejam necessárias. A minha profissão, na minha carteira de trabalho, é de jornalista ilustrador e uma vez eu fui fazer exame médico e disseram assim: cadê aquele lustrador? O cara achou que eu lustrava móveis. Então, eu sou um jornalista ilustrador, seja lá o que isso for, entende? A profissão que eu exerce não existe oficialmente.

Eu sou formado em Arquitetura, como os irmãos Caruso são, embora eu tenha me aposentado no dia da formatura, preventivamente, e, até hoje, não fui buscar o diploma, mas sou arquiteto formado. Sou urbanista, inclusive, e sabiamente me abstive de exercer essas profissões. Quer dizer, a gente foi obrigado a entrar nesses, isso aí é alegórico, vários cartunistas são arquitetos; mas só passaram pela Faculdade de Arquitetura, porque era coisa mais parecida com desenhar que era uma profissão. E toda uma geração embarcou nessa causa. Eu me diverti muito na Faculdade de Arquitetura, mas foram anos perdidos de formação profissional. Então, esses momentos legitimam atividades que são da maior importância. Quem é que conseguiu namorar na sua vida sem ter um Roberto Carlos no fundo ou algo assim? E, no entanto, como é que o cara faz para ser cantor? É difícil, a não ser do Hino Nacional mesmo, que todo mundo aprende. Então, eu acho que o legal aqui é que nós estamos ajudando a legitimar atividades que são da maior importância, sem as quais é impossível viver, ou pelo menos, é impossível viver de uma maneira sadia, sem enlouquecer completamente, fazendo isso a despeito de quaisquer oficialismos. Muito obrigado.

6. O MITO DO GAÚCHO

MARIA EUNICE MOREIRA

Em primeiro lugar, muito boa tarde a todos você. Eu gostaria de iniciar agradecendo ao convite que me foi formulado para participar desta Jornada, que é por demais conhecida, e a gente vem acompanhando ao longo dos tempos, pelo sucesso.

MARIA EUNICE MOREIRA

É impressionante que a literatura traga a Passo Fundo tanta gente assim.

Eu devo ter que pedir um pouco de desculpas no início, porque o meu tom não é um tom assim de um palestrante; eu me considero uma professora e como tal eu vou falar. O Carlos e eu, nós vamos falar sobre o mito do gaúcho como está previsto, e eu devo dizer que nós dois, há muito tempo, isso já se vão mais ou menos uns quinze anos, nós trabalhamos juntos, pesquisamos juntos e temos uma afinidade de reflexão muito grande também. Nós optamos, o Carlos não vai propriamente me debater, o Carlos vai dar continuidade a algumas coisas que eu vou apresentar, algumas idéias e depois, então, nós preferimos que a palavra fique com vocês, para que vocês então façam algumas perguntas ou discutam o assunto.

É difícil até falar ou começar um assunto sobre o mito do gaúcho, que é um assunto bastante polêmico. Mas, em todo o caso, eu vou tentar dar algumas idéias-eixo daquilo que eu penso, muito embora isso aí seja motivo para a gente discorrer muito mais. E vou começar a pensar a questão do mito do gaúcho um pouco mais distante, quando ele começa a ser elaborado no século XIX, no Rio Grande do Sul. Evidentemente, e vou analisá-lo em função de duas coordenadas: uma primeira política e uma segunda, econômica, para depois pensar o papel da literatura em torno desses dois eixos, quer seja o político, quer seja o econômico.

Se nós pensarmos no Estado do Rio Grande do Sul no século XIX, nós vamos ver que houve uma progressão no sentido de projetar esse Estado; tomando por referência os anos iniciais do século XIX até os anos finais do mesmo século. Se vocês lembram, a Revolução Farroupilha, pelos idos de 1835 até 1845, dava conta de um estado ou de uma província que ainda não estava formada politicamente. O motivo da luta, as divergências com o governo imperial, demonstraram que o Estado, ou melhor, que a Província nesse momento ainda não estava arregimentada politicamente, não estava consolidada politicamente. O processo de formação do Rio Grande é um processo tardio em relação às outras províncias do Império, em relação às províncias mais centrais e, nessa época, culturalmente e politicamente, a província do Rio Grande do Sul, pode-se dizer, era um continente precariamente instalado, nesse "rabicho" final do que hoje a gente conhece como o Estado do Rio Grande do Sul. Se nós pularmos da Revolução Farroupilha, nos primeiros anos do século, e chegarmos até o final do século, no período pós-revolução Federalista de 1893, cujo centenário se comemorará daqui a dois anos, nós vamos verificar que há um desenvolvimento muito grande do Estado em termos políticos. Após a Revolução, a guerra civil, o Estado se consolida, porque os seus mecanismos políticos começam a ser definidos. Nós passamos a ter uma política dividida bilateralmente, quer dizer, de um lado nós temos um partido com o ideal republicano bem definido e, de outro lado, nós temos um outro partido, o partido Conservador, que depois vai tomar uma feição liberalista. Nós vamos ter já um reconhecimento de determinados políticos gaúchos no cenário nacional e vamos ver, também, já no final do século, a colocação do Estado do Rio Grande do Sul ao lado

dos dois outros estados mais poderosos da Nação, quais sejam, Minas e São Paulo. Isso faz com que o Rio Grande, tomando uma projeção de destaque no cenário nacional, passe a disputar, juntamente com Minas e São Paulo, a pretensão de chegar ao Governo Federal.

Esse processo de chegar ao Governo Federal, um processo consciente que os gaúchos têm - eles desejam chegar ao Governo Federal- vai se consolidar em 1930, após o governo castilhista e após o governo borgista, quando Getúlio Vargas chega à presidência da República. Portanto, o que eu quero dizer? Eu quero dizer que ao longo do século XIX e até a entrada do século XX, até 1930, a caminhada do Rio Grande é uma caminhada no sentido de ir se ajeitando, se arrumando, se arregimentando politicamente até que, no final do século, passa a tomar quase que uma bandeira, a bandeira de chegar ao Governo Federal, a fim de se beneficiar das vantagens de estar no poder.

Se, do ponto de vista político, rapidamente, digamos assim (isso é conversa para muitas horas) nós podemos reconhecer que o Estado cresce, na passagem do século XIX para o século XX, o processo, do ponto de vista econômico, é exatamente o contrário. Do ponto de vista econômico, ele é caracterizado pela descensão, pela queda, pela perda das condições econômicas que sempre sustentaram essa mesma província. Isso decorre de uma série de fatores. Por exemplo: se, durante todo o período de sua formação, o Rio Grande do Sul é um estado basicamente pastoril, em meados do século XIX, mais ou menos, começa a se enfraquecer essa produção. A produção básica, o charque e os derivados da carne, que sustentavam o Estado economicamente, passam a perder terreno, perder o seu lugar e a sofrer concorrências muito grandes aos países do Prata. Os países do Prata, que também produzem charque, que também produzem os derivados de carne, oferecem preços melhores, e a concorrência não só é externa para exportação, como ela é interna para suprir o próprio mercado nacional. Para vocês terem uma idéia, era mais barato comprar carne do Uruguai e da Argentina para levar a Belém do Pará, do que comprar carne do Rio Grande do Sul para levar ao mesmo porto de Belém do Pará. Isso se incrementa, isso vai sendo prejudicado com a questão da mão-de-obra escrava. A abolição acaba declarando, ou acaba determinando a saída dos escravos das estâncias; os estancieiros passam a enfrentar um problema muito sério, e esses fatores todos, aliados à concorrência, à produção, à perda da mão-de-obra, e, ainda, acelerados pelo problema do contrabando, fazem com que o Estado economicamente perca. O que a gente nota é que, se até mais ou menos 1930 o Estado se projeta no cenário político, porque ele chega ao Governo Federal, em termos econômicos, até esse mesmo ano de 1930, a base econômica que sustentava o Estado dá para trás. E nós sabemos que em 1930, depois do célebre "craque" da Bolsa de Nova York em 1929, o Estado sofre uma derrocada geral. Os estancieiros têm de vender as suas propriedades, as fazendas começam a ser dizimadas e as pessoas começam a não ter mais lugar no campo, conforme a ficção vai registrar isso nos anos subsequentes.

Eu estou tentando mostrar para vocês que existe uma diferença ou uma inversão. Se, politicamente, o Estado ascende, economicamente, ele descende. É aí que me parece entrar a questão que nós podemos discutir agora. Nós vamos notar que precisamos, durante este período aí, de mascarar, de esconder as reais condições pelas quais passa o Estado, para que a gente consiga aquilo que é o objetivo principal do Partido Republicano: chegar a esse governo. Então, não podemos dizer, numa disputa pelo cenário nacional, junto com outros estados, como Minas e São Paulo, que o Estado do Rio Grande do Sul vai muito mal. Mas temos que projetar para os outros estados uma imagem muito positiva desse mesmo Estado, para que a gente consiga obter aquilo que é o projeto final desse grupo de políticos. E aí é que entra a questão que vamos discutir, a questão do mito.

Quer dizer, o que eu quero ver com isso? Eu quero pensar que cabe à literatura a função de criar, consolidar o mito necessário à formação do Estado, e cabe à literatura também o papel de ajudar o Estado a consolidar aquilo que ele pretende, qual seja, o patronato federal. Se agora nos detivermos para analisar esse material, ou essa questão do mito do gaúcho, podemos verificar os eixos em torno dos quais esse mito se construiu. A primeira questão diz respeito à eleição de um tipo, quer dizer, para eu ter um mito, para eu constituir esse projeto, eu precisava eleger um tipo que fosse representativo do Estado, na confederação brasileira. Vejam bem: quem foi eleito para representar esse tipo não é o estancieiro que detém o poder, mas quem foi eleito - e é isso que a ficção registra, isso que a literatura registra - é um tipo menor, o peão, que é um misto de homem de campo e de soldado, porque ora ele trabalha no campo, ora ele larga o campo e vai lutar. A literatura vai dar a esse homem, a esse peão, a esse elemento completamente sem projeção social, uma auréola, uma camada de verniz, conferindo-lhe atributos precisamente positivos. Vocês vejam que toda literatura que se constrói em torno do gaúcho é uma literatura produzida pelos homens de letras, pela camada culta rio-grandense. A literatura que se produz nesse período reveste este homem de atributos positivos que podem ser verificados, podem ser constatados não só através do desenho que fazem dele, tanto no que diz respeito às características físicas, quanto às características morais, que o tornam um modelo. Fisicamente é moreno, sadio, alto, muito bem posto, é um homem bonito, quando vocês sabem que o peão colocado nas estâncias era um homem magro, um homem que não tinha condições de ter toda essa beleza, de ser esse tipo tão varonil como a ficção registra, principalmente porque ele não era bem alimentado, tinha condições de vida muito precárias. Moralmente, esse homem é delineado como um tipo muito valente, honrado, leal, honesto, muito franco, quer dizer, ele é também um tipo perfeitamente delineado. Essa configuração robusta do peão gaúcho é realçada por outros atributos dos quais vocês tem conhecimento. Primeiro, é a capacidade de ingerir comidas muito fortes, quer dizer, o gaúcho bom é aquele que come churrasco sangrando, que toma mate bem amargo. Quando chegava o pessoal de fora, os estrangeiros, eram tidos como fracotes; eram motivo de riso, porque não só comiam pasteizinhos, como gostavam

de verdura. Isso era uma ofensa para o gaúcho. Além do mais, esse pessoal rejeitava o chimarrão, isso era a segunda ofensa. Como se não bastasse, nenhum desses ingleses ou alemães conseguia praticar ou ter habilidades para aquilo que era tarefa própria do gaúcho, quer dizer, não sabiam domar, não sabiam correr, não sabiam laçar, isso era um verdadeiro desastre.

Simões Lopes Neto, num conto, focaliza muito bem isso, dizendo que um ilhéu, daqueles portugueses que vinham aqui, para espanto de todos, andava de carretinha, não usava o cavalo e comia pasteizinhos e rouxinóis. Tanto que D. Pedro, quando veio à Província, nos idos do século XIX, não se atrevia a pedir carne, porque achava que aqui só se comia daquelas comidas frescas. Então, vocês vejam como a própria oposição com o elemento que não é da terra leva a realçar os atributos desse homem. Além do mais, há toda uma auréola externa, que ajuda a consolidar o mito. O gaúcho usa bombacha, tirador de couro, botas, uma vestimenta pesada a que se opõem, por exemplo, palas de seda ou outro tipo de vestuário com que vinham os estrangeiros ao Rio Grande do Sul. Se esse primeiro elemento do mito, que é a escolha de um tipo, é praticado pela literatura, ela consegue delineá-lo através de um conjunto de atributos positivos.

Há um segundo elemento que se ajusta perfeitamente à questão do nascimento de um mito, à origem, à gênese do mito, quer dizer, esse herói, esse herói mítico, tem que nascer num determinado lugar do qual ele retira essas qualidades, esses atributos. E esse espaço não é outro que não a campanha rio-grandense, o lugar onde o homem corre, peleia, luta, pratica o rodeio e laça, que assume, no contorno literário, o lugar, a idéia de matriz. A campanha rio-grandense, uma fatia do Estado Rio Grande do Sul, é escolhida como a região-mãe para esse gaúcho e é desse lugar que o gaúcho retira seus atributos; nascendo fora da campanha, ele não seria tão bom; nascendo dentro do próprio Rio Grande do Sul, mas fora dessa campanha, esse homem não teria tantos atributos positivos. Pelo contrário, exatamente o afastamento dessa campanha vai representar a perda desses elementos que identificam o gaúcho. Saindo da campanha, ele não é mais gaúcho. Isso é um critério para a definição do que é do que não é gaúcho. Portanto, só é gaúcho aquele elemento que nasceu na campanha, porque a região se conforma como elemento matriz para esse homem. Por isso, e isso é interessante, a gente até depois pode pensar como a campanha, uma mini-região dentro do Estado ou da Província do Rio Grande do Sul, passa a valer por todo o Estado. E é a partir dela que se tiram todos os elementos que projetam aquilo que até hoje é conhecido como ideologia gaúcha.

O terceiro elemento pelo qual se pode analisar a questão do mito do gaúcho (portanto, vocês já têm dois: um é a questão de nós termos um tipo eleito como representativo: em segundo lugar, nós temos o espaço que é necessário para formação desse mito, quer dizer, é o lugar de nascimento do mito), que se agraga a esses dois, é a questão do tempo. Eu tenho que não só delinear o tipo, dar o lugar de nascimento

a ele, mas eu tenho que retirar esse mito da contemporaneidade e jogá-lo num tempo, também mítico, impossível de ser resgatado e impossível de ser precisado, de ser determinado temporalmente, porque aí eu perderia as características do mito. Então, o passado da província do Rio Grande do Sul é que aparece como tempo de nascimento desse herói, aquele passado do tempo das tradições bélicas, aquele tempo em que a economia rio-grandense era sustentada na base da pecuária e do charque. É aquele passado, que é o tempo da luta; é aquele passado, que é o tempo da liberdade, onde os campos não eram ainda aramados e o homem andava solto por aí, quer dizer, não se consegue precisar com determinação. Não se sabe se é 1810, 1820, 1800 ou 1700, mas os textos remontam mais ou menos à época da Revolução Farroupilha, que passa a ser encarada como o momento de nascimento desse herói. Portanto, vocês têm aí três elementos: o nascimento do mito, o local do nascimento do mito e o tempo de nascimento desse mito.

O que ocorre então? A formação do mito do gaúcho ocorre quando o Estado, portanto, está perdendo suas condições econômicas, mas tem um projeto político muito definido, e o mito colabora para a criação ou para a formação do Estado. Até aí nada demais. As literaturas nacionais têm esse papel: são elas que ajudam a consolidar um país nascente, quer dizer, o Brasil não é o Brasil enquanto não tem uma literatura nacional; o Estado do Rio Grande do Sul não é Rio Grande, enquanto ele não tem uma literatura. Mas o papel do mito é de formar esse Estado. É dizer que o Estado existe, é passar a certidão de nascimento do Estado, dando nome à criança, afirmando qual é seu lugar de nascimento e o seu tempo de nascimento. Só que, no caso do Rio Grande do Sul, estou examinando especificamente em relação ao Rio Grande, parece-me que o que há de mais discutível nesse sentido é que o nascimento daquilo que a gente conhece como o gaúcho, a ideologia gaúcha, ocorre quando o Estado vive condições muito particulares. Como eu estava tentando dizer... Condições particulares por quê? Porque ele não é mais aquele estado sustentado economicamente pela pecuária, pela atividade pastoril, da carne, do charque e de seus derivados, mas é um estado que está perdendo terreno nesse sentido. A formação desse homem, que é eleito como o tipo representativo do Estado, é exatamente aquele elemento que provém desse local que está perdendo terreno, que está perdendo a sua força. Não se conforma como herói aquele elemento, por exemplo, que provém de uma região agropecuária. Mas se retira, se recupera, se levanta, se alça à condição de mito o peão, porque aí - e aí é que eu quero chegar - essa escolha, essa conformação encobrem as reais condições do Estado. Então, é aí que o peão aparece como mito. Não é que o peão não tenha existido; o peão existiu, as condições bélicas existiram; as condições de exploração de carne existiram; o que não existiu foi a auréola perfeita, os atributos positivos, essa conformação toda maravilhosa, portanto, mítica mesmo, com que esse homem assume e é trabalhado pela ficção. Então, o mito surge, o mito de gaúcho surge como uma necessidade de encobrir as condições do Estado que, nesse momento, estava perdendo terreno economicamente e queria disputar politicamente uma posição de mando no governo

central.

Eu não quero assim me alongar muito nessas questões, mas acho que depois a gente pode discutir outras como, por exemplo, a questão da atualidade do mito. O mito do gaúcho passa a vender uma imagem do Rio Grande do Sul, uma imagem que é exigida de nós hoje, que todo mundo cobra de nós, quer dizer, se nós somos gaúchos, temos que ser positivos, valentes, honrados, leais, etc. e tal.

Em segundo lugar, eu gostaria também de discutir isso com vocês, que é a reatualização, a constante chamada desse mito que se faz em momentos significativos da vida do Rio grande do Sul. Toda a vez que o Estado vai muito mal economicamente, essa retomada, essa reatualização, essa chamada de "Levanta Rio Grande", assume a feição de movimentar, de mover, de levar adiante este Estado, e eu acho que se pode reconhecer isso, mas a gente tem que estar consciente de que, se nós não tivermos isso aí, nós temos outras coisas para discutir, como as próprias condições reais e sem máscaras do Rio Grande do Sul.

Vocês devem estar bem lembrados - e é com isso que eu vou encerrar - do Floriano, uma personagem do Érico, que diz exatamente isso: "Se não fossem essas máscaras, se não fossem esses mitos, restaria o Rio Grande, o Rio Grande sem máscaras, sem belas mentiras". Era isso que eu queria dizer.

7. O MITO DO GAÚCHO: A DESCONSTRUÇÃO

CARLOS ALEXANDRE BAUMGARTEN

Antônio Cândido, em artigo intitulado *Literatura e Subdesenvolvimento*¹, aborda a literatura brasileira e latino-americana através da consideração de três fases características, a que chama: *fase de consciência amena de atraso*, que corresponderia à ideologia de país novo; *fase de pré-consciência do subdesenvolvimento* e *fase de consciência aguda do subdesenvolvimento*.

A primeira fase, compreendida entre o advento do Romantismo e o aparecimento do romance de cunho social na década de 30 do atual século, apresenta

¹ CÂNDIDO, Antônio. Literatura e subdesenvolvimento. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987, p. 140-162.

como marca predominante a noção de país novo, cuja repercussão no plano da produção literária manifesta-se através do interesse pelo exótico, pelo respeito ao grandioso e pela crença nas possibilidades do País. A estas atitudes básicas com relação à realidade brasileira, acrescenta-se a concepção da América como pátria da liberdade. Estas noções gerais, ao serem utilizadas pelos intelectuais, transformam-se em instrumento de afirmação da nacionalidade. Veiculadora dessa ideologia, a literatura, no dizer de Antônio Cândido, *se fez linguagem de celebração e terno apego, favorecida pelo Romantismo, com o apoio na hipérbole e na transformação do exotismo em estado de alma*².

A idéia de pátria aparece, ainda, vinculada à de natureza, que funciona como elemento legitimador da produção literária de então. A concepção veiculada de pátria e natureza determina a afirmação de uma literatura cujo objetivo é compensar o subdesenvolvimento do País através do superdimensionamento de aspectos regionais, fazendo *do exotismo razão de otimismo social*³. Em verdade, a relação estabelecida entre pátria e natureza, em que a primeira é entendida como projeção da segunda, determina que a exuberância percebida na natureza americana seja vista como um anúncio da futura grandiosidade da pátria e de sua cultura, cujo veículo principal é a literatura.

O segundo período - o da pré-consciência do subdesenvolvimento - está circunscrito às décadas de 30 e 40 do século XX. Nesse momento, observa-se uma transformação no modo de olhar a realidade, com o aparecimento de um discurso crítico que promove a substituição do encanto pelo pitoresco, característico da fase anterior, por uma narrativa de intuito desmistificador. Tem-se aqui o aparecimento do que Antônio Cândido chama de um *regionalismo problemático*, denominado pela crítica ora de *romance social*, ora de *romance do Nordeste*. Os escritores voltam-se, então, para a elaboração de uma literatura de cunho social, conservando, ainda, um forte interesse pelos aspectos regionais, *com os restos de um pitoresco negativo, que se combina a um certo esquematismo humanitário para comprometer o alcance do que escrevem*⁴.

O elemento caracterizador dessa segunda fase é a superação do otimismo patriótico, marca fundamental da produção literária concebida anteriormente. A este opõe-se uma atitude pessimista na abordagem da realidade social do País, em que se aponta a degradação do homem, visto como vítima da exploração exercida pelas classes dominantes. Por essa razão, o romance da década de 30 diferencia-se da narrativa naturalista, que via a degradação do homem como resultado de sua trajetória

2 Op. cit. nota n. 1, p. 141.

3 Ibidem, p. 141.

4 Ibidem, p. 160.

individual e não como consequência da estrutura social estabelecida.

A última fase - a da consciência aguda do subdesenvolvimento - tem seu início a partir das obras produzidas após a Segunda Grande Guerra. Nesse período, ocorre o surgimento de uma narrativa marcada pela sofisticação técnica, pela qual as regiões são submetidas a uma transfiguração, que substitui os contornos humanos pitorescos anteriores e determina a afirmação de uma literatura de caráter universal. Essa literatura, veículo de *uma consciência dilacerada do subdesenvolvimento*⁵, aponta para a suplantação do pitoresco e do documentário, sem, contudo, deixar de focalizar a região. Além disso, vem ela influenciada por exemplos nacionais anteriores, abandonando possíveis modelos estrangeiros, com o que se estabelece uma tradição cultural e literária até então não existente no País.

Quando se examina o processo literário sulino, observa-se que ele desenvolveu o mesmo percurso percebido por Antônio Cândido ao considerar a trajetória da literatura do continente latino-americano. Nesse sentido, a primeira fase - a da consciência amena do atraso - contém toda a produção literária surgida no Rio Grande do Sul entre os anos 60 do século XIX e os anos 30 do século atual. Incluem-se aí as obras de Apolinário Porto Alegre (*O vaqueano*, *Paisagens*...); Oliveira Bello (*Os farrapos*); Alcides Maya (*Ruínas vivas*, *Tapera*...); Simões Lopes Neto e, ainda, boa parte da ficção de Darcy Azambuja. Este é o período que corresponde à construção, no âmbito dos discursos literário e político, do mito do gaúcho, através do processo de sacralização de um tipo humano específico, de um espaço e de um tempo determinados⁶. É importante frisar que a literatura sulina contida nessa fase registra um predomínio evidente da narrativa curta (conto/caso) sobre o romance.

No correr da década de 30, observa-se o surgimento de uma produção ficcional cuja preocupação com o social é a tônica. Corresponde, na perspectiva apontada por Antônio Cândido, ao período de pré-consciência do subdesenvolvimento. São expressões desse momento a obra inicial de Cyro Martins, especialmente os textos que integram a chamada trilogia do *gaúcho a pé*, com *Sem rumo* (1937), *Porteira fechada* (1944) e *Estrada nova* (1953); e os romances de Pedro Wayne, *Xarqueada* (1937), e Ivan Pedro de Martins, com *Fronteira agreste* (1944) e *Caminhos do Sul* (1946), entre outros.

A partir dos anos 30, ocorre, segundo a crítica em geral, um processo de desmitificação do gaúcho, que se vê destituído dos atributos que lhe foram conferidos

⁵ Ibidem, p. 160.

⁶ V. a propósito: MOREIRA, Maria Eunice. *Regionalismo e literatura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Instituto Cultural Português/Escola Superior de Teologia São Lourenço de Brindes, 1982.

pela ficção anterior. Há, também, um claro predomínio do romance sobre o relato curto, que perde a hegemonia antes desfrutada.

O último período corresponde, na literatura do Rio Grande, à afirmação de alguns autores, cujas obras, ao se mirarem em modelos regionais anteriores, estabelecem a chamada *causalidade interna*, tal como foi percebida por Antônio Cândido no exame da literatura nacional. Esta produção constitui a ultrapassagem do exótico, do pitoresco, do puramente regional, ainda presentes na fase anterior. É o caso da obra de Érico Veríssimo, Josué Guimarães e outros.

O que nos interessa examinar aqui é, contudo, a segunda fase e, para tanto, nos valemos de texto de Cyro Martins, *Porteira fechada*⁷. O romance focaliza basicamente a trajetória de João Guedes e sua família que, por fatores de ordem econômica e social, transferem-se do campo para a cidade. Esse deslocamento espacial do grupo familiar é responsável pela degradação a que é submetido o *peão de estância*, que na ficção anterior encarnava o *herói mítico*. A mudança para o meio urbano, onde engrossa os cinturões de miséria em torno das cidades, determina para o *gaúcho peão* a perda de seus principais atributos.

Em primeiro lugar, o gaúcho vê-se destituído do *telurismo*, ou seja, da plena identificação com a terra. João Guedes, em *Porteira fechada*, é um exilado no povoado de Boa Ventura, é alguém que perdeu sua principal referência: a campanha. Esse processo implica, em verdade, a perda da própria identidade, que se manifesta também nos seguintes aspectos:

a) no meio urbano, ele não pode exercer mais as antigas atividades (campeiro, domador, tropeiro...) e, por incapacidade e inadequação, não consegue substituí-las;

b) a personagem vai, gradativamente, perdendo os antigos hábitos: não tem mais como bebida o mate, substituído pela aguardente, sinal primeiro e evidente de sua descaracterização; a carne, seu principal alimento, desaparece de sua mesa;

c) no plano moral, o aniquilamento do antigo herói é total, uma vez que a honestidade e a honradez (atributos básicos do herói mítico) desaparecem; João Guedes, ao se ver sem meios de prover o sustento da família, passa a roubar até ser preso; além disso, assiste à fuga de uma de suas filhas com o namorado;

d) à valentia do antigo modelo ficcional, contrapõe-se a apatia e incapacidade de João Guedes que, num meio desconhecido e adverso, não sabe como reagir;

e) o golpe de misericórdia no antigo paradigma de herói é dado no

⁷ MARTINS, Cyro. *Porteira fechada*. Porto Alegre: APLUB/Movimento, 1988.

momento em que João Guedes desfaz-se primeiro do cavalo e, depois, dos arreios, últimos elementos a vinculá-lo a uma vida passada, entendida como boa;

f) a perda do cavalo significa, por outro lado, a perda definitiva da liberdade (principal atributo do herói mítico concebido pela ficção anterior), uma vez que ele se vê impedido de movimentar-se;

g) em contraposição à saúde/fortaleza do gaúcho mítico, João Guedes mostra-se um homem velho e debilitado fisicamente.

Como podemos observar, ocorre, no plano da ficção de 30, a descaracterização do herói, do gaúcho mítico, elaborado pela literatura anterior. Nesse sentido, a desconstrução do mito começa pelo aniquilamento do herói.

A degradação do herói corresponde também à do espaço (campanha), sagrado pela ficção anterior. O pampa em *Porteira fechada* perde a qualificação que lhe fora conferida pela narrativa regionalista elaborada no período compreendido entre 1870 e 1930. Esse processo se manifesta de várias formas, como:

a) a campanha não é mais o lugar de feitos heróicos, de guerras, mas é o lugar da paz: *Que paz naqueles campos!*⁸;

b) o pampa não é o lugar da solidariedade, em que todos são iguais e partilham a terra igualmente;

c) a campanha deixa de simbolizar o lugar da antiga *democracia campeira*, uma vez que aparece marcada pela presença de uma rígida hierarquia social, em que o mando cabe somente ao proprietário da estância;

d) os campos são agora cercados e, nessa medida, cerceiam a liberdade do gaúcho;

e) a campanha deixa de ser a terra-mãe, por quanto não é mais o lugar do gaúcho-peão.

Por outro lado, a cidade (meio urbano) é igualmente marcada pela negatividade, uma vez que é o espaço em que ocorrem a marginalização e a desonra do gaúcho. É ainda o lugar da ausência de solidariedade e da perda da liberdade por parte do antigo herói.

As mesmas transformações verificadas no plano do herói e do espaço acontecem também no tratamento conferido ao tempo. Este, tal como fora concebido pela ficção anterior à década de 30, desaparece, pois:

8 Op. cit. nota n. 7, p. 127.

- a) os textos deixam de focalizar um tempo passado, de lutas e feitos heróicos, para voltar-se para o *presente*, que é de paz, mas de *marginalização do gaúcho*;
- b) o tempo presente é marcado pela prepotência dos dirigentes políticos;
- c) o tempo presente é o tempo da *divisão*, onde os campos são divididos e os homens também, conforme sua condição econômica;
- d) o tempo presente é, ainda, um período marcado pela injustiça social e, sobretudo, aparece caracterizado como o tempo da *desagregação*.

Em Cyro Martins, como se pode perceber, ocorre o que podemos chamar de um processo de *desconstrução do mito do gaúcho*, uma vez que a desmitificação atinge todos os planos: o humano, o espacial e o temporal. Nesse sentido, a literatura produzida nas décadas de 30 e 40 contrapõe-se frontalmente à ficção elaborada no período anterior. Tal contraposição tem uma natureza fundamentalmente ideológica, já que os escritores de então desmascaram a realidade sulina que havia sido idealizada e encoberta pela produção literária divulgada entre 1870 e 1930. Com esse procedimento, os autores sul-rio-grandenses acompanham o que vinha sendo realizado em outros centros brasileiros no mesmo período e com a mesma intenção.

Contudo, é importante notar que, apesar do espírito crítico ser uma constante na ficção de 30 elaborada no Rio Grande, a literatura produzida nessa fase conserva alguns elementos que, contraditoriamente, reforçam e preservam o mito. Nesse sentido, são abundantes os exemplos em que os personagens de Cyro Martins, ou mesmo o narrador, referem-se ao tempo passado nos mesmos moldes da narrativa da chamada fase de consciência amena de atraso. A seguinte transcrição evidencia não só a valorização do passado, como a preservação do herói:

*Aquele homem era o João Guedes, que
carregava uma ovelha atravessada na
garupa. Sim, o Guedes em pessoa, um
gaúcho bom e direito, que foi domador,
tropeiro, aramador, vizinho apreciado,
plantados, que afrontou todos os riscos
da vida campeira no tempo em que esta
oferecia riscos, e que um dia se mudou
para a cidade...⁹*

A própria identificação do gaúcho com o cavalo é, por momentos, reaproveitada nos mesmos moldes em que ocorria na literatura da primeira fase:

⁹ Ibidem, p. 64.

*Torcido nos pelegos, de vistas embaciadas,
o peito pesaroso, as mão acirradas à cabeça
do serigote, atesta inclinada para a frente, o
gaúcho assemelhava-se a uma árvore meio
desenraizada por uma tormenta. (...) E o
próprio mouro, por sua vez, acompanhara
o dono na atitude desenxabida, afrouxando
uma pata, estendendo o pescoço, derrubando
o beiço, murchando as orelhas.¹⁰*

O que se percebe é que o texto, apesar de realizar uma denúncia de caráter social e, através dela, promover a dessacralização do mito, muitas vezes o reforça, ao assumir uma atitude saudosista frente ao homem, ao espaço e tempo remotos. Por essa razão, pode-se dizer que preserva o mito, ainda que de forma mascarada. No leitor fica a certeza de que o presente é o tempo de degradação, mas também a convicção da existência de um outro tempo, que é o passado, em que a campanha era outra, enquanto lugar solidário, farto, e em que o homem, por suas características e ações, era herói. Nessa medida, embora iniciada, a destruição do mito resta como uma tarefa a ser concluída pela geração seguinte.

8. LITERATURA INFANTO-JUVENIL E IDEOLOGIA

WALMIR AYALA
SYLVIA ORTHOF
ELIAS JOSÉ

WALMIR AYALA

Quando me propuseram, por telefone, o tema desse encontro - Literatura infanto-juvenil e ideologia -, confesso que fiquei atordoado. A última memória que me ficara em torno da palavra ideologia era o apelo de Cazuza em seu último show, no Canecão, pedindo uma ideologia para viver.

Num sentido mais imediato, ideologia e pensamento político se misturavam

10 Ibidem, p. 23.

em seu raciocínio, e eu não atinava por onde pegar o fio da meada deste tema tão sério e difícil para mim que, em literatura infantil, pensei ter desenvolvido sempre um pensamento inocente. Mas foi Ferreira Gullar que me deu a deixa: '*Marx disse que não há pensamento inocente*'. Seria justo chamar o testemunho deste senhor com o qual eu não tinha a menor intimidade, para resolver um problema tão pessoal? Antes de me deixar levar, tentei o dicionário da língua e o da filosofia, e foi aí que me embaralhei mesmo. Ideologia era tudo, podia ser tudo, "ciência da formação das idéias", "pensamento teórico que pretende desenvolver-se sobre seus próprios princípios abstratos, mas que na realidade é a expressão de fatos, principalmente sociais e econômicos", "doutrina política ou social, na qual seus partidários pensam encontrar a realização de seu ideal", etc. Comecei a pensar nos meus coelhos amarelos, na pomba da paz, na paixão de um burro pela água, no jacaré cosmonauta, no borbofante, no sapo Badaró, no escorpião Antídoto Peçanha, na tartaruga Anita, nas corujas, ratos, assombrações e desassombrações, meninos, cachorros, florestas, onças, ursos e elefantes, e me deu pena de submetê-los a uma sabatina. Mas como me disse Marx, pela boca de Gullar, "*Não existe pensamento inocente*", e foi por aí que procedi a uma releitura destas histórias mirabolantes, concluindo que, para mim, *ideologia seria um sistema de idéias capaz de justificar a existência*. Nisto eu fundaria um novo espaço de reflexão.

Passei, então, a manipular um olhar não inocente para ver, à determinada distância, o que em princípio me pareceu simples divertimento. Confesso, para começar, que o encaminhamento de comunicação de minha literatura infantil tem obedecido a rumos muito definidos, como o humor, a poesia e a fantasia. Estas foram as roupagens imediatas com que vesti as metáforas e, sobretudo não subestimei meu leitor, facilitando a linguagem ou limitando o vocabulário. Agindo com a urgente nitidez e a difícil simplicidade, o que venho me propondo obssessivamente é o despojamento e leveza do estilo. Na verdade, não houve uma ruptura essencial entre o que fiz no terreno da poesia e do romance, para o que venho fazendo no espaço da literatura infantil. Posso mesmo afirmar que a construção destas histórias foi um exercício precioso para a conquista de uma prosa específica, pela qual elaborei romances, diários e mesmo grande parte do meu discurso dentro da crítica de arte. Tenho que reconhecer que todos estes caminhos se entrecruzam, iluminam-se mutuamente, sugerem soluções em níveis variados de tempo e espaço. Quero dizer: não me coloco limitado por fronteiras, quando estou dentro do laboratório privado e intenso do ofício de escrever.

Volto ao olhar não inocente e reconheço algumas constantes em minha literatura infantil: o amor impossível, as milícias de libertação, a revisão de valores, o incorformismo, o equilíbrio entre dever e lazer. Sobre todos estes caminhos tentei criar uma imagem atraente de leitura, considerando que o mais importante é mesmo conquistar o leitor, de forma prazerosa, para depois inseminar aquilo que se poderia designar de ideologia.

Voltando atrás, até o primeiro livro infantil que publiquei em 1961, intitulado *O canário e o manequim*, verifiquei que estavam, naquelas páginas, quase todos os conceitos possivelmente ideológicos das produções seguintes. Há, na história - título desse livro, a decisão de voltar à natureza - primeira aventura do canário e seu amigo manequim em direção à floresta, ao primitivo. Em seguida, ressalta a incompatibilidade pessoal do manequim com as regras e realidades do novo mundo. Paralelamente ao sentimento de liberdade, há o sentimento de rejeição e de possível separação dos dois amigos, um resultado infeliz. A consulta ao sábio carvalho, o mais antigo, o que sabe mais – e vai nisto um recado à soberba da juventude – resulta na solução perfeita. No peito do manequim, é cavado um pequeno buraco onde o canário fará seu ninho. Passa a ser assim o coração do amigo, já que o que mais impedia o manequim de viver na nova terra era a ausência do coração.

No mesmo livro, o conto *O baile das formigas* atua sobre o conflito, já debatido em obras clássicas da literatura infantil, entre o trabalho e o lazer, coração e razão, o pão e o sonho. Nesta história, há uma crítica severa ao conservadorismo das formigas, e a juventude aparece, no caso, como um antídoto a esta situação, convertida em jovialidade e alegria. O conto seguinte trata de um jardim de pedra, uma proposta de que o impossível não existe. Ainda neste conto, como em muitos da minha produção, aparece o sábio, o velho sábio, propondo uma fusão de sabedoria e amor. Uma flor real, a única, exilada num mundo de pedra, se sacrifica para permanecer, morre para que sua semente possa renascer num mundo melhor.

No conto *A onça de asas*, temos a inversão do instinto. O animal carnívoro e selvagem opta por uma permanência pacífica entre os que teriam sido suas vítimas preferidas. Esta mesma inversão da natureza está presente em contos como *O coelho miraflores*, que só queria saber de flor, *O peixinho Tororó* e *O peixe que queria ser papagaio*. Nesta última fábula, o peixe, ao ver um papagaio de verdade, morre de espanto e alegria. Ele não suportaria ser o papagaio que sonhou, o que depõe sobre a natureza por vezes insuportável dos nossos sonhos.

No último conto do volume, *Orapto dos cavalos marinhos*, há uma revisão de conceitos, no sentido de que os estereótipos podem se beneficiar de uma mobilidade histórica. Sob comando de um exército de crustáceos, o reino das águas adota um lema separatista: “Cada coisa em seu lugar”. E este separatismo, que cortava qualquer possibilidade de comunicação entre as espécies, facilitava um processo de escravidão. Há evidentemente, para desmascarar o caso, a intervenção de um peixe-espada e a situação romântica de seu namoro com uma sereia princesa, o que estimula a esperteza e a coragem do libertador.

No livro intitulado *O futebol do rei leão*, vemos, a conspiração de bastidores de uma raposa que quer conquistar o trono. O prestígio de um gol, num futebol da floresta, levaria a raposa a ser entronizada, isto se não aparecesse, em seu

caminho, o lento jabuti, que encontra uma solução para desfazer a perfidia disfarçada da raposa. Neste, como em outros contos que publiquei mais tarde, enfatizo a sabedoria do jabuti, aparentemente um leido e tardio participante de qualquer evento. Sua palavra de observador paciente é sempre definitiva, ao contrário dos apressados coelhos e papagaios.

No conto *Guita no jardim*, enfatizo a importância dos olhos que vêem, pois há muito olhar perdido, ou convencionalmente aprisionado na superfície da vida. Ver através da aparência é a sutil e possível lição desta história. Na história d'*O centaurinho* eu toco num de meus temas favoritos: o amor impossível. O mesmo amor está expresso em *O burrinho e a água*, em *A estrela e a sereiazinha*, em *O azulão e o sol*. Cada um dos personagens destas histórias se concentra em seduzir um seu contrário: o centaurinho, a borboleta; o burrinho, a água, etc. Estes amores impossíveis, apesar de irrealizados, na conclusão dos episódios, enriquecem seus enfeitiçados e, de uma certa forma, atuam sobre a fragilidade, mesmo do amor possível, diante do tempo e da morte.

A pomba da paz, meu livro de maior público até hoje, atua sobre a potencialidade não evidente de seres rejeitados e considerados inúteis. Diante de um ambiente familiar onde estava deslocada, uma pomba enfrenta o mundo, torna-se solidária, inventa a casa do amor e acaba sendo a mensageira da paz. Em *O burrinho e a água* o entrave do amor impossível se transforma em consciência de missão. O personagem conclui que, mais importante do que o seu amor pela água inalcançável, é a missão de levar esta água às comunidades que com ela melhoraram seu dia-a-dia. O tema das viagens interplanetárias aparece principalmente em duas histórias: *A lua dos coelhos amarelos* e *O jacaré cosmonauta*. Nas duas uma visão bem-humorada de uma viagem à lua conclui sobre os valores e recursos da terra em que vivemos. Subrepticiamente, do nosso compromisso ecológico.

Em *O Borbofante*, mais do que em qualquer outro, o confronto entre o bem e o mal, a intriga, a perversidade; como em *A estrela e a sereiazinha*, o domínio da metamorfose, das bruxarias, recursos os mais variados para conduzir os personagens ao encontro do seu destino.

Possivelmente a vértebra ideológica de todo o meu trabalho de literatura para crianças seja a *liberdade*. A vontade permanente de defender a sua identidade, a despeito das convenções e mesmo das fatalidades naturais, é uma tentação no rumo das circunstâncias que forjam estes meus mini-romances. Por mais inocente que tenha sido o pensamento, em sua raiz inspirada, não conseguiu distanciar-se dos motivos prementes da solidão e da recuperação da identidade. Nisto está permanentemente a vida vivida e a vida sonhada, ambas percepções entrecruzando-se ao sabor da batida do coração, movidas pela surpresa das horas. Se, como no dizer de Fábio Lucáks, "A ideologia é uma das formas com que o homem percebe o mundo", nossa

responsabilidade na veiculação deste conceito, através da literatura infantil, é de maior gravidade. Nosso compromisso de abrir janelas, em função de uma idade contraditória, em que educação e liberdade interior nem sempre se equilibram, assume um nível de preparação para o humano. E esta passagem depende muito dos instrumentos que tornamos disponíveis, da tolerância, da verdadeira voltagem do afeto, do domínio da poesia, do equilibrismo que suporta a felicidade, da musculação para o jogo da vida com todos os seus desafios e promessas. Não nos cabe o direito de um didatismo mediocre e trivial, de uma repetição de conceitos, ou de uma proposta a um comportamento restrinido à cópia e à aceitação de regras não discutíveis. Uma ideologia pode ser, afinal, a negação de qualquer ideologia como solução apriorística. O espaço alternativo está sendo na arte, dia a dia, um laboratório de revelação, porque o instante de beleza é uma promessa nem sempre programada. É mais digno, para nós que escrevemos, e para o leitor que nos espera ansioso de nutrição, que este potencial de magia e de pragmatismo seja uma descoberta individual e imprevisível. Só nos resta registrar os grandes parâmetros, as vértebras de sustentação, fixar as asas do sonho, com todo o direito à criação no plano cotidiano. Como disse René Waltz: "Cada um carrega sua idéia, seu sistema, sua verdade". O que nos torna todos encadeados numa noção construtiva do real é a emoção, e este é o grande compromisso que temos para com a infância.

SYLVIA ORTHOF

Olha, eu acho que é o seguinte: eu acredito que os objetos sintam o nervosismo da gente. Eu estou morta de medo. E como o Walmir Ayala disse que o escritor é feito de emoção, nesse momento, eu não tenho outra coisa para oferecer, a não ser o meu pavor absoluto.

Eu queria dizer para vocês que houve um pequeno erro: eu não vim do livro para o teatro; mas foi ao contrário, eu comecei no teatro e me encontrei somente no livro já velhota e agora estou nas duas coisas.

Eu pensava que escrever um livro fosse uma coisa assim simples: a gente chega no quarto, escreve e entrega. Não, depois tem coisas a que realmente um escritor pode se adaptar ou não. Eu venho do teatro, mas no teatro eu decorava o papel. Para vocês não pensarem que eu não preparei, eu preparei, aí o Walmir começou a ler umas coisas tão inteligentes e boas que eu comecei a escrever de novo, que eu achei que aquilo que eu tinha escrito... (risos), não estava à altura, mas é só para vocês não pensarem que eu sou relapsa. Olha aqui, eu escrevi, ah, batido a máquina, aqui não tem, foi em Petrópolis e agora está aqui, agora eu não sei o que eu faço.

E mais, eu quero dizer uma coisa para vocês: eu escrevo como quem faz teatro, quer dizer, há uma preparação interior que é uma preparação de verdade. Quero inclusive pedir desculpas para uma moça que eu senti que ficou zangada comigo antes, agora aqui, eu senti que ela ficou um pouco aborrecida, pois me pediu uma entrevista. Eu estava tão apavorada, eu não podia dar entrevista. E ela não entendeu, achou que eu estava assim de estrela. Eu não sei onde é que ela está, mas eu estava muito nervosa para dar entrevista, eu dou depois, que ela comprehenda isso porque eu estava querendo me preparar para uma coisa que eu acho importante.

Eu vejo as pessoas aqui, ou uma folha de papel branco como eu vejo o amor. Eu acho muito importante chegar aqui e passar uma coisa para vocês que vêm do interior. Nós somos todos crianças por dentro, mantemos a nossa infância e, depois dessa infância, vem a adolescência e, depois, a maturidade e a velhice. Eu estou na velhice e descobri que a velhice é uma coisa linda, plena e adolescente. Eu não sabia que era assim. Eu tinha muito medo da velhice, eu imaginava que a velhice, eu estou com, quer dizer, eu não estou tão velha, mas não tenho medo de ficar muito velha, porque eu acho que a gente carrega, de repente, um futuro também dentro da gente e esse futuro existe no livro, na criança, naquilo que a gente quer colocar. Eu tenho reparado que, por exemplo, quanto mais verdadeiros nós somos, mais nós somos literatura, até porque a gente vira cúmplice das pessoas. O livro é isso, é aquele cochicho que a gente quer dar e que a gente, às vezes, não tem coragem de dar para tanta gente. Eu sou capaz de dizer *merda* melhor para uma pessoa sozinha do que para vocês todos. Para dizer eu sou obrigada, não levem um susto, eu quis mesmo dizer isso para mostrar que é difícil a gente passar as coisas para muita gente, apesar de o livro alcançar, muitas vezes, muito mais pessoas, mas alcança cada um sozinho. Então, o que é escrever sozinho? Há toda uma preparação de amor. Eu calculo assim, imagino, assim, que todo escritor, talvez, faça assim, não sei. Vou contar um pouquinho: eu levanto cedo, geralmente antes de o dia nascer, eu sou muito matutina, e aí com aquela camisola velha, o chinelo velho e no quarto bagunçado eu sinto que as coisas fluem. Quando eu me empeteco e me visto e tento estar arrumada para escrever, o livro sai diferente, o livro sai com batom e o livro não deve ter batom, ele deve ter cara lavada. E é isso. Aqui eu me penteei, passei batom, até pintei o olho, mas eu pensei: bom, eu uso óculos, não faz nenhuma diferença, porque o certo é a gente se conformar e amar o seu próprio desenho. Bom, essa é uma das partes. Chegar ao livro através dessa preparação que é uma preparação interior, quase religiosa, e deixar que o papel nos chame, e o papel chama, e não ter medo de errar. Eu acho que nós todos temos muito medo de errar e eu descobri também que as pessoas amam as outras mais pelos erros do que pelas qualidades. E, quando eu descobri isso, apesar de meu medo (que já está passando, a mão ainda está gelada, mas o pé já está esquentando), quando a gente descobre que os nossos defeitos são mais defeitos para nós mesmos; quando o livro deixa de carregar culpas, as palavras todas podem, podem todas as palavras serem ditas; todas as palavras, que o tom é que faz a música. Por isso, quando eu disse a

palavra *merda*, eu disse com muito amor, eu quero que vocês acreditem nisso, porque é uma coisa sabem, é uma coisa que tem a ver com terra, com vida. Então, a importância da palavra. Eu comecei a escrever e havia editores que me censuravam e diziam: "não, não pode colocar essa palavra". Eu digo: "mas por que que pode e não pode botar essa palavra?" Porque eu acho, e aí vamos entrar para ideologia, que a palavra mais vergonhosa que existe é corrupção, e todos dizem naturalmente; que a palavra mais vergonhosa que existe é o nosso Brasil, desse jeito, podendo ser de outro jeito. E eu acho, mesmo, que nós somos todos responsáveis, porque, se os homens estão lá fazendo isso, é porque a gente está deixando. As coisas acontecem, porque a gente merece. Então, eu acho que chegou a hora de um "não" para as coisas erradas e um "sim" para as crianças, porque senão as crianças vão ter um "não". E esse "sim" depende de nós; e é assim que eu escrevo. Detesto moral de história, porque acho que moral de história lança o passado para o futuro. E hoje mesmo, na aula de teatro, eu peço desculpa se tiver aqui alguém da aula de teatro que vai ouvir tudo novamente, eu disse que nós não temos o direito de jogar os nossos preconceitos para o amanhã. Tudo o que aprendi em moça estava errado. Cheguei até a casar virgem. Então... (pronto cortaram). Então, essas coisas que não têm a menor importância, a gente coloca como muito importantes para uma pessoa jovem. A descoberta do amor, do sexo, da vida é uma coisa muito importante. O poder viver e ter uma casa é muito importante. O respeito não está onde as pessoas o colocam.

Eu acho o maior desrespeito hoje o que acontece com o Brasil. Então, é assim que eu escrevo. Eu escrevo livros engraçados, dizem que eu sou humorista, eu não sei, mas eu também acho: só escreve coisas engraçadas quem sabe chorar muito, e eu tenho chorado muito na vida, sobretudo na ditadura; eu acho que só assim a gente consegue dar uma gargalhada e uma banana e começar tudo de novo.

Bom, eu queria falar uma coisa que eu acho importante, que eu descobri de repente. Primeiro, eu quero dizer que nunca estudei numa Universidade, eu escrevo de ouvido; fui do colégio, graças a Deus, aos 17 anos. Se eu tivesse ficado mais tempo, Deus me livre! Eu fui um problema para minha família, e consegui sobreviver e hoje até sou avó respeitável. Eu acho o seguinte, aí vamos chegar à última página espero que não comigo, mas eu ia falar sobre ela, a última página, eu descobri, eu sou também preguiçosa para escrever. Às vezes eu fico com preguiça de escrever; às vezes as histórias ficam muito curtas, mas é de preguiça mesmo, tal como os leitores têm preguiça de ler eu também tenho de escrever. Eu descobri que muitas vezes a última página saia cansada nos escritos e aí eu descobri um ovo de Colombo, que eu vou passar para vocês: não escrevam a última página, quando se sentirem que está na hora de terminar; deixem o livro ali vibrando, vão fazer outra coisa, dormir, e na manhã seguinte, quando vocês estiverem com uma nova energia, então, aquela última página tem o "gran finale" de energia. Eu descobri que é uma coisa completamente diferente. E eu digo isso também para professores, sei lá, redação, essas coisas, é incrível como é diferente. São pequenos truques, porque realmente eu nunca estudei literatura e eu

fico perto de professores de literatura e um pouco acanhada. Eu erro nas vírgulas, dou graças a Deus: os redatores, os revisores me adoram, porque eu garanto o emprego deles no país, onde o desemprego é violento, basta chegar o original meu, a editora resolve não mandar embora.

Gente, é isso. Eu tinha aqui algumas coisas, mas depois eu achei que não era eu. Olhei para vocês e eu acho que livro é troca, não estou dizendo novidade. E queria também dizer só uma coisinha, já vou terminar. Eu acho que está havendo um movimento importante de literatura infantil; eu não gosto do nome literatura infantil, porque as pessoas ficam com preconceito, mais um, mas eu acho que um livro infantil que possa ser considerado bom é aquele que uma pessoa habituada a ler goste de ler, adulta também, e qualquer livro uma criança também pode ler. Um livro é prazer, um livro não é coisa didática, não é coisa para depois virar prova de fim de ano, porque ai vocês vão fazer com que as pessoas detestem ler, vão fugir até antes do que eu fui. Então, eu acho que livro é prazer. Ainda queria dizer só uma coisinha: uma das editoras me entregou um livro com aqueles questionários horrorosos, quem é filho de quem, o que que queria, eu não soube responder. Eu não consegui chegar onde ela, aquela pessoa chegou com o meu livro. Então, imagina uma criança que vai ler o livro com aquela preocupação. O livro não é preocupação; o livro é recreio, aliás, toda a vida devia ser um lindo recreio. E nós vamos chegar lá com a ajuda de vocês.

Muito obrigada.

ELIAS JOSÉ

Bom, se a nossa querida Sílvia, que é atriz, ficou toda encabulada, imagine eu, que gosto de escrever, mas não gosto muito de falar, não. Porém, nesse momento, estou gostando de falar. Estou gostando, porque eu fiquei comovido, ontem, de chegar aqui e ver tanta gente, eu falei tanta gente preocupada por Literatura. Já tinha passado lá pela Bienal Nestlé que também tem um público bonito, pelo Cole; mas aqui acho que superou, dobrou, uma coisa muito bonita e muito calorosa. Então realmente me deu prazer, tristeza por saber que a Fanny não poderia vir e, sobretudo, pelos motivos dela, e alegria por poder falar com vocês.

A Sílvia teve tempo de preparar, o Walmir... A Sílvia deixou o que preparou, eu não tive tempo nem de pensar muito bem. Bom vamos tentar. Eu comecei a fazer literatura para adulto, comecei; sou da geração do Loyola; estreei nos anos 70, época de ditadura, fazendo contos e até fui bem sucedido: ganhei o concurso de contos do Paraná, depois o Jabuti de Literatura. Continuo fazendo contos, continuo fazendo romances, tenho um romance inédito, tenho romance publicado, tenho poesia para

adulto publicada, mas em 1976 uma professora da minha cidade diz assim: "Nós vamos inaugurar uma sala de leitura na minha escola que vai-se chamar Sala de Leitura 'Elias José'. Eu disse para ela: "Olha eu acho muito impróprio. Por que sala de leitura 'Elias José', se há tantos bons escritores para criança, eu não escrevo para criança?" Ela disse: "É uma ótima oportunidade para você escrever". Eu disse: "É um desafio, você me dá um tempo?" Ela me deu um tempo. Aí eu comecei a criar contos mais ou menos lembrando a minha infância. Mandei o conto para ela, ela trabalhou na sala, e eu fui falar com os meninos e me encantei. Eu achei um caminho novo. É interessante notar também que nos anos 70, apesar de toda a força de repressão da ditadura, o conto estava no auge. O romance é uma literatura inclusive ideologicamente muito engajada, todo mundo que estava realmente acontecendo em literatura, estava com um problema de censura e coisas assim. Eu tive um livro *Pássaro em pânico* que teve problemas com a censura e aí eu vejo também que começa a nascer uma literatura infantil diferente. A literatura infantil de Bilac, por exemplo, paga pelo poder público, toda cheia de ufanismo, cheia de "pátria amada, salve, salve" e coisa assim, estava caindo de moda, estava assim rançosa. As pessoas tinham vergonha dentro da aula de Moral e Cívica, dentro de uma imposição de Moral e Cívica, de trabalhar com aqueles poemas rançosos de Bilac. E estava vendo também que ao lado de Bilac tinha uma Cecília Meireles com uma voz única na poesia; depois aparecendo Vinícius de Moraes, Mario Quintana, quer dizer, três vozes assim bem diferentes e da geração nossa, não havia ainda alguém fazendo poesia infantil. Antes de fazer poesia infantil, aqueles contos que eu mandei à escola, eu repensei aquilo lá, eu disse: "Olha, de cada conto desses dá para eu contar outros contos com os mesmos personagens e dá para fazer uma novela infanto-juvenil".

Em 1976, eu estreeei com uma novela juvenil chamada *Curtições de Pitu*. Olha, estreeei com muita incerteza, acho até que é um livro que talvez tenha, é o único livro meu, que talvez tenha um pouquinho do professor lá dentro. Nada contra o professor, mas contra a didática dentro da literatura, contra a moral da história, como a Sílvia disse. Olha, eu comecei a repensar o que é escrever para crianças, o que é escrever para jovens. Eu já havia pensado muito o que é escrever para adultos. Quer dizer, eu não queria entrar numa onda que começava a vender. Uma onda que começava a ser bem aceita da literatura infanto-juvenil. Esse pensar durou um bom tempo, quer dizer, rasguei muita coisa, achando que tinha esse ranço didático ainda e eu comecei a pensar se a minha literatura de adulto tinha um caráter social, e o interessante dela era esse caráter social, às vezes até passando pelo simbólico, pelo realismo mágico. A literatura infantil acho que não teria de passar por aí. Eu acho que o lúdico, o brinquedo, o jogo, o humor, no caso da Sílvia, faz muito bem, esse humor era o mais importante. Bom, fiz os poemas pensando nisso.

Eu tenho lutado muito, na poesia infantil, pela liberdade, pelo jogo, pelo prazer; na literatura adulta, pelo lado mais social de denúncia, e a infanto-juvenil fica no meio do caminho, quer dizer, denunciar e também brincar e também provocar humor, movimento, graça. Eu acho que é isso. Muito obrigado.

9. A QUESTÃO SOCIOLOGICA NA LITERATURA BRASILEIRA

ANTÔNIO TORRES
MARISA LAJOLI

ANTÔNIO TORRES

Boa tarde. Eu já tinha visto, diante de mim, um público assim tão bonito como este, na companhia sempre do Eric Neopomuceno, em São Paulo, mas o ator principal daquela mesa era o Chico Buarque de Holanda. Eu comentava isso para o Eric, aqui somos nós, que beleza! Muito obrigado a todos.

Meus amigos, esse encontro, além da alegria do encontro com vocês, tem para mim um valor histórico porque aqui eu estou reencontrando velhos amigos que eu não via há muito tempo: do escritor mineiro Elias José de Guaxupé, que eu encontrei pela última vez em Ituiutaba, na Faculdade de Letras de Ituiutaba, à descoberta de escritores gaúchos como Charles Kiefer e outros mais que estão aqui, ao próprio Eric Neopomuceno que, apesar de morar perto de mim, no Rio de Janeiro, a gente quase nunca se vê, a Marisa Lajolo de São Paulo, ao conhecimento dessas pessoas maravilhosas da UPF, a quem agradeço pelo convite de todo o coração e pela oportunidade de estar aqui. Eu acho que, enquanto o Brasil fizer coisas como essas, a gente pode realmente acreditar que temos futuro.

Agora o lado que mais me toca neste encontro é que eu reencontro José Antônio e Ignácio de Loyola Brandão. Que foi com estes dois que eu ganhei a estrada deste país um dia, de norte a sul, para falar exatamente de literatura brasileira. Isso foi nos anos 70. Naquele tempo, a imprensa estava completamente fechada para a literatura brasileira, quase que não existíamos dentro das editoras, e em razão desse nosso trabalho de sair pelo país todo falando da nossa literatura, desde Machado de Assis até esta época, houve uma abertura maior para os escritores brasileiros, não só dentro da própria mídia como dentro das editoras, e isso viria a levar muitos outros autores, fossem da nossa geração, fossem de gerações anteriores à nossa, ou mais novos do que nós, a nos acompanhar na estrada, e o resultado é o que está aí. Apesar de todos os problemas, a literatura brasileira tem dado provas de uma grande vitalidade e tem se espalhado pelo Brasil inteiro. Agora vamos à fala. O tema da tarde é a sociologia, como é que é mesmo? Eu sinto que há uma certa tendência crítica de abordagem de meu trabalho literário, dentro do campo da sociologia. Eu só posso atribuir essa coisa a uma razão, que é o meu vinculamento total e absoluto, corporal mesmo, com o eixo do deslocamento nacional. E essa questão que perpassa todos os meus livros está diretamente ligada à minha própria experiência, uma experiência de imigrante

nordestino que muito jovem saiu da Bahia para vir para São Paulo e para conviver, em São Paulo, com o pessoal da minha região que vinha para o sul e não chegava a grandes cidades, ficava na periferia, basicamente, em São Miguel Paulista. E uma coisa que me chamou muito atenção quando eu cheguei em São Miguel Paulista pela primeira vez foi a pergunta que me fizeram: "Você sabe me dizer se está chovendo por lá?", o que significava que, se eu dissesse "sim", metade daquele povo voltava para a Bahia. Quer dizer, é um ciclo que vai e vem de acordo com a chuva ou com a estiagem. Convivi longamente com esta questão do deslocamento e ao escrever sobre isso e mais marcadamente no romance *Esta terra* e também no *Adeus velho*, eu fui percebendo que esse deslocamento se faz em duas linhas: a primeira linha é a viagem física, é a da estrada propriamente dita; a segunda é uma viagem interior. O curioso é que, quando saiu essa tese, eu fui convidado para um debate no Instituto Psiquiátrico da Universidade do Rio de Janeiro e ao meu lado estava um psiquiatra e do outro lado uma socióloga. A socióloga, para abordar o meu trabalho dentro do campo da sociologia, e o outro, no campo da psiquiatria. E por que isso? O tema era literatura e loucura. Depois dessa palestra, o psiquiatra sentou comigo na mesa de um bar, pediu uma caipirinha e me disse o seguinte: "eu tenho um paciente, eu trato de uma pessoa no INPS de Caxias, na Baixada Fluminense, que tem todas as características do personagem de *Esta terra*. O que é que eu faço com ele?" Eu disse para ele: "Nada". Você vai poder dar 200 anos de chuva para um homem que chegou na sua mão? 200 anos de seca? Você vai poder dar a família que ele perdeu? Você vai dar os carrões maravilhosos que a nossa televisão anuncia? Você vai dar a grande promessa da grande sociedade para este homem? Não. Então faz uma coisa, fica combinado assim, pelo menos não dá remédio, porque, se você der remédio, ele vai enlouquecer mais ainda. Ele riu e foi embora. Então eu acho que essa coisa do lado da sociologia vem muito de uma coisa pessoal, não é uma coisa estudada, pois eu até estudei muito pouco, eu acho que sou escritor porque não sei nada mesmo, quer dizer, o escritor é aquele que vai tentar descobrir alguma coisa enquanto escreve, quer dizer, as coisas vão aparecendo para ele no papel.

Ele não é alguém que tenha uma formação específica para ser escritor. Claro que ele precisa ter lido muito, claro que ele precisa ler a vida, ler os homens, ler as cidades, ler as ruas, ler as estradas, ler sobretudo as emoções humanas, mas essa leitura que eu tenho procurado fazer do país também foi muito alimentada por escritores que cabem dentro de uma linha sociológica e aí eu quero emendar com o tema, que é o famoso romance de 30. Quer dizer, esse romance foi marcante na minha vida como não poderia deixar de ser. De José Américo de Almeida com *A bagaceira*, como diz o Jorge Amado, foi o pai de todos nós, a Graciliano Ramos, de Raquel de Queiroz a Zé Lins do Rego, principalmente José Lins do Rego, do *Fogo morto*, todos estes escritores me marcaram muito, até desaguar num João Guimarães Rosa que iria me marcar por outros motivos. Guimarães Rosa, que eu descobri em São Paulo, me devolvia, devolvia aos meus ouvidos a musicalidade, a língua da minha infância e uma

coisa muito curiosa, e eu fiquei tão apaixonado pelo Guimarães Rosa que mandei imediatamente um livro dele para uma irmã minha que estava fazendo Escola Normal e ela me mandou uma carta de volta, perguntando como é que eu podia gostar de um escritor horroroso como aquele que escrevia tudo de trás para diante. Eu respondi para ela: “Ele escreve como a gente fala lá na nossa terra, a gente fala assim de trás para diante mesmo”. E aí eu percebi uma coisa também, que João Guimarães Rosa, na verdade, tinha escrito na língua do povo rural do sertão brasileiro, da geração do meu pai para trás, e eu, como filho mais velho que nasci num lugar ainda sem rádio nem notícias das terras civilizadas, não tinha nenhuma influência desse mundo da comunicação, eu pude absorver muito essa língua e sentir como João Guimarães Rosa tinha captado essa língua do povo rural brasileiro. Aí, quando eu vejo a minha irmã, que já é de outra geração, que não consegue captar isso, eu percebo o seguinte: é que a língua também do sertão se modificou para as novas gerações. Modificou através do carro, da estrada, da televisão, dessa coisa toda que vai mais ou menos padronizando o país. No entanto, eu acho que ler é sobretudo fazer um resgate da sua própria língua, de uma língua que está muito bem criada e recriada dentro do romance brasileiro em vários níveis. Ainda há pouco me perguntavam como é que vai a literatura brasileira agora? Ora, eu acho que ela vai muito bem. Por que ela vai muito bem? Porque ela tem várias vertentes, ela oferece opções para todo o tipo de gosto, para todo o tipo de preferência. Você tem uma geração mais comprometida com uma literatura crítica, na qual se incluem, perfeitamente, João Antônio e Ignácio de Loyola Brandão. Há literaturas mais experimentais, há literaturas que visam mais a um trabalho com a linguagem. Há dicções regionais e mesmo, se formos ver os autores da minha geração, nem um é igual ao outro. Há quem pense, por exemplo, que nós temos o mesmo tipo de proposta, o mesmo tipo de texto. Em absoluto, a gente pode ter o mesmo tipo de preocupação com o país, quer dizer literariamente, essa preocupação literária com o país, mas não temos o mesmo texto. Nós somos como os irmãos, somos todos diferentes uns dos outros, e cada um tem uma origem, cada um tem uma biografia, cada um tem história pessoal que é diferente da do outro e que vai fazer marca da sua literatura pessoal. Além disso, isso posto, eu gostaria de contar um pouco da minha experiência com esse romance que está saindo agora e que está sendo lançado aqui neste evento, que se chama *Um táxi para Viena d' Áustria*. Esse romance reflete, e aí eu acho que tem a ver a questão da sociologia, um drama nacional que está aí, que é o do desemprego. E o que embasa o romance é a questão do desemprego no Brasil de hoje. A história é contada por um publicitário desempregado que mata um escritor. Eu sonhei esse romance. Eu sonhei um dia que matava um amigo meu, escritor, e, durante todo o sonho, eu tentava fugir de táxi. Eric Nepomuceno já me disse que é o sonho típico de quem não dirige carro que é o meu caso. Sonhar fugindo de táxi. Só para quem não tem carro, como eu. Então, eu passei a noite toda no sonho, fugindo de táxi e acordei extenuado e apavorado com isso, e contei para minha mulher. Que sonho horroroso, eu matei um amigo. E era tão real a coisa que parecia que era de verdade aquilo. Acordei me achando um criminoso mesmo, eu tinha matado alguém. E minha

mulher falou: "Isso é uma parte de você que você matou, é o lado publicitário seu que matou o escritor dentro de você e tal". Eu disse: "Puxa, pior ainda". Eu fiquei assim muito chateado, fui tomar banho, fazer a barba. E, fazendo a barba, sempre vêm as idéias. Digo: "Fantástico, esse sonho é um romance prontinho, com começo, meio e fim. Enquanto eu dormia, o inconsciente trabalhou por mim". Aí que vem aquela clareza, porque a coisa terrível para o escritor é aquele momento em que ele se pergunta, e aí acabou a fonte, a fonte secou, o pote está vazio. Devia estar num período desses, perguntando: "Será que eu não vou escrever mais nada, será que eu não tenho mais nada a dizer?". Sonhei um romance. Fantástico. Só que, entre esse sonho e escrever o romance, eu ia viajar quatro anos nessas páginas. E o pior: chegou uma hora que não dava para fazer romance, porque eu estava empregado e aquele personagem era um desempregado. Então, como resolver isso? Simples. Cheguei no meu emprego e pedi demissão. Eu precisava estar desempregado para me sentir na pele desse personagem. Eu queria sentir o desamparo psicológico deste homem em relação ao desemprego. Porque o emprego é uma coisa que funciona muito como pai, mãe, empresa, esse vínculo muito forte que as pessoas estabelecem com a empresa. Eu queria romper isso; só rompendo, cortando esse cordão umbilical, eu seria capaz de escrever esse romance. E assim fui para casa. No meu trabalho, disseram que eu estava louco, que tinha ficado louco. Eu respondi que não, que tinha era ficado são. Fui para casa, tomei um banho e tal, fiz a barba no dia seguinte, como se fosse para meu emprego de publicitário e fui para minha máquina de escrever. Saiu fumaça das teclas, varou o tempo na maior felicidade do mundo. Um mês depois, o romance estava pronto. Estava pronto, mando para editora e coisa e tal e vou tocar a vida. Começa a aparecer trabalho. Há uma matéria para a revista *Elle*, uma matéria para o Jornal do Brasil, um projeto para a Bolsa de Valores de São Paulo, umas coisas assim. Eu estou lá, nem preciso voltar ao emprego, está aparecendo coisa. Só que eu não contava com um acidente de percurso, chamado Plano Collor, e foi aí que a ficção virou uma realidade brutal. Quer dizer que por essa eu realmente não esperava, não havia ficcionista dentro de mim que fosse capaz de imaginar esse romance, que esse foi um romance verdadeiramente doloroso, que vocês podem jogar em qualquer campo sociológico, psiquiátrico, porque eu fiquei como louco. Não fosse a chegada de um alemão na minha casa, que está há 10 anos fazendo um livro sobre o Rio de Janeiro, e me encomendasse um texto sobre a Zona Sul de três páginas e me pagasse a exata quantia de mil dólares... Aí eu disse: "Deus é alemão. Olha aqui, Collor, você é o diabo, mas Deus é alemão." Peguei aquele cheque, beijei o cheque e me salvei um mês. Nesse entretanto o Luiz, da Companhia das Letras, me telefona e diz: "Olha, perdi a visão do futuro." Quem não perdeu com aquele Plano Collor? "Perdi a visão do futuro. Você aguenta esperar até o ano que vem para publicar o livro?" Que remédio! Eu digo, se eu publicar esse livro esse ano, vai ser um horror. Quem iria comprar um livro? Todo mundo com seu dinheirinho bloqueado, começando um desemprego desgraçado. Aí ele mesmo falou: "Dá uma olhada numas páginas" "Mas o que que é?" "Não sei". Claro que ele sabia. Estava deixando para eu mesmo descobrir. Quando eu olho, eu

dig: “Que editor, que belo editor! Esse é um parceiro do escritor”. Quantas vezes, na máquina de escrever, eu fico pensando: “Cadê o meu pior crítico do mundo, cadê ele que não chega do meu lado para dizer: cara, essa frase que você jogou fora é uma maravilha. Cara, pára aí, já está passando dos limites, já está fazendo uma besteira”. Nunca aparece o crítico nessa hora. Eles só aparecem depois. Aí é que é terrível! Eles deixam tudo para depois, quando não tem mais jeito. Aí eu comecei a ler o livro, eu não tinha o que fazer mesmo, não tinha mais emprego, não tinha mais nada. O que eu ia fazer? Qual era a minha tábua de salvação? Aquele romance. Me agarrei ao romance. Me agarrei a este romance como se não tivesse mais nada nem ninguém no mundo para me abraçar. Abracei nele e aí foi que começou a verdadeira viagem para Viena d' Áustria. A viagem nesse táxi eu fiz e refiz nesse romance cujo terceiro capítulo eu reescrevi 33 vezes. Mas, lá pela 28^a, eu chego a uma frase assim: “É Viena que me tortura, Viena, Paris, London, New York city, Mozart. Aí esses meus olhos de Helena Rubinstein. Não, eu não me chamo Helena, Heleno, sou um terceiro qualquer coisa. Qualquer coisa merencória. Terceiro, terço, Tchê. Passageiro de um táxi amarelo de 3º classe, louco de vontade de negar logo na illa onde os nativos de Curaçao e do Suriname disputam a tapa uma vaguinha para lavar os canais de Amsterdan, por um salário de 1.000 dólares”. Aí, eu digo: “Achei o romance”. Eu tinha que reescrever isso vinte e oito vezes para achar o romance. O romance está nesse pedacinho. E o romance está aqui para vocês. Aspecto sociológico tem demais, como tem em quase toda literatura brasileira, basta ler os escritores que eu citei e muito mais. Tem este país desconcertado, tem uns sonhos, os sonhos, as ilusões, as fantasias de um homem de terceiro mundo em relação ao primeiro mundo. Tem todo o meu desconcerto pessoal desse fim de século que, afinal, é o desconcerto pessoal do homem urbano numa encruzilhada em que a gente chega com o mundo despolatizado, porém muito complicado, sem a gente saber o que vai encontrar na próxima esquina, na próxima esquina do tempo. E tem, sobretudo, nesse livro, a minha vontade de oferecer para este país um romance que ainda seja capaz de encantar as pessoas que gostam de ler. Muito Obrigado a todos.

MARISA LAJOLO

Eu queria inicialmente agradecer à UPF, através da Profª Tania e agradecer à Secretaria Municipal, através do Bilibio, o convite que me fizeram para participar desta IV Jornada de Literatura, agradecendo a confiança do convite e a generosidade da recepção. Eu queria agradecer, também pelo convite, porque ele representou o privilégio de participar de um evento da envergadura deste, que nos ensina a coragem de uma aposta na cultura, principalmente quando esta aposta é um fato de resistência ao projeto político em curso, que, se não reagirmos imediatamente, terminará pelo

sucateamento do ensino público brasileiro. Registro ainda a alegria pelo reencontro com Antonio Torres, a quem conheci num Congresso, na PUC do Rio de Janeiro, nos já longínquos anos 70 e fico muito contente de ter este pretexto do reencontro para uma espécie de sequência, em nome, agora, da questão sociológica da literatura brasileira, uma sequência do diálogo que mantenho com a obra dele, desde que preparei um suplemento de trabalho para seu segundo romance *Esta terra*, publicado pela Ática em 1986. Vou, então, prosseguir nesse diálogo, apoiando minha fala nesta última obra dele, que ele lança agora *Um táxi para Viena d'Áustria*, editado pela Companhia das Letras, e me apoio, também, um pouco na fala dele que antecedeu esta minha fala.

De certa maneira, todos aqueles que, como nós aqui reunidos, incluem e privilegiam a literatura nos seus afazeres profissionais ou não profissionais, todos nós nos perguntamos, de vez em quando, o que é, para que serve e como se faz a literatura, esta polêmica senhora que motiva as Jornadas, freqüenta escolas e gasta rios de tinta e resmas de papel. E, no bojo desta pergunta fundamental, para que serve e como se faz a literatura, é que eu encontro um peso forte, nas questões que focalizam as relações que a literatura mantém com a sociedade. Me parece que o fascínio das relações que a literatura mantém com a sociedade é um fascínio que vem de longe. A história mais antiga dos estudos literários já nos mostra um Platão raivoso, preocupado com aquilo que a literatura poderia representar de amolecimento nos ânimos dos bravos soldados de sua projetada república. É, então, que Platão propõe que os poetas fossem expulsos de sua cidade ideal. Se esta relação conflituosa da literatura com a realidade já existe na Grécia mais antiga, quando a literatura nem escrita era ainda, ela era oral, esta noção de literatura como uma coisa muito perigosa para o equilíbrio social, ela permanece representada e documentada ao longo de boa parte das obras primas da literatura ocidental, como, por exemplo, no Dom Quixote, quando a loucura de Dom Quixote tem como causa o fato de ele ser um leitor compulsivo de novelas de cavalaria e confundir aquilo que ele lia com a realidade e sair pelo mundo em busca de fazer justiça e desfazer malfeitos. Essa noção dos riscos da literatura também aparece no romance bem mais moderno, no *Madame Bovary* de Flaubert, no qual a freqüência aos livros e a literatura pouco policiada da Ema Bovary contribuem para que, depois de casada, se torne uma mulher adúlera e acabe cometendo o suicídio. Então me parece que essa história das relações da literatura com a sociedade e dos riscos que a sociedade corre, quando esta relação não é de alguma forma policiada, é uma relação que, como eu dizia, vem de longe. Eu nem precisaria sair do Brasil e sair da nossa profissão de professores para encontrar exemplos desse zelo complicado com que legisladores cuidam das relações da literatura com a sociedade. Desde a censura de Rubem Fonseca, nos anos 70 e 80 no Brasil, aos problemas que os professores enfrentam com os pais e diretores quando recomendam, por exemplo, Marcelo Paiva para leitura de adolescentes, até as discussões mais recentes sobre a cena da defloração na novela *O Dono do Mundo*, são situações que ilustram bastante uma das formas pelas quais se percebe a força social que a literatura tem e como força levanta medos e temores e como

esses medos e temores acabam ocasionando medidas responsáveis para uma certa legislação e controle desta força social da literatura. Isso configura uma relação, uma questão sociológica da literatura, que acaba encaminhando para aquilo que eu poderia chamar de criminalização da literatura ao longo da história da cultura do mundo ocidental.

Mas esta moeda, assim tão cinzenta e triste, tem de certa maneira, um revés mais alegre. Da mesma forma que as pessoas sufocam e abafam a literatura em nome dos riscos daquilo que ela pode produzir no meio social, existe também uma crença imensa, comoventemente ingênuo no poder da literatura de restaurar felicidade, de instaurar justiça social, de transformar uma população semi-analfabeta numa população de cidadãos críticos e conscientes. Essa relação, portanto, acredita que a literatura influencia, de alguma forma, para o bem ou para o mal, o meio social no qual ela circula. Esta noção tão disseminada da importância social da literatura justifica tanto a censura como a defesa intransigente da liberdade da leitura e do poder da leitura como força de transformação social.

Mas me parece que a relação da literatura com a sociedade, ou como se chama aqui nesta Jornada sociológica da literatura brasileira, tem também um outro caminho. É o caminho de nós nos perguntarmos que articulações a literatura mantém com o mundo social no qual ela surgiu. Não mais o livro acabado, o que ele pode fazer na sociedade, mas como é que aquela sociedade se representa, como é que aquela sociedade se retrata, como é que aquela sociedade se reflete, como é que aquela sociedade se encena dentro de um determinado livro. É bastante curioso, porque a fala do Torres, quando ele me precedeu, iniciou por uma espécie de depoimento no qual nós tivemos a palavra indiscutível do autor sobre como é que este livro aconteceu.

Então, ele disse muito claramente: "Foi um sonho, eu sonhei que um publicitário tinha matado, etc, e tal". Então há, aqui, um depoimento de um certo trânsito do real, daquilo que acontece na vida real das pessoas. O Torres dorme, acorda, sonha, conversa com a mulher sobre o sonho que teve, nas páginas do livro que nós temos em mãos. Mas, por outro lado, esta preocupação nossa de ver uma espécie de fundo verídico na literatura, por mais que nós a chamemos de ficção, não apareceu aqui nessa Jornada, apenas agora, nessa fala do Torres. Várias perguntas que chegaram à mesa, ao longo das várias sessões, são perguntas que mostram que esta noção de literatura, como queriam Aristóteles e Platão, como mimese de um real, esta concepção está profundamente entranhada em nós todos; quando nós perguntamos, na discussão, com os artistas visuais, qual era o modelo social da Radical Chic, quando nós perguntamos, ontem, se os gaúchos de papel e tinta têm alguma relação com os gaúchos de bombacha e cuia, quando nós perguntamos porque é que os alcoolatras e o alcoolismo são temas que não geraram nenhum livro, são essas, de certa maneira, formas de expressarmos as nossas expectativas de que certos problemas sociais, de que certas áreas sociais emigrem da vida real para a literatura. E me parece que este

fascínio com que nós nos debruçamos sobre esta questão (qual é o peso, qual é o valor do social, do real, da sociologia dentro da literatura) transforma, a meu ver, a literatura numa forma de conhecimento. Então, ao contrário do que temem os professores de outras matérias, quando temem que bons cursos de literatura, de leitura, boas bibliotecas, o grande peso de redação em exames vestibulares acabem causando, criando um país de poetas, supondo que fosse mal um país de poetas, este risco é absolutamente atenuado por uma outra noção de que literatura é uma forma específica de conhecimento da realidade.

É, a partir daqui, que eu vou considerar essa hipótese como razoável e vou supor um pouquinho mais, vou supor que, a partir do século XVIII, o romance se torna uma linguagem muito específica na qual a sociedade ocidental confia e na qual a sociedade ocidental cifra os seus modos de ser, na qual a sociedade ancora e encena os seus conflitos, os seus valores.

É, portanto, por ser linguagem, que a literatura e, em particular, o romance persegue o leitor, desafiando-o com o enigma de sua relação com a sociedade e ameaçando-o com as palavras da esfinge: "Ou me decifras ou te devoro". E, de certa maneira, todos nós que estamos aqui nessa Jornada, somos viajantes dos caminhos que são assombrados pela esfinge que vive nos perguntando isso. Nós vivemos perguntando o que significa tal coisa, o que quer dizer tal livro. O que que é o José do Drummond. O Torres acaba de dar uma bela exemplo de como a mulher dele fez uma análise do publicitário matando o escritor, como representando ele um dilema ou conflito com um outro eu, ou qualquer coisa assim. De certa maneira, uma jornada como esta é uma espécie de ocasião ímpar de socialização das respostas que nós damos a este enigma que a esfinge literária nos apresenta há muito tempo. É, de certa maneira, com esta introdução teórica que eu vou, agora, me deter um pouco na obra de Antônio Torres, em particular neste romance *Um táxi para Viena d'Áustria*, tentando dizer para vocês como é que este livro me ensinou a reequacionar e a reformular estas relações da literatura com o social. Então, de certa maneira, o que eu vou fazer agora é um depoimento de leitor. Quando, eu não vou enganar vocês dizendo quando eu abri o livro, mas quando eu fechei o livro pela primeira vez, eu comecei a me perguntar que Brasil é este que o Torres descerra, que o Torres desvela; em última análise, que o Torres contrói quando ele descreve este romance *Um táxi para Viena d'Áustria*.

Numa primeira leitura, a obra dele nos introduz num mundo que é absolutamente desconhecido. Nós reconhecemos o Brasil do *Jornal Nacional*, o Brasil do *Diário do Povo*, o Brasil da *Folha de São Paulo*. No romance, que é um romance de um desempregado, num romance onde acontecem assaltos a edifícios de luxo, num romance onde acontecem infinitos congestionamentos de trânsito, num romance onde, nesse edifício assaltado, moram políticos corruptos que não podem dar queixa do roubo porque com isso se descerraria toda a sua corrupção. Então, nesse nível, que eu chamaria trivial e epidérmico, nós não temos dúvida de que o romance do Torres

se passa numa país chamado Brasil, nos anos 90 deste século. Por outro lado, o protagonista desse romance é um publicitário e é nesse momento que eu começo a ser um leitor diferenciado, porque vamos supor que eu seja um leitor que saiba que o Torres é, ou era, pelo depoimento dele acho que é um publicitário. Então, necessariamente, isto acirra em mim aquela espécie de desejo de *voyeurismo*, quer dizer eu vou lendo este romance que é escrito por um publicitário, protagonizado por um publicitário, vou entrar um pouco nesse fascinante e terrível mundo da publicidade que é um mundo que me fascina e que me atemoriza, na medida em que eu ouço toda hora dizer que minha vida hoje em dia é guiada, teleguiada, resolvida por questões de publicidade.

Por outro lado, também vou perceber, em certos momentos desse livro, graças a um imenso congestionamento de trânsito, que esse táxi não vai para lugar nenhum. E, no momento em que eu tenho este táxi parado, assim como eu posso fazer uma leitura psicanalítica de um romance escrito por publicitário, onde um publicitário mata um escritor, e eu sei que na vida real esse publicitário é *double* de escritor também, eu posso também fazer uma leitura agora de uma metáfora de cunho mais social e pensar que esse táxi que não sai do lugar é uma espécie daquele Brasil no qual estamos ancorados e que, aparentemente, não vai para lugar nenhum, ou seja, o enredo é a nau dos nsensatos.

Mas eu posso ainda aprofundar um pouco esta minha leitura desse romance onde eu já agilizei todos esses meus conhecimentos de usuário corrente da linguagem escrita e do romance, onde eu já encontrei esses índices da vida moderna e eu posso chegar a uma outra obsrvação, que o Torres também já fez quando me antecedeu aqui, que é saber que este publicitário não nasceu carioca, não nasceu paulista, mas vem de uma zona rural, vem do nordeste do Brasil. Neste momento, eu tenho de novo a sensação de que eu posso decifrar a esfinge, eu posso dizer "está aqui, matei a charada". Este livro é uma grande metáfora do Brasil que, no trânsito do rural para o urbano, fica parado, não chega a lugar nenhum, não encontra sua identidade. Em todos os livros do Torres, de certa maneira, existe uma certa obsessão pela passagem das personagens de um lugar para outro, mas eu tenho a impressão de que este é o romance onde, com mais força, as personagens estão ancoradas numa vida urbana.

Por outro lado, se eu sou um leitor razoavelmente contumaz e habituado aos mecanismos pelos quais nós somos ensinados a decifrar a charada da esfinge eu vou começar observando que o narrador que me contou o livro é, na realidade, duplo. Eu leio o primeiro capítulo e vejo que quem conta o livro não está envolvido pela história. Quando eu começo o segundo capítulo do livro, começo a ter uma primeira pessoa. O meu primeiro movimento é de desconfiança comigo mesmo. Eu digo: "Eu li errado, eu achei que era um ele, mas não, é um eu. Volto atrás, confiro, não. Quem mudou foi o livro, não fui eu que li errado. O livro começa, narrando numa 3^a pessoa e continua narrando numa 1^a pessoa. Não obstante eu percebo que qualquer um desses dois narradores é um narrador absolutamente familiarizado com a personagem que

vivendo a história, como protagonista. É um personagem moderno, urbano, culto, porém não acintoso na sua cultura, que usa uma gíria, usa um palavrão, usa um latim, conhece literatura ocidental, e aí eu começo a encontrar uma semelhança entre esse narrador desse livro e um pouco aquele ideal que todos nós temos do que é uma pessoa informada de hoje. Eu tenho um narrador que circula com muita familiaridade por todas as linguagens sociais. Ele é um narrador que vê TV, que lê jornal; então, eu encontro este narrador extremamente familiarizado e fluente em todas essas linguagens, cuja trama constitui aquilo que a gente consideraria as características de uma sociedade moderna.

Mas, depois de eu fazer todas essas constatações, para as quais me bastaram os meus instrumentos de leitora de olhos abertos, eu começo a perceber que a contracapa desse livro me prometia uma narrativa sobre um crime que, muito embora o livro se abra, apresentando alguém fugindo de um prédio, esse livro me incomoda muito porque nele eu procuro a narrativa do crime e ela não vem. Não é que ela não venha porque não exista, mas ela não vem naquela forma tradicional da narrativa do crime explícito em que eu sei onde ocorreu, quem morreu, quem matou e em que o meu papel de leitor é só acompanhar os passos de um detetive esperto que vai explicar quem e por que a pessoa foi morta. Então começo a perceber que o narrador, essa oscilação do narrador desse livro do Torres me incomoda porque me desestabiliza. É um narrador que trapaceia comigo. Está combinado, desde sempre, que o narrador tem a função de narrar, de facilitar minha vida de leitor, me pegando pela mão e me levando: aqui está o personagem, aqui está o espaço, etc. Aí eu começo a perceber que este narrador me trata mal, este narrador não atua como deve, para que o romance faça sentido imediato. É nesse momento que, de certa forma, esse romance de Antonio Torres encontra uma outra forma de articulação e, talvez, um pouco mais complexa e sofisticada, com esta realidade do Brasil contemporâneo e, de certa maneira, com esta realidade do mundo contemporâneo. Este narrador é um narrador fragmentado, como fragmentada é a percepção que se tem, no mundo contemporâneo, desse próprio mundo contemporâneo. A gente não sabe mais tudo a respeito de tudo, como sabiam os narradores oniscientes dos romances do século XIX. Este romance está me dizendo que a gente só pode saber um pedacinho de cada coisa e que, assim mesmo, dá muito trabalho desentranhar este pedacinho do meio de uma porção de outras coisas que lhe são secundárias. Eu começo, então, nesta leitura, a ser uma leitora que se sente trapaceada, no sentido de que digressão e narração vão extremamente entrelaçadas dentro desse romance. E, de certa forma, então, esse romance me faz viver como leitora o mesmo papel que eu vivo como cidadã de um país onde as coisas não se entendem, não se definem em praça aberta em momento algum. Esse atordoamento do leitor é, também, um aprendizado muito real que transborda de certa maneira até a própria relação desse livro com a sociedade brasileira. E, aqui, eu pensaria, na linha da fala do Mempo, escritor argentino, em uma espécie de identidade latino-americana, que esse romance de certa maneira ajuda a identificar, que é uma certa estranheza de nós,

povos da América Latina, com o mundo escrito, com o mundo da letra impressa. Nesse sentido, a personagem central do romance do Torres tem um nome muito significativo. É um nome do qual nós rimos com uma certa facilidade; nós, pessoas sofisticadas do primeiro mundo. A personagem se chama Watson Roosevelt Campos. É um nome americano, estropiado e abrasileirado, que é um pouco, de certa forma, o destino triste do romance dentro da sociedade latino-americana que é uma sociedade que teve que repreender a fazer o romance, que teve que repreender a mexer com língua escrita, na medida em que a relação com escrita, que historicamente a América Latina teve, foi uma relação de dominação, na medida em que a escrita veio junto com os arcabuzes e com os crucifixos que liquidaram a cultura original latino-americana.

E, nesse romance, agora também começo a ver o significado outro desse publicitário. Porque, vejam, há uma longa tradição, e todo mundo que trabalha com literatura sabe isso, há uma longa tradição na literatura brasileira: os escritores vêm todos do funcionalismo público, no século XIX. Todos, bem ou mal, tinham algum trabalho e, de certa maneira, esse trabalho era uma espécie de recompensa oficial do Estado pela produção literária, recompensa necessária num país que não tinha lugar para produção cultural. De certa maneira, quando eu entro no século 20, tenho uma espécie de arcuada nesse comportamento e, nesse sentido, é extremamente interessante a gente observar o número de escritores, agora de carne e osso, ligados à publicidade, na literatura mais contemporânea brasileira. E também é interessante a interpretação deste publicitário que mata este escritor, porque ele mata o escritor fracassado, ele não mata um escritor de sucesso, como era o escritor necessário para aqueles novos tempos de congestionamento gigante. Então, eu encontro aqui uma espécie de retomada da questão da identidade brasileira, traçada nesse romance do Torres, a partir dos elementos e das linguagens que lhe são postas, que ficam à disposição numa sociedade como a nossa. São estes, pois, alguns dos rumos que pode tomar, na minha perspectiva, a questão sociológica na literatura brasileira, forma modesta de rotular a fundamental relação que sempre existe entre a literatura e a história. E é, de certa maneira, acredito eu ainda, uma instituição, ainda que obscura e informe desse valor da literatura como forma de conhecimento, que seguramente fez com que os professores gaúchos transformassem a atividade de greve em leitura preparatória da Jornada: pois, se a tradição do mundo ocidental confiou às letras e, em particular, ao romance a codificação simbólica das imagens, dos valores e dos problemas que atravessam as sociedades, o exercício da leitura literária, decifrando o refazendo tal linguagem, é sobretudo um ato político, porque consiste na leitura do mundo, como nos ensinou Paulo Freire, como estão ensinando a todos nós os professores gaúchos, reunidos nessa IV Jornada Nacional de Literatura em Passo Fundo. Muito obrigada.

10. EIN DEUTSCHLAND, ZWEI LITERATUREN

BERND CAILLOUX

Vor einigen Jahren zog mich in Wien eine Ausstellung in das berühmte Grafik-Museum Albertina. Überall in der Stadt hingen Plakate mit dem Titel: "Erste schriftliche Zeugnisse der Menschheit". Die wollte ich natürlich sehen - vermutlich auch deshalb, weil ich gerade selbst mein erstes Buchzeugnis vollendet hatte. Das Ganze wurde zu einer Expedition. Im weitläufigen Gebäude mußte ich die Ausstellung praktisch ausgraben. Erst nach mehreren Versuchen und Fragen fand ich einen bereiten Mann, einen mächtigen Schlüsselbundträger, der mir - als einzigm Besucher - drei kleine Räume aufschloß, wo in Vitrinen jene ersten Zeugnisse der Schrift lagen. Die frühesten waren in Knochen geritzt, dann folgten auf Häute geschriebene, später solche auf Rinde, zuletzt Papyrus. In diesen düsteren Räumen alleingelassen, kam ich mir vor wie in einen ganz persönlichen Hinterhalt gelockt - kafkaesk hätte man früher so eine Ein-mann-Papyrus-show genannt. Langsam orientierte ich mich und stellte erstaunt fest, daß in der Zeit der Knochen- und Haut-Schreiberei bereits die Trennung in Sachbuch und Belletristik erfolgt war: in Form von Zollberechnungen einerseits und sumerischen Liebesbriefen andererseits geschah das. Die letzteren waren übrigens von unglaublicher Länge, deren Lektüre auch ein des Sumerischen Kundiger vor Museums-Schließung nicht geschafft hätte. Unter diesen frühesten Texten befand sich eine Papyrus-Rolle aus dem Jahre 2.000 vor Christus, in der ein ägyptischer Schreiber namens Khakeperresen eine verlockende, literarische Haltung begründete, die der Aporie. Er schrieb:

"Hätte ich Worte, die keiner kennt, Worte, die seltsam fremd, in einer neuen Sprache, nie gebraucht, Worte, die frei von jeder Wiederholung sind - und nicht diesen schal gewordenen Ausdruck, den Menschen von alters her gesprochen haben."

Dieser gute Schreiber klagte also bereits vor 4000 Jahren darüber, daß er die Szene zu spät betreten habe, zu spät, um die schönen und wichtigen Dinge in ihrer ursprünglichen Form auch auszudrücken. Der PEN-Club sollte solche Ausstellungen verbieten, oder zumindest die Autoren vor dem Besuch warnen. Denn ich muß, bei der Arbeit am Tisch, ziemlich oft an dieses leicht schockierende, erste schriftliche Zeugnis der Menschheit denken - das sogleich ein erstes Zeugnis der Sprachkritik lieferte. Vermutlich, und zum Glück, blieb den meisten späteren Autoren dies Papyrus unbekannt - denn in den folgenden Jahrtausenden wurde weltweit munter drauflos geschrieben bis auf den heutigen Tag. Es entstanden unzählige Literaturen, es entstand eine große Welt-Literatur. Sie bildete über Kontinente und Zeiten hinweg mit ihren Zeugnissen, Visionen und Utopien, mit ihrer Lebendigkeit so etwas wie ein geistiges Weltgerippe, ein Welt-Gedächtnis. Und wie sie alle wissen, dieser seltsame,

bis ins letzte nicht erklärbare Impuls zu schreiben, erschöpfte sich trotz aller Widerstände und Krisen niemals.

Doch jener alte Ägypter hatte auf Anhieb einige Gefahren des Schreibens erkannt. Vielleicht war er bereits enttäuscht, wie wenig er mit seinen vorherigen Papyrussen hatte bewirken können. Vielleicht träumte er von einer Einheit der Sprache, des Geistes also, und der Tat, ein Traum, der bis in dieses Jahrhundert reichte. Die Gründe, über die Unmöglichkeit und Aussichtslosigkeit des Schreibens zu klagen, sind ja trotz erheblicher Produktion immer zahlreicher geworden. 1932, um auf das deutsche Beispiel zu kommen, sagte Heinrich Mann ganz entschieden, daß "künftige Erkenntnisse der Menschheit von der sprachlichen Genauigkeit abhängen werden", von Literatur mithin. Kaum hatte er das ausgesprochen landeten seine Bücher auf dem Scheiterhaufen der Nazis, er selbst im Exil. Die Folge dieser dunklen deutschen Epoche war eine bis in die 50-iger Jahre währende Sprachlosigkeit, in die ich hineingeboren wurde - im Gymnasium, mit 15, tauften wir Schüler - nicht die Lehrer - das Volk der "Dichter und Denker" um, wir nannten es "das Volk der Richter und Henker". Theodor Adornos Wort, daß nach Auschwitz kein Gedicht mehr geschrieben werden könnte, beschämte zumindestens die Deutschen. Dennoch wurde die moralische Trauerarbeit infolge des Nationalsozialismus zu einer Konstante in der deutschen Nach-Kriegs-Literatur, nicht nur in den großen Romanen von Böll, Grass und Koeppen. Dies zieht sich bis in das Zeitgenössische hinein - soweit ein unzulässig verkürzender, historischer Verweis.

Nun hat die Bereitschaft des Menschen, Katastrophen zu produzieren, auch nach 1945 nicht nachgelassen. Angesichts des umfassenden Mißachtung der Ökologie und Umwelt-Zerstörung gab zumindest ein von mir sehr bewunderter deutscher Schriftsteller von einigen Jahren in einem Kraftakt das Schreiben gänzlich und demonstrativ auf. Er begründete diesen Verzicht als seine höchste und letztmögliche Form von Protest. Aufgrund der Naturzerstörung durch den Menschen, sagte er, ist ein Wesensgrund der Kunst, nämlich überlieferbar und fortdauernd zu sein, hinfällig geworden. Der letzte Leser, meint Hildesheimer, macht das Licht aus - und das schon ziemlich bald.

Hildesheimers Erschrecken über die Öko-Katastrophen - für die es übrigens auch keine neue Sprache gibt - erleben wir nach wie vor täglich. So sehr ich seinen Entschluß bedaure, so sehr bin ich natürlich nicht nur in seinem Fall gegen ein Ende des Erzählens - schon allein deshalb, weil ich gerne lese. Trotz aller Krisen, Sinnzerträumerungen und Desillusionierungen, trotz aller Sprachzweifel, trotz simultan verknüpfter Satelliten-Bilder-Welt und sonstiger neuer Technologien der Kommunikation, möchte ich an der Literatur festhalten. Am Ende gibt sie mir noch am ehesten ein Welt-Bild, egal ob aus der Nähe oder Ferne gestaltet, und im Glückfall röhrt und berührt mich nichts so sehr wie Geschriebenes, wie ein Text, ein Buch. Immer spricht dort ein Mensch mithilfe eines der ältesten Mittel, mithilfe des

langsamsten Mediums. Dabei bin ich nicht unbedingt scharf auf den großen Roman aus Europa oder aus Übersee. Kurz vor meiner Abreise las ich eine kleine Erzählung des mir bis dahin unbekannten Brasilianers Rubem Fonseca - "Kümmernisse eines jungen Schriftstellers", einer Figur, die sich mit dem Eros in allen Formen herumschlug, und die ich sofort mochte. Ein wunderbares Stück Prosa, das mir einige Reise-Ängste und Hemmungen nahm, das mich zum Gefühlsverwandten machte und mir, begeistert ausgedrückt, in wenigen Momenten ein ganzes Land, ein fremdes, näherbrachte und sympathisch machte. Natürlich ist das ein bißchen naiv und verrückt - anderen in meiner Generation passiert Ähnliches eher mit Musik. O Samba, sagen sie, o Lambada, und wackeln mit dem Hintern.

Was meinen alten Ägypter zu seiner Aussage bewegte, läßt sich nur vermuten. Ein Schiffsuntergang am Nil, das Augenzwinkern einer Sklavin, ein Gemetzel von Soldaten? Es muß jedenfalls etwas passiert sein, für das er keine neuen Worte hatte. Das ist eine alltägliche Ausgangsposition des Schriftstellers. Und in dieser Position saß ich im vorigen Winter an der Maschine und schrieb an einer Erzählung über einen schlampig-studentisch in Billig-Quartier lebenden Mann, der aufgrund eines äußeren Zwanges in eine Luxuswohnung umzieht, und den nach langen Jahren im Underground-Stil diffuse Veränderungswünsche plagen. Er bekommt Chromarmaturen und Parkett, bekommt eine neue Nachbarschaft, er sieht in Möbelhäusern die deutschen Konsumbürger beim Einkauf von teurem Design, leuchtenden Felsbrocken und karibisch-bunten Couches.

Er reibt sich am normalen Wohlstand und Denken der Neo-Bourgeoisie, hervorgerufen durch seinen Umzug - und während ich das schrieb, brach buchstäblich über Nacht die Mauer, und ein ganzes Volk zog um. Ein ganzes Volk ließ alles stehen und liegen, durchbrach die Grenze mit Säuglingen und Greisen auf den Armen in Richtung Westen, hinein ins Paradies der buten, unnützen und süßen Waren. Es war schlicht unglaublich in den ersten Tagen und Wochen. Uns fehlten die Worte. 40 Jahre Sozialismus waren vorbei, knapp 30 Jahre hatten 17 Millionen Ostdeutsche hinter Draht gelebt, hinter einer Mauer, durch die keine Maus unverletzt schlüpfen konnte. Und jetzt kamen sie alle, und sie kamenn alle tatsächlich auf einmal - hunderttausende täglich in Marschkolonnen. Deutschland-West stand in glänzender Wirtschaftsblüte, Deutschland-Ost lag pleite danieder. Der demokratische Kapitalismus oder die kapitalistische Demokratie siegte und verteilte Bananen. Und ganz Berlin, die in ideologischer Konkurrenz aufgebaute und geteilte Doppel-Stadt, fuhr Karussell, so schnell, daß die Fesseln, die Mauerbrocken, wegflögen. Die Geschichte raste schneller als das Denken, alles wurde vereinigt, die Ostpost und die Westpost, der Fußball und das Erdgas, die Schafe und die Schlächter, die Bockwurst und des Senf, der deutsche Himmel und der deutsche Wald. Die Mauer wirkte nun wie ein Film-Trick, und 40 Jahre Sozialismus wie ein Horrorstreifen - so sah es jedenfalls zunächst aus. Die Künstler beider Staaten verfielen in Monatelange Agonie, die Pinsel blieben trocken, die Theater leer, die Maschinen kalt und meine Story blieb natürlich liegen. Ein

Dichter dichtete schnell ... alles vereint, nur ich gespalten ... Literatur aber braucht Zeit, Zeit, Zeit. Das Jahr der Einheit, der Wiedervereinigung, wurde zum Jahr des Sachbuchs. Eins hieß: Angst vor Deutschland, das nächste : Keine Angst vor Deutschland. Wir lebten plötzlich in einem neuen, großen Land, mit neuen Geschtern, neuen Dialekten, neuen Nachbarn, neuen Problemen.

Spätestens 1989 hatte sich die Welt gedreht, nicht nur für die Deutschen. Der langsame Zusammenbruch des real-existierenden Sozialismus und der Wegfall des Ost-West-Konfliktes schufen auch für die Künste eine völlig neue Situation. Die deutsche Literatur betreffend, ist dies ein problematischer Einschnitt - denn es gab mindestens zwei deutsche Literaturen bis dahin. (Ganz abgesehen einmal davon, daß zu den bekanntesten Autoren deutscher Zunge die Österreicher Thomas Bernhard, Peter Handke oder Schweizer wie der gerade verstorbene Max Frisch zählen). Und diese zwei Literaturen wird es auch weiterhin geben - bis der letzte Ex-DDR-Schriftsteller aufhört zu schreiben. Natürlich reagierten beide anders auf den 9.November. Die innerhalb eines Jahres vollzogene Vereinigung der beiden Staaten mit so verschiedener Geschichte, verschiedenen Menschen und unterschiedlichen individuellen und kollektiven Erfahrungen, wurde von der Linken, von Günter Grass zum Beispiel, als schlichte Landnahme, als Neo-Kolonisation, als Einverleibung des Ostens durch den Westen aufgefaßt. Industrie und Wirtschaft verhielten sich natürlich wie knallharte Aufkäufer eines maroden, kaputten Systems mit runtergekommenen Fabriken, zerfallenden Häusern und versauter Erde. Die West-Bosse kümmerten sich dabei wenig um die Identität der DDR-Bürger, deren große und schmerzhliche Jahrhundert-Erfahrung den Sozialismus zu lernen, plötzlich nutzlos war. Stellen Sie sich einmal vor, Sie müßten von einem Tag auf den anderen im Kommunismus leben! 16 Millionen Menschen, noch in ihren sozialistischen Schuhen und Plastik-Autos, müssen sich neu orientieren, sich umstellen, sich umerziehen. Ein kompletter durchorganisierter Staat wurde vom Kapital übernommen. Es war wie die Vereinigung des Staubsaugers mit den Krümeln. Literarische Zeugnisse dieses ungeheuren Prozesses gibt es bis heute nicht - außer zahlreichen Essaybänden, Tagebüchern und Protokollen. Aber: kurioserweise gibt es bis heute noch zwei PEN-Clubs, den westdeutschen und eben den PEN-Club der DDR, die es selbst gar nicht mehr gibt.

Das, was der westdeutsche Philosoph Jürgen Habermas, vor einigen Jahren als "Neue Unübersichtlichkeit" erkannte, nämlich die völlige Durchmischung der Werte, ist nun Realität. Die lange verfeindeten Deutschen Ost und West haben zwar die gleiche Tradition und ein gemeinsames Kulturerbe, interpretierten sie aber verschieden. Sie sprechen eigentlich dieselbe Sprache, meinten aber lange Zeit jeweils etwas anderes. Ein Beispiel: das meistgebrauchte Ost-Politiker-Wort "Freiheit" war etwas, was es nicht gab im ummauerten Staat. "Freiheit" gabs im Westen, wo wiederum dauernd von "sozialer Sicherheit" die Rede war und ist, die es nicht gab und nicht gibt, die es, seitenverkehrt also, aber in Osten, in der DDR, gab. Sie ahnen die neue deutsche Verwirrung, nicht nur die sprachliche.

Im Rückblick auf die 70-iger und achtziger Jahre dagegen erscheint die Lage vergleichsweise einfach. Westdeutsche, zumal neue Literatur kämpfte wie üblich im kapitalistischen Kulturbetrieb am Rande des Geschehens - kaum gebraucht von Menschen, die sich selbst für ein Kunstwerk halten.

Im Osten dagegen wurde Literatur vom Publikum sehr gebraucht - als Ersatz für eine nichtssagende Presse, für unmögliche Auslandsreisen, fürs kontrollierte Kino. Sie war Ersatz für so ziemlich alles in einem Leben, das offenbar recht eintönig verlief. Dazu schlüpfte mit feinen, subtilen Mitteln häufig ein Gran Wahrheit an der Zensur vorbei in so manches Buch - natürlich standen in anderen auch viele Lügen, die der Staat zu seiner Verschönerung brauchte.

Die Auffassung von Literatur in beiden Staaten war selbstverständlich sehr unterschiedlich. Ein Beispiel: zwei belletristische Bücher hatten im Jahr 88 einen für deutsche Verhältnisse riesigen, bis heute nicht überbotenen Verkaufs-Erfolg. Das eine hieß "Der Störfall", es beschäftigte sich mit der Katastrophe von Tschernobyl und darüberhinaus mit der Hybris der hochzivilisierten Menschheit. Christa Wolf, die bekannteste DDR-Autorin, schrieb es. Das andere, von einem westlichen Autor namens Patrick Süßkind, hieß "Das Parfum" und erzählte die Geschichte eines seltsam riechenden und mordenden Wesens im vorrevolutionären Paris. "Der Störfall" enthielt die humanste Mahnung der Gegenwart, "Das Parfum", höchstes, postmodernes Amusement, mit Spannung und Gerüchen aus einem Paris, das keiner von uns gesehen hat. Vereinfachend könnte man also sagen: der moralisch-gesellschaftliche Impuls ging lange vom Osten aus, und der ästhetische vom Westen.

Während also die alte DDR-Literatur, auch notgedrungen, meistens eine politische Absicht verfolgte, war dieser Impuls in der alten BRD seit den achtziger Jahren zunehmend aus den Büchern verschwunden. Die westliche Literatur ließ sich kaum mehr auf einen Nenner bringen, sie erscheint bis heute heterogen, zerklüftet, höchstdividuell. Und, vor allem, sie muß sich behaupten innerhalb eines gigantischen Angebots. Sie, leise eigentlich wie kultur überhaupt bis in die 50.-60-iger Jahre, sie, die bedächtige Auseinandersetzung mit Natur, Mensch und Geschichte, sieht sich heute mit einem lauten und dröhnen Kultur-Betrieb konfrontiert, der alles an sich reißt. Kunst ist Kultur-Industrie geworden. Vieles funktioniert, auch in der Literatur, mit einem Bedienungseffekt, analog zur Werbekonsum-Welt oder zur Politik. Bestimmte Signale und Bedürfnisse werden von den Mechanismen des Marktes beantwortet. Hunderte von neuen Büchern erklären alljährlich aufs Neue, wie man sich bewußt ernährt, turnt oder einfach nur schläft; hunderte von Autoren beschreiben, wie man die Probleme zwischen Mann und Frau bewältigt, "Männer lassen lieben" oder "Du verstehst mich nicht" lauten ihre Herz- und Schmerz-Titel. Das füllt die Regale und das Bewußtsein der Kundschaft. Die Werke der Erzähler, der Dichter ohnehin, stehen hinten an - sie konkurrieren in einer Art Ghetto für Literaturfreunde. Es wurden noch nie soviel Bücher wie heute gekauft, aber das Lese-Publikum schwindet

dennnoch. Was tun? In den achtziger Jahren näherten sich Schriftsteller wie Peter Handke und Botho Strauß metaphysischen Positionen, andere konzentrierten sich auf Spezialthemen, noch andere entschieden sich wieder fürs reine Erzählen oder letztlich für seine Erneuerung, für die Weiterführung des endlosen Experiments Sprache. Traditionelle Aufgaben der Literatur sind längst delegiert: die Politik in die Basisgruppen der Demokratie, Aufklärung im weitesten Sinne in die Medien, und die Liebe und ihr bizarres Leid behandeln eben die Sachbücher oder die Psycho-Therapeuten. Wir leben im Zeitalter der Spezialisten. Der Schriftsteller mit seinem nichtspezifischen Blick steht in schwieriger Konkurrenz zu all den Experten und ist damit extrem angreifbar geworden. Das Leben als Ganzes scheint nicht mehr zu erfassen, Jahr für Jahr wartet man auf den großen deutschen Roman, der Jahr für Jahr nicht kommt. So wundert sich auch niemand, wenn die Leser weiterhin gierig zu undeutschen Büchern greifen, so zu den großen, saftigen, historischen und emotionalen Panoramen lateinamerikanischer Autoren, Isabel Allende oder Gabriel García Marquez sind die bei uns meistgelesenen Zeitgenossen, sie spenden das Öl für unsere Lese-Maschine. Ohnehin ist die Bundesrepublik seit mehr als zwei Jahrzehnten kulturell internationalisiert, gar multikulturell im Alltag geworden. Und seit jüngster Zeit schreiben deutsche Autoren bereits Imitate im Stil jener großen Auslands-Literatur. Sie lassen ihre deutschen Helden aus unserer durchindustrialisierten Wirklichkeit einfach aussteigen und in das unbestimmbare, exotischere Ambiente auf den Philippinen oder in Ecuador einsteigen.

Natürlich ist diese Art der Erforschung des Unbekannten und Fremden ein legitimer Weg für Schriftsteller. Das zu beschreiben, was man kennt oder zu kennen glaubt, fordert vermutlich mehr Mühe. Literatur nährt sich zuallererst von unserem Gefühlsleben, sollte sich aber nicht entfernen von den philosophischen Diskussionen der Zeit, sich nicht fernhalten vom politischen Handeln, von der Kritik an historischen Prozessen. Sie sollte die Geschichte Einzelner und der Menschheit jetzt! erzählen, sie sollte auch sprechen davon, ob wir weiterhin Waffen und andere Gifte verkaufen, ob wir weiterhin drängende Probleme ignorant bloß angucken, und ob wir weiterhin nur noch Geld machen und das Leben verkonsumieren wollen. Die Geschichte hat es gefügt, daß den Deutschen wieder einmal eine Sonder-Rolle zufiel. Denn der Höhepunkt des Kapitalistischen Systems und der Tiefpunkt des real existierenden Sozialismus vollzogen sich im gleichen Land und zum gleichen Zeitpunkt. Heinrich Böll konnte 1961 noch sagen, "Die Entscheidung zwischen Kapitalismus und Sozialismus ist den Deutschen abgenommen worden" - bekanntlich durch die Siegermächte des zweiten Weltkriegs. Nich abgenommen ist den Deutschen - gerade jetzt - die Auseinandersetzung mit den konstruktiven und den destruktiven Seiten der beiden Systeme. Im Osten versuchen die Menschen noch immer, ihnen positiv vorkommende Errungenschaften zu retten. Auf dem größten, nicht umgestürzten Marx-Engels-Denkmal in Oberlin sprühte jemand ein großes Graffiti: "Beim nächsten Mal wird alles besser!" Im Westen dagegen klagen die Linken, die linken

Autoren, das nun nicht mehr die Ideen, sondern allein die Ökonomie die Zukunft bestimmen werde. Sie klagen über das Wegbröckeln der Utopie, sie klagen, daß mit dem Schwinden des Sozialismus die letzte gegen das Wuchern des Kapitalismus weggefallen sei. Aber besonders die Künstler und Literaten sind in diese neue, problematische Situation gestellt, in eine Stunde Null, in der alle unsere Beztige, unsere Vorstellungen, unsere gesellschaftliche Entwicklung, neu gedacht werden könnten. Und wenn der Sozialismus nicht mehr als Korrektiv dienen kann, so glaube ich, daß es Aufgabe der unabhängigen Kunst und Literatur sein wird, mit ihren ästhetischen Mitteln und mit ihren Möglichkeiten des Widerstandes eine Korrigierende Rolle zu übernehmen. Denken Sie nur an das wunderbare Beispiel der Tschechen, denken Sie an Vaclav Havel.

Die Kunst, die Literatur, ist schön und oft auch gut, wie Sie alle Wissen, macht sie aber auch viel Arbeit. Ob ein Roman, eine Erzählung, ein richtiger, großer Wurf wird, läßt sich nicht bis ins Letzte erklären und nicht vorbestimmen. Es gelingt oder es gelingt nicht - dazwischen liegt ein Ozean des Zweifels, der Zweifel am Individuum, der Zweifel an der Gesellschaft und der Zweifel an der Verträglichkeit der beiden ist. Erfunden haben den Zweifel die Skeptiker, eine kleine griechische Philosophie-Schule. Die Pyrronner, die Gründer dieser Schule, erzählten zur Frage der Kunst gern die Geschichte des antiken Malers Appelles. Dieser wollte, so heißt es, beim Malen eines Pferdes dessen Schaum vor dem Maul nachahmen. Das sei ihn aber wieder und wieder so mißlungen, daß er es aufgab und den Schwamm, in dem er die Farben vom Pinsel abzuwaschen pflegte, gegen das unfertige Bild schleuderte. Als der Schwamm auf der Leinwand auftraf, habe er schließlich eine Nachahmung des Pferde-Schaums hervorgebracht... Ich wünsche Ihnen in dem Sinne eine ruhige Hand und viel Glück beim Zielen.

DUAS ALEMANHAS, DUAS LITERATURAS

BERND CAILLOUX

COMENTÁRIO DE APRESENTAÇÃO AO PÚBLICO DA IV JORNADA

Estou extremamente nervoso, porque, normalmente eu costumo passar as noites na escrivaninha e, normalmente, eu não vejo tantas pessoas à noite como hoje aqui na sala. Certo dia, há três semanas, eu recebi um convite, para falar aqui em Passo Fundo. Na carta de convite perguntavam se eu não estaria disposto a viajar também para Fortaleza e Recife. Eu respondi imediatamente que sim. Só no dia

seguinte eu examinei mais de perto o Atlas e vi que as distâncias eram de 4 até 5 mil km. Achei uma loucura essas distâncias. Alguns dias mais tarde, reuni toda a minha coragem para dizer à minha namorada que iria ao Brasil. Ela respondeu dando-me um tapa na cara e gritando: "Meu Deus, essas belas mulheres brasileiras!" Em seguida, eu comprei um livro intitulado *Português em 30 horas de aula*, mas havia alguma coisa errada no livro. Talvez eu tinha lido o livro com demasiada pressa "não falo português".

*Na minha primeira noite no Brasil, eu fui a um churrasco em Santa Maria. Eu mal tinha comido o primeiro pedaço de carne, quando já apareceu um dos garçons com um gigantesco espeto. E, a cada 30 segundos, aparecia um garçom com mais um espeto de carne. Se eu contar essa história na Alemanha ninguém vai me acreditar. Ninguém vai acreditar na Alemanha, se eu disser que, em Passo Fundo, eu vi, nessa sala, 3 mil pessoas que estavam interessadas em ouvir alguma coisa sobre literatura. Depois de ter esperado três dias para poder falar, constatei que agora estou com resfriado. Depois de 10 dias de estada no RS, eu já sei que um gaúcho não sabe o que é dor. Eu escrevi dois livros. Nesse instante está sendo publicado na Alemanha o meu terceiro livro. Depois de ter passado 10 anos em Berlim me vi em condições de escrever o livro *O berlinese diplomado*. Depois de passar 10 dias no Brasil, eu estou começando a suspeitar que eu levaria no mínimo 50 anos para poder escrever um livro "O brasileiro diplomado". Mas vamos voltar à velha Europa. A minha palestra se intitula *Uma Alemanha, duas literaturas*.*

* Há alguns anos eu fui atraído em Viena pelo anúncio de uma exposição no célebre museu Albertina, museu de artes gráficas. Em toda a cidade havia cartazes com o título "Primeiros testemunhos escritos da história da humanidade". Eu naturalmente estava interessado em visitar esta exposição. Quando cheguei ao grande prédio do museu, eu me vi na contingência de ter que "desenterrar", por assim dizer, esta exposição. Somente depois de várias tentativas e depois de perguntar muito encontrei um homem munido de um grande molho de chaves que aceitou abrir para mim, para o único visitante interessado nisso, salas onde havia algumas vitrines com os primeiros testemunhos da escrita da história do homem. Os exemplares mais antigos estavam lá, eram ossos nos quais os homens tinham rabiscado caracteres. Depois havia peles com caracteres e mais tarde cascas de árvores, e, finalmente encontrei alguns papiros. Ao visitar aquela exposição em Viena, eu constatei com admiração que, na época em que os homens escreviam sobre ossos e sobre peles, já existia a separação entre os gêneros de ficção e não ficção. Essa separação se manifestava, por um lado, na fórmula de cálculos alfandegários e, por outro lado nas cartas de amor da antiga Suméria da Mesopotâmia. Devo dizer de resto que as cartas de amor se caracterizavam por serem extremamente, incrivelmente longas. Mesmo

* Aqui inicia a tradução do texto anterior. Trata-se de uma tradução falada, transcrita de fita do arquivo sonoro da IV Jornada, feita por Peter Naumann.

um especialista na língua dos Sumérios não teria tido condições de ler estas cartas antes do fechamento do museu. Nesses textos da primeira história das grandes civilizações, eu encontrei também um rolo de papiro do ano 2.000 a.C. Nesse rolo de papiro um escriba egípcio estava fundando, por assim dizer, uma postura literária muito interessante, uma postura cativante, a saber, a postura da aporia. O escriba dizia o seguinte nesse papiro: "Oxalá dispusesse eu de palavras que ninguém conhece. Oxalá dispusesse eu de palavras estranhas, de palavras de uma língua nova, de uma língua nunca antes usada, palavras livres de qualquer repetição. Oxalá eu tivesse essas palavras e não essa expressão insípida, essa expressão que já conhecemos na fala da humanidade desde os tempos antigos".

Vocês vêem que este escriba egípcio já há 4 mil anos se queixou do fato de ele ter entrado em cena muito tarde. Ele se queixou há 4 mil anos de ter chegado muito tarde para poder expressar todas essas coisas belas e importantes na sua forma mais primitiva, mais original. Parece, e isso é uma grande felicidade, parece que a maioria dos autores de períodos posteriores não chegou a conhecer esse papiro, pois, nos próximos milênios, os homens continuaram a escrever sem maiores problemas no mundo inteiro, e isto acontece até o dia de hoje.

Acontece que este velho escriba egípcio tinha reconhecido de saída alguns dos perigos do ato de escrever. Talvez o seu testemunho traía a decepção diante da experiência de não conseguir nada com os papéis que ele tinha preenchido, que ele tinha escrito até então. Talvez este antigo escriba egípcio também estivesse sonhando com a unidade da linguagem, quer dizer, do pensamento, do espírito e da ação. A unidade de linguagem e ação, sonho este que vai até o nosso século. Afinal de contas, as razões pelas quais nós nos podemos queixar sobre a impossibilidade e a falta de perspectivas inerentes ao ato de escrever, tornaram-se cada vez mais numerosas, embora os homens tenham escrito muito. Assim, para voltar ao exemplo alemão, o escritor Heinrich Mann disse em 1932, e ele disse, muito decididamente, que: "As descobertas intelectuais futuras da humanidade haveriam de depender da precisão da linguagem". Mal Heinrich Mann tinha feito essa afirmação, os seus livros acabaram sendo queimados pelos nazistas, e ele mesmo foi para o exílio. A consequência desse período de obscurantismo na história alemã foi uma mudez que durou até os anos 50, e eu mesmo nasci em meio a essa mudez, em meio a essa situação desprovida de linguagem. Quando eu estava no ginásio, eu tinha 15 anos de idade, nós, os alunos, e não os professores, rebatizamos o povo alemão, que se auto-intitulava "o povo dos poetas e dos pensadores" nós rebatizamos esse povo de "povo dos carrascos e dos juízes". Eu devo dizer aqui que se trata de um jogo de palavras com a modificação de apenas uma letra em cada uma das palavras, povo de poetas e pensadores se transforma em povo de juízes e carrascos.

Acontece que a disposição dos homens em produzir catástrofes também não regrediu depois de 1945. Diante dos problemas ecológicos e da destruição do

ambiente, ao menos um escritor alemão, que de resto eu admiro muito, desistiu alguns anos num ato de força, num supremo ato de força, desistiu completamente e demonstrativamente de escrever. Esse escritor afirmou que os homens teriam destruído a natureza e, com isso teria sumido, teria desaparecido uma das razões, um dos fundamentos da arte, que está no fato de que a arte deve ser, deve estar em condições de ser passada de uma geração para outra, a arte deve poder durar. O escritor em questão, Wolf Hildesheimer afirmou que o último leitor do nosso planeta apaga a luz, e isso acontece logo mais.

Apesar de todas as crises, apesar de todas as destruições de sentido, apesar de todas as desilusões, de todas as dúvidas com relação à capacidade expressiva da linguagem, apesar de o mundo estar cada vez mais interligado por imagens de satélites, apesar das novas tecnologias de comunicação, eu gostaria de manter a fidelidade à literatura. Nada me move e nada me comove tanto como algo escrito, como um texto ou um livro. Num texto ou num livro, nós encontramos sempre um homem que está se expressando com a ajuda de um dos meios mais antigos, com a ajuda do meio mais lento. Pouco antes de sair da Alemanha para vir ao Brasil, eu li um pequeno conto de um brasileiro, que até então me era desconhecido. Li um conto de Rubem Fonseca, intitulado *Tristezas de um jovem escritor*. E, nesse, aparece um personagem que luta com todas as formas do Eros do amor. Eu imediatamente gostei desse personagem. Descobri um trecho de prosa maravilhoso que me libertou de uma série de temores da minha viagem, que me libertou de inibições e que me permitiu descobrir afinidades entre mim e o Brasil. Um texto maravilhoso que, em poucos momentos, me aproximou de um país inteiro, de um país estranho e que fez com que esse país me fosse simpático. Isso talvez seja um pouco ingênuo, afinal há outras pessoas na minha geração que passam por experiências semelhantes, quando escutam música. E assim os jovens alemães dizem "o samba", "o lambada" e sacodem os quadris.

No último inverno eu estava sentado na escrivaninha e escrevendo um conto sobre um homem que viveu até pouco tempo numa casa de cômodos, num apartamento de aluguel, que viveu assim ao estilo meio desleixado dos estudantes e que, de repente, se vê na contingência de morar, movido por uma coerção externa, de morar numa residência de luxo. Então, depois de passar vários anos no "underground", ele se sente acometido por desejos difusos de mudança. Esse personagem da minha história fricciona-se, por assim dizer, no contato com o bem-estar normal e o pensamento dessa nova burguesia que ele acaba conhecendo depois de mudar para essa residência de luxo. E, enquanto eu estava escrevendo este conto, eu vi que um povo inteiro mudou, mudou de residência. Da noite para o dia, caiu o muro de Berlim, um povo inteiro largou todos os seus pertences, atravessou a fronteira carregando os bebês e os anciões nos braços, caminhando na direção do ocidente, na direção do paraíso, repleto de mercadorias coloridas, doces e desnecessárias. Tinham-se passado 40 anos de socialismo. Durante quase 30 anos, cerca de 17 milhões de alemães orientais tinham vivido atrás do arame farpado. Atrás de um muro que não podia ser atravessado nem

por um rato. E agora, de repente, todos eles estavam chegando . Eles estavam chegando todos de uma vez só. Centenas de milhares de pessoas todos os dias, centenas de milhares vinham em grandes colunas marchando para o ocidente. Pudemos constatar a vitória do capitalismo democrático ou, se quiserem, da democracia capitalista, e o capitalismo então distribuiu bananas. Toda a cidade de Berlim, toda esta cidade dupla construída por motivos de concorrência ideológica, toda esta cidade dividida de repente estava andando de carrocel, e o carrocel estava girando tão rapidamente que estava, por assim, dizer centrifugando as correntes e os pedaços do muro. A história de repente era mais veloz que o pensamento humano. Tudo estava sendo unificado: o correio da Alemanha Oriental com o correio da Alemanha Ocidental; o futebol e o gás natural; as ovelhas e os açougueiros; a lingüica e a mostarda; o céu alemão e os bosques da Alemanha. De repente, o muro parecia ser nada mais do que um truque cinematográfico, e os 40 anos de socialismo na Alemanha Oriental pareciam ser nada mais que um filme de horror. Os artistas de ambos os estados caíram numa agonia de muitos meses. Os pincéis secaram, os teatros ficaram vazios, as máquinas de escrever esfriaram e, naturalmente, o meu conto também foi interrompido. Assim, o ano da unificação, o ano da reunificação, da unidade, transformou-se também no ano do gênero não-ficção. Um desses livros se intitulava *Medo da Alemanha*; o próximo livro se intitulava *Nenhum medo da Alemanha*. Estamos vivendo, de repente, num país novo, num país grande, repleto de rostos novos, novos dialetos, novos vizinhos e novos problemas.

Constatamos que o mundo tinha dado uma volta, o mais tardar em 1989, e ele tinha dado uma volta não apenas para os alemães. A derrocada lenta do socialismo real existente e o desaparecimento do conflito leste-oeste criaram, também para as artes, uma situação completamente nova. Com relação a literatura alemã, 1989 representa uma cisão problemática e até este ano havia, no mínimo, duas literaturas de língua alemã. E essas duas literaturas continuarão existindo até o dia em que o último ex-escritor da República Democrática Alemã terminar de escrever. Naturalmente, as duas literaturas reagiram diferentemente ao dia 09 de novembro. A unificação dos dois Estados, que se processou dentro de um ano, a unificação dos dois estados com uma história tão distinta, com uma população tão diferente e com experiências individuais e coletivas tão distintas, esta unificação foi vista pela esquerda alemã assim, por exemplo, pelo escritor Günter Grass, como nada mais do que uma ocupação territorial; como uma neo-colonização, como a incorporação do leste pelo oeste. É claro que a indústria e a economia em geral comportaram-se como os compradores extremamente insensíveis de um sistema carcomido e destruído, caracterizado por fábricas decaídas, casas a desmoronar e um chão, um solo poluído. Os grandes executivos ocidentais e também muitos políticos não levaram, nesse processo, em consideração a identidade dos cidadãos da República Democrática Alemã. Eles não ligaram para esses cidadãos, cuja experiência secular dolorosa, experiência essa de aprender o socialismo, de repente não tinha mais nenhum valor.

Imaginem vocês aqui no Brasil, obrigados de um dia para outro, a viver no socialismo, ou melhor, no comunismo. Hoje 16 milhões de pessoas que ainda estão usando os sapatos socialistas, que ainda estão andando nos automóveis de plástico se vêem na necessidade de uma reorientação imediata; se vêem na necessidade de reciclagem e de reeducação. A República Democrática Alemã, um estado completamente organizado, foi, por assim dizer, embolsado, assumido pelo grande capital. Foi algo parecido com o casamento do aspirador de pó com as migalhas. Até hoje não conhecemos nenhum testemunho literário desse processo imenso, exceto um cem número de volumes de ensaios, de diários e de protocolos. Mas é um fato curioso que existam até hoje dois "pen-clubs" a saber: o "pen-club" da Alemanha Ocidental e o "pen-club" da RDA que, como Estado, já não existe mais.

Se examinarmos, em retrospectiva, os anos 70 e os anos 80, a situação atual parece ser relativamente simples. A literatura da Alemanha Ocidental e, sobretudo a literatura nova, a literatura de vanguarda, lutava como de costume à margem dos acontecimentos na cultura capitalista. Ela praticamente não era consumida pelas pessoas que se consideravam a si mesmas como obra de arte. Ao passo que os alemães ocidentais não ligavam muito para a literatura, os alemães orientais precisavam muito da literatura. O público se interessava muito por ela, porque via nela uma espécie de substitutivo para uma imprensa que não dizia nada; um substitutivo para as viagens ao exterior que não eram possíveis; um substitutivo para o cinema, que era controlado pelo Estado. Assim a literatura na Alemanha Oriental era substitutivo para praticamente todas as coisas numa vida, ao que parece, era bastante monótona.

Naturalmente havia duas concepções muito distintas de literatura nos dois estados alemães. Eu cito aqui um exemplo. Dois livros de ficção tiveram, em 1988, um êxito editorial imenso, imenso em comparação com o sucesso editorial normal dos livros na Alemanha. Esse êxito até hoje não foi ultrapassado. O primeiro dos dois livros se intitulava *Der Störfall*, em português, mais ou menos, o caso do distúrbio ou o caso do acidente. Esse livro tratava da catástrofe nuclear de Tschernobyl e abordava de resto a falta de medida, a falta de senso de medida da humanidade extremamente civilizada. O autor desse livro era Christa Wolf, a escritora mais conhecida da República Democrática Alemã. O outro livro era de autoria de autor ocidental, chamado Patrick Süskind, intitulava-se *O Perfume* e narrava a história de um ser que cheirava algo estranho e que assassinava pessoas na Paris pré-revolucionária do século XVIII. O caso do *Distúrbio* de Christa Wolf continha a advertência mais humana do presente. E *O perfume* de Patrick Süskind era um livro de entretenimento requintadíssimo pós-moderno, escrito com muito suspense e repleto de perfumes de uma Paris que ninguém de nós nunca viu. Simplificando, nós poderíamos dizer: o impulso moral, social, durante muito tempo, partiu do leste. E o impulso estético, mais forte, do oeste, do Ocidente. Ao passo que a antiga literatura da República Democrática Alemã perseguia, via de regra, intenções e objetivos políticos, esse impulso político tinha desaparecido progressivamente na literatura tradicional da República Federal da

Alemanha desde os anos 80. A arte se transformou numa parte da indústria cultural. Muitas coisas funcionam também na literatura de forma análoga ao funcionamento da publicidade ou mesmo da política. Assim, determinadas necessidades são, por assim dizer, atendidas, servidas pelo mercado. Centenas de autores descrevem como podemos superar os problemas entre os homens e as mulheres e escrevem livros intitulados, por exemplo, como "Os homens deixam-se amar", ou "Tu não me comprehendes". Esses são os títulos mais freqüentes daquela literatura que gira em torno de amor e dor. Assim, as tarefas tradicionais na literatura já foram delegadas há muito tempo. A política foi delegada aos grupos de base da democracia de base. A ilustração, informação crítica foi delegada aos meios de comunicação, à mídia. E o amor e o seu sofrimento bizarro são, hoje em dia, tratados pelos tais livros de não-ficção ou mesmo pelos psicoterapêuticos.

Parece cada vez mais impossível apreender a vida como uma totalidade. Todos os anos estamos esperando ansiosamente pelo novo grande romance alemão que todos os anos acaba não sendo publicado. Assim, ninguém se admira, se os leitores continuam comprando avidamente os livros dos autores não alemães. Assim, por exemplo, os grandes panoramas, os grandes e suculentos panoramas históricos e emocionais dos autores latino-americanos, Izabel Allende ou um Gabriel Garcia Marques estão entre os autores mais lidos na Alemanha de hoje em dia. Eles azeitam, por assim dizer, a nossa máquina de leitura. Nos últimos tempos, já podemos constatar, entre nós, escritores que produzem imitações no estilo dessa grande literatura estrangeira, da literatura da América Latina. Esses autores fazem com que os seus personagens, os seus heróis, de resto alemães, abandonem a realidade completamente industrializada da Alemanha e entrem num ambiente indefinido, muito mais exótico, por exemplo, nas Filipinas ou no Equador. Assim, podemos constatar, hoje, na literatura alemã, personagens de romance que estão caminhando em bosques, em palmeirais, que conversam com padres católicos e que bebem aguardente de cachaça.

No primeiro instante, a literatura se alimenta dos nossos sentimentos. Mas ela não deveria se afastar das discussões filosóficas se sua época. Ela não deveria se afastar da ação política e da crítica dos processos históricos. A literatura deveria narrar a história de indivíduos e também da humanidade e deveria narrar a história atual, contemporânea. Ela deveria falar, também, se nós estamos dispostos a vender mais armas e venenos ou se estamos dispostos a continuar olhando de forma imbecil e ignorante para os problemas prementes deste mundo; ou se estamos apenas pensando em fazer dinheiro e consumir a nossa vida. A história quis que os alemães, mais uma vez, tivessem que desempenhar um papel especial, pois o ponto culminante, a forma culminante do sistema capitalista e a forma mais deteriorada do socialismo real existente aconteceram no mesmo país e no mesmo momento histórico. Na Alemanha Oriental, os homens continuam tentando salvar e resgatar as conquistas socialistas que lhes parecem positivas. No maior monumento a Marx e Engels em Berlim Oriental,

no monumento que não foi derrubado, alguém colocou uma grande grafite com as seguintes palavras: "Na próxima vez tudo será melhor". No Ocidente, a esquerda e os autores de esquerda estão se queixando de que agora não serão mais as idéias, mas apenas a economia que haverá de determinar o futuro. A esquerda se queixa diante do desmoronamento da utopia. Ela se queixa diante do desaparecimento do socialismo que ela interpreta como o desaparecimento do último freio contra o capitalismo mais selvagem. Se o socialismo não puder mais funcionar como um corretivo, então eu penso que a literatura em geral, a arte independente terá, no futuro, a tarefa de assumir, com os recursos estéticos que lhes são próprios e com as suas possibilidades de resistência, essa função de corretivo. A arte hoje é um dos últimos freios. Ela deve tentar evitar a adaptação dos homens às normas das sociedades de consumo.

A arte e a literatura são belas e, muitas vezes, também têm efeitos positivos. Por outro lado, elas dão muito trabalho. Não podemos explicar até os últimos e mínimos detalhes, não podemos determinar, de saída, se no romance, num conto, a verdade acerta no alvo. A verdade se torna uma grande obra. O escritor consegue ou não escrever uma grande obra. Entre o conseguir e o não conseguir há um verdadeiro oceano de dúvidas que contém a dúvida diante do indivíduo, a dúvida diante da sociedade e a dúvida diante da compatibilidade de indivíduo e sociedade. A dúvida foi inventada pelos cépticos, por uma pequena escola de filosofia da Grécia Antiga. Os filósofos da escola perroniana, os fundadores do ceticismo, gostavam de contar a história do pintor grego Ateles sempre que falavam da arte. Diz a história que Ateles quis reproduzir num quadro, no quadro de um cavalo a espuma do focinho do cavalo. Acontece que Ateles não conseguiu reproduzir essa espuma e, no fim, ele desistiu de seu plano e jogou, cheio de irritação, a esponja com a qual ele costumava limpar os pincéis contra o quadro. Mas quando a esponja chocou-se com a tela, ela conseguiu, finalmente, reproduzir a imitação da espuma no focinho do cavalo.

Muito Obrigado.*

* Na presente seqüência de textos, produzidos por ocasião da IV Jornada Nacional de Literatura, deveria seguir a brilhante conferência de Cláudio Willer sobre "A questão da tradução literária". Contudo, devido a problemas técnicos de gravação e de transcrição das fitas que continham a fala desse conferencista, isso não foi possível. Pretende-se, na medida em que esses problemas possam ser contornados, publicá-la nos Anais da V Jornada Nacional de Literatura.

11. O POVÃO NA LITERATURA

JOÃO ANTÔNIO

APENAS UM COMENTÁRIO

Bom, eu não vou fazer a minha palestra hoje, eu a farei amanhã. Vocês e este que vos fala estamos muito cansados. A minha fala seria um refrigerio, seria um refresco, seria um colírio nos olhos de vocês, porque a minha fala é leve, embora eu tenha um tema sobre o qual é possível teorizar muito "O povão na literatura", e eu teria um embasamento técnico e teórico para vos "encher o saco". Eu prefiro fazer isso amanhã, quando esse auditório tão bonito vai estar mais descansado, e eu também mais descansado para poder falar do que seja o meu conceito, o meu pensamento, a minha ética e a minha estética dentro desse tema, "O povão na literatura". Porém, não quero deixar de dizer o seguinte: eu quero louvar a fala do nosso convidado, o ilustre escritor alemão que fez um retrato da falência da magia na literatura alemã atual. Quem vos fala é uma pessoa que viveu um ano e meio na Alemanha, eu, com o muro ainda existente. Então, essas coisas das quais o escritor alemão falou me são muito familiares. Eu convivi com isso durante um ano e meio e não quero deixar de louvar, também, a excelente fala do Cláudio Willer, que, infelizmente, nós não pudemos acompanhar descansados, porque é uma fala de uma riqueza, em torno de literatura, extraordinária e não invejo de forma nenhuma o destino a que se destinou o Cláudio Willer, a tradução e principalmente a tradução da poesia. Isto é qualquer coisa verticalmente difícil e quase que impossível, porque a arte de fazer poesia já é olhar dentro das palavras, imagine traduzir isso. Então, eu vou falar para vocês amanhã, quando todos nós estivermos devidamente descansados, bem dormidos, espero bem amados, etc. Então, a minha fala vai ser algo muito mais leve, muito menos específico e vai ser muito mais agradável. Hoje nós estamos cansados e já estamos precisando serenar os corpos e os espíritos.

*Bem, apesar das palavras, evidentemente exageradas, do Eric Nepomuceno, eu quero acrescentar que não viajei mais de 1.200 Km do Rio de Janeiro a Passo Fundo para vos aborrecer, eu não estou aqui para "encher o saco" de ninguém.

Não há pior coisa que um chato. É melhor conviver, sei lá, com uma mulher

* Aqui inicia a palestra propriamente dita de João Antônio.

cumenta, com um cachorro raivoso, com um gato ladrão, do que conviver com um chato. Então, eu quero ser muito rápido, muito breve e muito direto; se possível até incisivo. Que me valham os talentos que eu não tenho, nesta hora, falar pouco! E eu quero que vocês perguntuem muito.

Sobre o tema qua a Jornada me encomendou, eu falaria duas semanas, dois dias e algumas madrugadas: "O povão na literatura brasileira". Isto é amplo demais, e eu não tenho tantas certezas, tenho muitas dúvidas sobre esse tema. Eu vou dizer aqui o que eu penso do povão na literatura brasileira. É uma das óticas; é um dos pontos de vista sobre o problema e, naturalmente, pode ser questionado, deve ser contestado ou pelo menos conversado. No meu entender, a grande entrada do povo, enquanto massa, enquanto volume, na literatura brasileira, se passa no começo desse século, nas duas primeiras décadas desse século, através de dois escritores de importância de eixo na nossa literatura. Infelizmente, há uma palavra muito feia para definir a potencialidade desses dois escritores nacionais, de importância axial, axial com "X". Isso quer dizer qualidade de eixo. Muito bem, esses dois homens, por caminhos diversos, vivendo ao mesmo tempo, na mesma época, fizeram com que o povão entrasse na nossa literatura. E entrasse em grande estilo. Já entrou tarde, mas entrou muito bem. O povo do sertão, o sertanejo, o povo do interior, entra, através de Euclides da Cunha, esse homem que traz o povo do interior como massa para dentro da literatura, especialmente num livro chamado *Os sertões*; e o povo da cidade grande adentra à nossa literatura de maneira também extraordinária, porém nunca grande, eloquente, através de Afonso Henriques de Lima Barreto.

Ambos têm uma força tal, enquanto escritores, que transcendem esta qualidade de apenas-outro palavrão-literatos. Esse palavrão é tenebroso, literatos. Eles são homens que pensaram o Brasil. Até hoje, se vocês pegarem páginas escritas do Euclides da Cunha, assinadas em 1911, são páginas proféticas sobre problemas como devastação, poluição, maus tratos e predação do ambiente. Está tudo lá. Foi, já naquela época, um homem de uma visão extraordinária, não somente sobre o Brasil, mas sobre o continente. Igualmente, o Lima Barreto. Essa República seria outra, se se tivesse observado o que o Lima Barreto escreveu sobre ela. Foi o Lima Barreto o maior romancista da nossa chamada República Velha ou, se quiserem, dos 20 primeiros anos dessa, já naquela época, claudicante e discutível república. Esse país não pode ser chamado rigorosamente de República; basta dar uma volta pelo Norte e pelo Nordeste que nós vemos que ainda estamos em estado de capitania hereditária e sob permanente estado de sítio. O estado de sítio é permanente, aliás, não só no Nordeste, mas no país todo. Essa consciência maior de povão aconteceu através desses dois homens: um carioca, Lima, outro fluminense, Euclides da Cunha. Esses homens tiveram vidas trágicas, até certo ponto meio parecidas, foram homens, de certa maneira, banidos pelo sistema, não foram muito bem engolidos, tiveram alguma

glória, mas uma glória dentro do “guetinho” intelectual da época. Principalmente o Lima Barreto é um exemplo ardido de quanto pode custar a independência a um homem de ética, a um homem de coragem, numa república de calhordas, já naquela época. Numa república que não era uma república, que simplesmente não era, às vezes, até em seus romances, principalmente no *Policarpo Quaresma*. No *Isaias Caminha*, parece que o Lima está fazendo uma caricatura, mas não está não, ele está apenas fazendo uma fotografia. Caricatural é o modelo, o país é caricatural, ele não é um caricaturista. Ridículos somos nós, já éramos naquela época e não o senhor Lima Barreto. Esse tinha uma visão muito ética e muito subida de vida e do mundo. Bem, através desses dois gigantes, entra o povão, fazendo barulho na literatura brasileira, depois de tantos anos de essa sociedade já existir, e só foi acontecer no começo do século. Não que antes tipos populares maravilhosos não tivessem freqüentado a cena litarária brasileira. Vocês vão encontrar, por exemplo, o nosso pai e avô e bisavô lá atrás, através do Sr. Manoel Antonio de Almeida, *Memórias de um sargento de Milícia*, onde está ali o avô do Macunaima, o tio-avô do Malagueta, Perus e Bacanaços, o chamado Leonardo Pataca. Esse calhordazinho, esse patifezinho, esse cretinozinho e esse pícaro, esse esperto, esse ser também maravilhoso e lírico, essa mistura toda viria a fomentar elementos posteriores que viriam a explodir, depois, através do Oswald, através, principalmente do Mario, através, hoje, de um Márcio de Souza e de outros autores. Porém o Sr. Manoel Antonio de Almeida não traz um povo junto com ele, ele traz tipos populares, é outra história. Agora, o Sr. Lima Barreto e o Sr. Euclides da Cunha chegam com volume, chegam com uma massa e até com um inconsciente coletivo típico desse povo, tanto o Euclides com *Sertões*, quanto o Lima Barreto com seus romances e contos, no mínimo antológicos e universais. São dois escritores que engrandeceria qualquer literatura do quadrante terrestre. Podem estar presentes em qualquer grande literatura até no mundo chamado civilizado ou chamado de primeiro por ele mesmo. Que é curioso! O primeiro mundo a si mesmo se chama de primeiro mundo e nos chama de 3º e chama outros de 4º, isso é muito curioso e discutível também. Mas esses autores fariam bonito, fariam uma figura digna em qualquer literatura. É posterior a esses dois homens a chegada, aos poucos e fragmentadamente, de acordo com a época, do povão na literatura brasileira. Tivemos, por exemplo, o romance de 30, assim chamado, com figuras que trouxeram um povo como massa também: é a Raquel de um lado, a Raquel de Queiroz; é o Zé Américo de Almeida com a *Bagaceira*; é, principalmente, o Graciliano; é, também, por que não, o Jorge; é também, aqui em baixo, o Dionélio Machado, um senhor escritor. Esta gente deu continuidade àquela explosão feita pelo Euclides e pelo Lima, Lima Barreto e Euclides da Cunha.

E essa gente deu continuidade e uma continuidade muitíssimo interessante. Quando a corda apertou, que dizer, quando as nossas ditaduras resolveram apertar mais, que esse país sempre foi uma ditadura crônica, como é atualmente, uma ditadura

civil, mal dissimulada, com um Congresso aberto, porém ditadura. Mentalidade autoritária está aí! Isso é inequívoco. Não nos iludamos por amor de Deus e do diabo também, porque, se existe um, deve existir o outro, é claro. Mas, quando as coisas apertaram, os escritores falaram mais alto, quer dizer, na época do Estado Novo é que aconteceu, por exemplo, o maior furor de uma obra como a do Zé Lins do Rêgo, ou do Graciliano Ramos. Foi aí, exatamente, que pularam essa obra, retratando, também, uma fatia de classe média, que também é o povo, como a do Marques Rabello, hoje infelizmente um tanto esquecido. E, posteriormente, na última fase, dera-me Deus que fosse a última, quem me dera, a última fase da nossa ditadura crônica, que começa em 64 e piora em 68, com o AI-5, os escritores também foram falar desse povo; foram buscar a sua própria cara e, apesar da repressão, foi aí mesmo, nessa época que aparece um Loyola Brandão, que aparece uma Lígia Fagundes Telles, escrevendo para valer, depois da ditadura, e que aparecem escritores da minha geração como Antônio Torres, Márcio de Souza, o Ubaldo, principalmente com o *Sargento Getúlio*, nesta época, e uma lista tão enorme de autores que eu não poderia citar todos, inclusive dois desses estão aqui na mesa: o Eric e o Deonísio. Desde Belém do Pará até aqui, no Sul, se nós quisermos fazer uma Antologia, para valer, hoje, de literatura brasileira, não esquecendo ninguém de valor, nós teremos que pegar no mínimo uns trinta e cinco autores de bom nível. Bem, para concluir, porque eu prometi não “encher o saco” de ninguém e nem eu estou para isso, infelizmente, este povo com qualidade, algumas magníficas, e com uma qualidade raríssima, sobre o planeta terra, que é a alegria de viver, que enche de inveja até o último grau toda a Europa, porque lá não existe alegria de viver nenhuma, em momento nenhum, infelizmente esse povo com tanto potencial de alegria, de gana de viver, de criatividade, de amor, de prazer, de “joie de vivre”, alegria de viver, esse povo encontra uma classe dirigente abaixo de qualquer análise. Não existe uma análise. Eu quero ler aqui, para concluir, duas frases escritas sobre essa situação. Uma pelo nosso primeiro bailarino, pelo nosso grande regente, pelo escritor novíssimo desse país, o mais novo de todos, que escrevia as coisas como se escrevesse amanhã e que é um dos maiores escritores do mundo. O nome dele é Machado de Assis. Machado de Assis escrevia, há mais de 100 anos, a seguinte frase: “O país real, esse é bom. O povo revela os melhores instintos, mas o país oficial esse é caricato e burlesco”.

E, no ano de 1982, um dos nossos grandes historiadores, José Honório Rodrigues, escrevia o seguinte: “O maior defeito do Brasil não está no seu povo, sem pretensões. O maior defeito é encontrado na liderança do Brasil”. Tenho dito. Espero as indagações de vocês. Muito obrigado.

12. A ORIENTALIZAÇÃO DA POESIA BRASILEIRA

ALICE RUIZ

MARIA DA GLÓRIA BORDINI

ALICE RUIZ

Boa tarde, Passo Fundo. Eu não vou ficar aqui atrás da mesa porque senão vocês não me enxergam, eu sou pequeninha assim, tamanho "Hai-kai". Quando cheguei hoje, fiquei muito emocionada porque a recepção que tive aqui em Passo Fundo foi de uma gentileza fantástica, de uma mais do que gentileza, sabe aquela coisa de aconchego mesmo. Então fiquei impressionada e lembrei em contraponto uma história, uma coisa que me aconteceu quando fui para Belo Horizonte num festival de inverno. Festival de inverno tem todas as artes representadas. Aí cheguei no Aeroporto. O aeroporto em Belo Horizonte é nos Confins. Não é por acaso, mas é que é longe para danado mesmo. E aí, no aeroporto, tinha uma faixa dizendo: "Os participantes do Festival de Inverno dirijam-se à recepção". Cheguei na recepção e vi uma moça com crachá do Festival de Inverno para a qual me apresentei. Ela falou: "Pois não, o motorista já vai levá-la. Só um minutinho, deixa eu procurar seu nome na lista". Ai, na lista, quando ela me encontrou, falou assim: "Ah é! Poesia!? Desculpe, mas poesia não tem carro". Então a situação de Belo Horizonte e a de Passo Fundo é um contraponto para mim, mas eu quis dividir com vocês isso porque a minha emoção aumenta, com esse tratamento tão gentil, tão aconchegante que eu tive aqui.

Bem, agora vamos ao Hai-kai. Eu resolvi falar sobre essa questão da orientalização da poesia brasileira. Parece um tema um pouco assim pomposo, sério demais. Na realidade, não é isso. Não sei qual é a intimidade de vocês com o Hai-kai, mas o Hai-kai é uma coisa que está ficando muito íntima do brasileiro, está chegando muito próximo de nós, do Ocidente todo, não é só do Brasil, e eu vou tentar sintetizar ao máximo. É o poema mais curto do mundo, tem 3 linhas e, na realidade, ele é mais do que uma forma poética, ele é uma prática em direção à iluminação Zen. O Zen não é exatamente uma religião e nem uma filosofia. O Zen é mais uma atitude de vida.

Tudo isso nos veio do Oriente, nos veio do Japão, que de certa forma veio da China e, anteriormente, tinha vindo da Índia, quer dizer, dá uma cobertura geral por ali. Nós já percebemos, muita gente já percebeu quanto o Ocidente vem ficando nipônico, vem se orientalizando através da yoga, através da macrobiótica, espiritualmente assim, quer dizer há uma corrente, através das artes marciais. Há uma corrente espiritual, oriental, que se alastrá cada vez mais entre nós. Mas nós não vamos nos ater a esses detalhes porque senão nós íamos ficar conversando muito tempo. Eu ia ficar falando sozinha muito tempo, não sinto prazer no monólogo. Vamos falar um

pouquinho só dessa coisa do Hai-kai. Digamos assim, eu tenho umas hipóteses para estar acontecendo isso, para nós estarmos nos orientalizando desse jeito. A primeira delas é científica, não é minha, é de uma série de pessoas, quer dizer, rolou em conversas isso. Há possibilidade de que nós estejamos nos niponizando através dos sistemas de telecomunicações por incrível que pareça. Todo o processo computadorizado, a eletrônica, a tecnologia de ponta, toda ela é criada originalmente no oriente. Até bem pouco tempo, os processos eletrônicos de computação eram feitos segundo, digamos, o modelo deles, era o cérebro humano, então era fácil de captar que tipo de efeito eles tinham sobre o ser humano. Mas, agora, esses processos são desenvolvidos através da mente humana. É uma diferença: o cérebro antes, quer dizer todas as suas ligações, mas então era uma coisa fácil de compreender, agora através da mente humana, que, na realidade, é uma abstração, é uma coisa que nós não captamos, nós não conseguimos pegar materialmente, sacar materialmente esse processo da mente humana. Então está cada vez mais ficando enigmática a forma como a informática atua no ser humano. Mas de qualquer maneira ela vem atuando a ponto de afetar nossa eletricidade, afetar nossa vibração, afetar nossa forma de receber as coisas. E foram eles que inventaram isso. Pode estar sendo difundida pelos EUA, mas, enfim, começou lá. Tudo pequenininho e tal, tudo escondidinho, tudo meticoloso, tudo de um jeito que a gente não consegue captar e interferindo profundamente na nossa forma de ser. Ai há outras hipóteses práticas: por exemplo, o Hai-Kai é o menor poema do mundo, ele tem uma síntese muito fantástica, mas uma capacidade de captar o máximo no mínimo, e nós estamos vivendo um momento, um tempo em que não existe mais tempo, quer dizer, nós não temos mais tempo, nosso tempo é o tempo dos que não têm mais tempo. Então a poesia, hoje, não está mais só nos livros, a poesia hoje, até por uma questão de sobrevivência, está no *outdoor*, a poesia está na arte postal, a poesia está na camiseta, a poesia está nos muros, está no telegrama e inclusive a poesia está usando alta tecnologia, também porque se faz poesia com holograma, se faz poesia em vídeo-texto, se faz poesia a *laser*, quer dizer, a poesia ela está inovando em nível de veiculação. E não dá para botar um épico numa camiseta, certo, assim um sonetão numa camiseta, ninguém vai ler. Então o Hai-Kai, uma forma tradicional do Oriente, que começou mais ou menos no século VII na corte e que depois foi difundida efetivamente no século XVI e, melhor ainda, no século XVII, só chegou ao Ocidente no século XVIII e, só no século XX, chegou ao Brasil. Essa forma tão antiga que vem lá do passado, essa forma tem um grande futuro entre nós, porque ela é rápida, ela é ágil, ela é dinâmica, ela é como nós estamos, cada vez mais, necessitando de que as coisas sejam. Até por ingerências do cotidiano, do dia-a-dia, enfim da nossa forma de ser.

Agora eu vou entrar um pouquinho no micro, assim, eu quero contar para vocês o meu contato com isso. Eu fazia os meus primeiros poemas quando eu era menina, 9 - 10 anos. Eram poemas curtos. As pessoas com as quais eu me relacionava não viam aquilo como poesia. Então eu considerava uma esquisitice minha, não me imaginava poeta, era esquisitice minha, uma esquisitice que ia para a gaveta, que eu

nunca consegui parar de fazer. Sabe, aquilo vinha, me acontecia, como aliás acontece... o Hai-Kai nos acontece, nós não fazemos o Hai-Kai, ele é que nos usa como um instrumento para fazê-lo. E eu tinha aquela coisa guardada comigo. Com 23 anos, eu vi o primeiro livro sobre Zen que tinha Hai-Kai, como uma forma de expressão. Fiquei abismada. Falei: "Qual é a explicação disso? Como é que eu já faço essa forma, há 13 anos atrás, sem nunca ter tido contato com ela?" Aí fiquei desconfiando de alguma solução parapsicológica. Você começa tentar entender o mistério de algum jeito. Mas, quando eu comecei a dar as oficinas de Hai-Kai, percebi que isso acontece com um monte de gente. Há muitas pessoas que já treinavam aquela forma, sem ter consciência da sua existência, de como ela funciona esteticamente. A partir disso é que eu comecei a desconfiar de que, além dessa questão da nossa urgência de tempo, a explicação poderia ser essa, poderia ser tecnológica mesmo, nós estamos muito bombardeados atomicamente... Eu não sei se estou me explicando bem, como a nossa informação vem cada vez mais atômica, vem estruturada cada vez mais rapidamente e muita coisa já vem mastigada para nós, nós já estamos exigindo, quer dizer, o nosso organismo bombardeado por esses átomos já começa a exigir também uma coisa mais curta mais rápida, mais ágil e mais oriental. Se alguém achar que é maluquice, eu estou aberta a discutir isso.

Só uma última coisinha para falar a esse respeito, porque tem uma contradição nessa idéia, uma aparente contradição. O Hai-Kai é o tema; a musa principal do Hai-Kai é a natureza, é tudo o que se refere à natureza, o que está acontecendo aqui, agora, as mudanças da estação. E é interessante porque, então, como poderia o Ocidente estar se orientalizando através de formas, que estão ligadas tecnicamente, quer dizer, via tecnologia, mas de uma forma completamente ligada à natureza? Então há uma aparente contradição aí, mas, na realidade, a explicação é muito mais simples. Dentro de qualquer sistema computacional, existe o *chip*. O *chip* é a estrutura mínima, o núcleo mínimo, a célula mínima com o máximo de informação. Esse *chip* é feito de sílica, e a sílica é um grão de areia. Então, se eu fui enigmática, me perdoem, mas eu quero deixar a coisa assim como o Hai-Kai mesmo, para que vocês participem logo em seguida. Muito obrigada.

MARIA DA GLÓRIA BORDINI

Poesia e Oriente não são um par recém formado. A atração pelo Leste aflora com certa regularidade em momentos de recusa ao racionalismo e pragmatismo do Ocidente cristão. Já no século XVIII, Voltaire castigava a Europa com a sabedoria ancestral da China. O pré-romantismo enamorou-se pelo exótico, pelo longínquo, na busca por uma origem incontaminada, por um mundo em estado virginal, de homens

livres e em perfeita harmonia com a Natureza. Mesmo aqui no Brasil, em nossa lírica dos oitocentos, essa fascinação pelo remoto, pelo bom selvagem, talvez impulsionasse o indianismo de Gonçalves Dias, tanto quanto o desejo de estabelecer a identidade nacional num passado ameríndio.

Todavia, a delimitação do Leste é questão complicada na geografia da história literária. Em geral, é a Grécia que seduz os românticos, não como berço do classicismo, mas como lugar de fundação do Ocidente numa versão mais pura e popular. Depois, vai-se à Judéia, procurando a raiz do cristianismo na edição original. Passa-se pela Pérsia, hoje Irã, pela Índia, pelos países árabes - e pelas histórias-labirinto de Scherezade - e finalmente se chega à China e ao Japão, ao longo de dois séculos de perseguição da alteridade, do não-racional, do transcendente.

O Extremo-Oriente, que inclui esses dois últimos reinos encantados, no imaginário ocidental, é o espaço de um outro tipo de atitude ante o mundo, radicalmente diverso do europeu. Poder-se-ia denominá-lo como o espaço da alusão, da sugestividade, da miniatura, da fusão dos contrários, da autotranscendência, em oposição ao Ocidente prático, denotativo, materialista, dialético e autocentrado.

Yu-Kuang Chu, em *Interação entre linguagem e pensamento em chinês*, associa a especificidade da língua à visão de mundo chinesa. No Chinês as palavras são monosílabicas e, quando homônimas, distinguem-se por quatro tons ou por expressões compostas. As relações gramaticais são dadas pela ordem lexical e por palavras auxiliares (vazias), devendo, pois, ser inferida e não se mostrando nas flexões ou nos casos, como nas línguas ocidentais.

A escrita não é fonética e sim por ideogramas. Um ideograma é composto de traços que se inserem num quadrado imaginário, associando quatro princípios. O primeiro é que os traços representam pictoricamente uma idéia, mas não de modo naturalista e sim convencional (o Sol é um círculo com um ponto no centro, depois se convenciona como um retângulo com um traço horizontal curto no meio); o segundo é que podem funcionar como uma diagramação da idéia (um ponto acima da linha é "acima", embaixo dela é "abaixo"); o terceiro é que sugerem, não explicitam: dois caracteres justapostos servem para evocar uma terceira idéia (brilho é sol mais lua); o quarto é que podem amalgamar um elemento significativo (categoria da coisa) mais um elemento fonético (som do caracter): p.ex., água mais ovelha igual a oceano ("yang" é igual a oceano e também a ovelha no plano fonético).

A estrutura da língua, portanto, exige atenção às relações, não tanto às palavras. Perceber a ordem, as palavras vazias, obriga a salientar o padrão dos relacionamentos lingüísticos. Isso se reflete na poesia chinesa. Um tipo de poema clássico apresenta quatro disticos, cada verso com cinco ou seis caracteres. Os disticos mediais devem mostrar paralelismo entre categorias e tons. As categorias devem

repetir-se, não os tons, como em

Brilhante lua entre pinheiros reluz
Clara fonte sobre rochas flui

Da preeminência da relação sobre a palavra advém a noção de equilíbrio da arte chinesa: menos atenção aos elementos e mais ao todo. O ideograma para "condição política", p. ex., é formado pelos traços dos ideogramas de "norma" e "caos" justapostos. A língua chinesa permite, dessa forma, conciliar contradições num todo instantâneo, o que não se consegue fazer senão em momentos diferentes, nas línguas ocidentais. O conceito de "yin" e "yang", duas forças opostas mas complementares, cuja interação produz todas as coisas e cuja unidade se baseia no Supremo, constrói uma concepção do universo impensável em termos causalistas ou dialéticos.

Por isso, o Confucionismo, na China, é, mais do que um credo na divindade, um código de ética que governa as relações humanas e não o indivíduo. Preocupa-se em preservar a ordem e harmonia nas famílias e não a liberdade individual de seus membros, enfatizando as obrigações morais de uns para com os outros e não os direitos individuais, como se faz no Ocidente. Tudo, pois, se interliga: cultura e língua. "A possibilidade de dispensar o sujeito em chinês torna mais fácil imaginar o cosmo num perpétuo processo circular de transição, sem necessidade de postular um agente externo para atuar ou controlar o processo. É um conceito-chave da cosmologia chinesa" (*Ideograma*, p. 246).

Sem o padrão sujeito-predicado, o chinês não desenvolveu a lei da identidade na lógica, nem o conceito de substância na física. Sem eles, não possui a noção de causalidade. Em vez disso, desenvolve uma lógica correlacional, um pensamento analógico, muito úteis para a filosofia da vida prática e para a teoria sócio-política.

Outra característica do chinês é que a frase se desenvolve por tópico-comentário, com a consciência de que o tópico é maior e inclui o comentário. Daí a atitude mística do Tao: ser e não-ser são interdependentes e o ser extrai sua função do não-ser. Isso leva à idéia da não-ação, na conduta, tanto quanto no governo, à estima à quietude e à meditação, à técnica dos espaços vazios na pintura.

Essas características do chinês são compartilhadas pelo japonês e também repercutem culturalmente no Zen-budismo, que o Japão recebe da Índia via China. Zen vem de Cheng e do sânsacrito dhyana, que quer dizer meditação. Ao contrário de outras correntes budistas indianas, o Zen japonês crê na iluminação repentina e não como fruto de uma disciplina interior ou de muitas vidas. A linguagem serve para anular a si mesma, assim como o eu deve realizar-se no não-eu, pela anulação do desejo, motor do Ocidente, para o Zen é falsa separação do todo, que o exercício de contemplação resolve. Nesse momento em que eu e não-eu se fundem, reencontra-se a totalidade e atinge-se o Nirvana, a plenitude do não-desejo, da integração absoluta.

Se a natureza da língua japonesa dá ocasião a que o zen-budismo tome essas características, também possibilita que a poesia ofereça, com poucas palavras, essa plenitude nirvânica. Originário da waka cortesã, um poema de duas estrofes de três e dois versos cada uma, o Hai-Kai japonês seria como um carácter ideográfico expandido: 5-7-5 silabas, fortemente aliterativas, assonantes e/ou onomatopaicas, com versos de posição fixa, situando o onde, o que e o quando do acontecimento poético. Este Hai-Kai de Bashô, o maior de todos os poetas japoneses, que viveu no século XVII, exemplifica a síntese e sugestividade do gênero:

Um velho tanque.
Uma rã nele mergulha.
Ruído na água.

Na poesia brasileira, a presença do Oriente ocorre tanto em termos de cosmovisão como em termos formais. Na história da lírica ora domina o anelo pela plenitude que supera o conflito dos contrários, através da renúncia, sem preocupação com as formas da poesia sino-japonesa, ora prolifera o Hai-Kai, seja despojado de sua relação com o pensamento Zen, seja mantendo-a como um ideal a ser perseguido, mesmo que desejitadamente.

No Simbolismo, certamente Cruz e Souza apresenta ressonância do zen-budismo, em seus *Últimos sonetos*, em que o eu poético vê na liberação dos sentidos o termo da dor da existência, à semelhança do Nirvana bídico. Este eu busca a ascensão, olha serenamente para a morte como fusão com o inorgânico e com o silêncio do Nada:

Abre-me os braços, Solidão radiante,
funda, fenomenal e soluçante,
larga e bídica Noite redentora!
(Extase bídico)

No Modernismo, Oswald de Andrade, o telegrafista das ordens do subconsciente, adepto da colagem, da espacialização do texto pelo recorte e justaposição, produziria versos assemelhados ao sintetismo ideogramático, precursores do concretismo, como em:

Bananeiras
O sol
O cansaço da ilusão
Igrejas
O ouro na serra de pedra
A decadência
(São João Del Rei)

De Manuel Bandeira, em *Lira dos Cinquenta*, o "Hai-Kai tirado de uma

falsa lira de Gonzaga" tenta relacionar o amor arcádico, pastoral, com a forma japonesa, mais por exercício lúdico do que por uma real interpenetração de dois mundos incompatíveis:

Quis gravar "Amor"
No tronco de um velho freixo:
"Marília escrevi".

Depois do ápice do Modernismo, devorando gaiatamente qualquer forma poética que bem lhe aprouvesse, de novo o Oriente assoma na poesia nacional, desta vez a sério, nas experiências metafísicas e herméticas de Cecília Meireles, uma budista confessada, especialmente em *Solombra*.

Sobre um passo de luz outro passo de sombra,
Era belo não vir, ter chegado era belo.
E ainda é belo sentir a formação da ausência.

Nada foi projetado e tudo acontecido.
Movo-me em solidão, presente sendo e alheia,
com portas por abrir e a memória acordada.

A acordada memória! esta planta crescente
com mil imagens pela seiva resvalantes,
na noite vegetal que é a mesma noite humana.

Vejo-me longe e perto, em meus nítidos moldes,
em tantas viagens, tantos rumos prisioneiros,
a construir o instante em que direi teu nome!
Que labirintos bebem meu rosto?

(p. 717)

Nesse poema de solidão, de um eu "presente" e alheado, gradativamente se reproduz o caminho de Buda, contemplando-se a memória, mas dela se desfazendo. O poema é cheio de antíteses que indicam a condição de passagem do eu lírico, detendo-se nas pausas dos versos, nos acentos poéticos, nas ligações dos segmentos frasais, como a hesitar "nos labirintos" do conteúdo das recordações, em que há um nome a ser dito, que lhe detém os passos, mas que já foi vencido, porque "é belo sentir a formação da ausência".

No grupo concretista, a influência oriental se faz programática, como o atesta o livro *Ideograma*, coletânea de responsabilidade de Haroldo de Campos, em que se reconstitui o legado da poesia chinesa ao Ocidente através de Ezra Pound, e que os irmãos Campos, Décio Pignatari e José Lino Grunewald, entre outros, nas

antologias da série Noigandres, tratariam de transladar criativamente para a língua portuguesa.

Veja-se o poema

nu
des do nada
até o hum
a no mero nu
mero do zero
crua criança incru
stada no cerne da
carne viva en
fim nada

(Augusto de Campos)

Nesse texto, rompe-se com a linearidade da frase portuguesa, tentando-se alcançar a justaposição ideogramática pela distribuição de sílabas interrompidas nos limites externos, que evidencia outros sentidos possíveis às mesmas ("hum" e "ano" estão em "humano", "nu" e "mero" estão em "número" e assim por diante), pela circularidade desses limites, imagem icônica do feto, pela sugestividade das aliterações, quase grunhidos monossilábicos, e pelo impacto, tanto visual como semântico, da criança que é nada.

O percurso recente do Hai-Kai no Brasil apresenta surpresas inesperadas, como um Érico Veríssimo demonstrando raro domínio técnico e temático da forma em *O senhor embaixador*, de 1965;

Gota de orvalho
Na corola dum lírico:
Jóia do tempo.

e utilizando-a como um contraponto revelador para os conflitos entre liberais, revolucionários digladiando-se em torno da idéia das revoluções sangrentas como solução política.

Também nessa década surge Millor, com seus Hai-Kais humorísticos, os quais, se contrariam o espírito autotranscendente da forma japonesa clássica (a trivialização e tonalidade cômica do Hai-Kai entre os japoneses é considerada manifestação de decadência), populariza o gênero e obtém sínteses muito felizes de situações e avaliações da condição brasileira :

Alarme na cidade:
há uma epidemia
de felicidade.

Diz -se que, nos anos 70 e 80, o Hai-Kai se tornou a “forma fixa” mais praticada no país (cf. Ricardo Portugal, em “yes, nós temos Hai-Kai”, em *Bashô um santo em mim*, de Silvestrin, Tchê!, 1988, p. 61). Apontam-se como motivos para essa proliferação a concisão, a visualidade, a redução à essência, a transcendência do mínimo dessa forma poética, impulsionada pela crescente prática do Zen-budismo, como substituto para as utopias perdidas da contracultura dos anos 60.

Nos anos 80, a poesia japonesa e o espírito oriental casaram-se mais uma vez com a produção lírica nacional, na voz de poetas saídos dos movimentos da Poesia Marginal dos anos 70 e que lograram achar o caminho para o grande público através de edições independentes, recitais públicos, rodas de poesia, buscando recuperar a antiga função de canto tribal do poema pela presença da voz e do ritmo ultrapassando a página do livro. A poesia se torna espetáculo, tanto quanto ritual místico. Paulo Leminski deve ser lembrado como poeta de características ideogramáticas, mas afastando-se do espírito oriental de autotranscendência pela agressividade e contundência de seus poemas, bem como pela dicção zombeteira, que o aproxima mais de Oswald de Andrade do que de Bashô.

Hoje, além de Hilda Hist, que centraliza as atenções não só como praticante exímia e sensível do Hai-Kai, como enquanto líder de uma comunidade esotérica de princípios orientalistas, Alice Ruiz se destaca entre as poetas femininas por ter vivido o percurso acidentado da poesia brasileira da última década, à procura de uma expressividade que não fosse a legada pelo Modernismo e pela Contracultura, mas pudesse dizer como se sente o Brasil atual.

Sua poesia traz ainda fortes marcas do concretismo e da poesia marginal, esta menos presa ao experimentalismo formal que aquela e muito mais voltada à auto-expressão espontânea, não policiada pela cultura erudita. Veja-se este poema de *Navalhanaliga* (Curitiba: Zap, 1980):

A V SÃO
DO INDIVIS VEL
A PR VISÃO
NA PR VIDÊNCIA

A simples omissão de uma letra em cada substantivo cria lacunas sugestivas, chamando o leitor a construir o texto à sua vontade. Por outro lado, o aspecto miniatural do poema obriga ao reforço das relações semânticas entre os versos, alargando as margens de interpretação

Desse mesmo livro, o poema

dias e dias
espio palavras
persigo letras

com sorte
saco mais rápido
pego todas distraídas

tiro
as que riem
as que conversam

as outras
vadiam

propõe uma poética de exclusões, com laivos de cultura de massa (vide a alusão ao mocinho de cinema), num aparente descompromisso do discurso com os fatos mais corriqueiros e menos sérios do cotidiano, mas implica aquele despreendimento Zen que perturba os apressados e ocupados ideólogos do trabalho capitalista.

De *Paixão xama paixão* (Curitiba: P. Leminski, 1983):

a folha faz barulho
tenha ou não tenha letras

já o silêncio faz ver
todas as coisas pretas

sustenta a miniatura ideogramática, numa apreciação bem humorada das fronteiras entre palavras e coisas, mas termina com um inesperado torneio coloquial e semântico destinado a desinquietar os quadros de referência de quem lê quanto ao mundo e o poder de nomeação da linguagem. As coisas “são pretas” quando não se fala? Deve-se cultivar o silêncio ou a poesia? (o barulho da folha só aparece na sonoridade realçada pelo verso).

Este outro poema aponta bem para a circularidade do processo da vida, na perspectiva budista:

uma noite
igual a essa
perco a cabeça
olhando sem parar
uma noite
igual a essa

Esse outro, de ressaibos concretistas, mas muito mais comunicativo, toma posição, numa sociedade que ainda adere a tradições inúteis, pela mudança radical. Numa síntese perfeita, baseia-se praticamente num jogo de palavras entre "obsoleto" e "absoluto":

sem luto
pelo obsoleto
só
ab
so
luto

De *Rimagens* (Curitiba: P. A. Publicidade, 1985), o poema a seguir trabalha a circularidade estrutural, enfatizando paralelos em oposição, mas também inclui uma resignação bídica ante as perdas;

o tempo
o poema
que o vento trouxe

por um momento
viver foi doce

A integração eu/tu, com a perda da identidade no outro., recebe, nesse poema do mesmo livro, um tratamento irônico, que traduz habilmente a mesmidade do suportar-se um ao outro:

um marasmo
um mar a esmo
um você
que só eu mesmo

Por essa amostra da poesia de Alice Ruiz, percebem-se suas aproximações àquilo que se tem chamado de orientalização da poesia brasileira, mas numa dimensão muito pessoal e trabalhada com originalidade. Alice funde caminhos já trilhados num texto que convida à participação do leitor, com alto grau de comunicabilidade, superando tanto o hermetismo dos concretistas, quanto a simplicidade da maior parte dos poetas da contracultura. Eis uma poesia para um tempo novo, que busca o instantâneo junto com a integração e que gradualmente esquece o eu onipotente.

13. OS ESQUEMAS DA TELENOVELA

WALTER NEGRÃO

Já posso tirar o suéter das costas. Me disseram que eu fico mais jovem com ele assim disforme.

Eu queria pedir ao rapaz da técnica que passasse o tape. Nós temos um *tape* sobre a exportação de novela, sobre como a novela chega ao exterior. É uma curiosidade para vocês, porque tem dublagem em várias línguas. Se for muito longo, eu vou interromper o *tape*, mas dá para ter uma noção de como a novela brasileira chega ao resto do mundo. Não tem nenhuma novela minha aí. Essa é a *Escrava Isaura*, adaptada da obra de Bernardo Guimarães.

Bem, isso foi só uma amostra das várias línguas. Hoje a novela brasileira vai para 50 países do mundo todo e eu queria mostrar para vocês que o que vai para o mundo todo geralmente é novela adaptada de obra da literatura brasileira. Os grandes sucessos, quem faz efetivamente sucesso lá fora, não somos nós que adaptamos, e sim as obras da literatura brasileira, como *Escrava Isaura*, como *Sinhá Moça*, como *Gabriela, Cravo e Canela* de Jorge Amado. Eu creio que há uma difusão muito grande da literatura brasileira, através da novela, lá fora e aqui dentro, o que nos deixa um pouco à vontade quando colocam aquele rótulo, aquele carimbo nos autores de novela, de estarem fazendo a famosa subcultura, subliteratura. Eu queria que vocês soubessem que os autores não se reúnem para dizer: "Agora nós vamos 'estrear' com a literatura brasileira, vamos fazer um negócio bem chão, para mandar lá para fora e para exibir aqui no Brasil". Eu sei que essa pergunta vai aparecer no final, então eu vou deixar para responder depois: a importância da novela, ou, melhor dizendo, a sua "desimportância" em relação à literatura, já que nós estamos numa Jornada de Literatura.

Eu queria falar um pouquinho, não defendendo a novela, mas contando um pouco da história da evolução, como a novela chegou ao Brasil, como a novela foi para a televisão, como ela involuiu e como ela evoluiu.

Num primeiro momento, a novela que veio do folhetim obrigatoriamente tinha que manter um aspecto de alta burguesia, porque senão não agradava. Era muito difícil para nós, autores de novelas, escrevermos sobre o cotidiano, sobre a realidade brasileira. Essa foi uma conquista muito dolorida, muito difícil, muito demorada que começou com novelas do tipo *Antônio Maria*, que eu fiz junto com o Geraldo Vietri, *Nino, o Italianinho*, que era um personagem protagonista, um açougueiro.

Até então, a novela brasileira só podia mostrar protagonistas e heróis que

fossem ou príncipes, ou duques, ou, quando ela passou para os dias de hoje, ela só podia mostrar protagonistas que fossem médico, advogado, arquiteto, que tivessem uma profissão nobre. A preferência grande era por médicos, pela própria figura de branco e tudo isso. Vocês se lembram do *Direito de Nascer*, Dr. Albertinho Limonta? Mesmo quando o protagonista era um monstro, como o Dr. Valcur de uma novela feita por Sérgio Cardoso, ele era o Dr. Valcur. Precisava haver pelo menos um título. Para a gente tirar este título do protagonista, transcorreram anos e anos. Houve um degrau com o *Antonio Maria* que era um português, motorista particular de uma família, que depois rendeu *Nino, o Italianinho*, que era um açougueiro. Mas o público rejeitou o açougueiro e eu e o Geraldo Vetti, que escrevemos a novela, tivemos que transformá-lo num merceiro e modificar o cenário da novela, porque o cenário de açougue, vejam vocês, na época, isso foi em 1968, agredia o público, eles rejeitavam o cenário do açougue, o protagonista mexendo com carne, com sangue. Essas duas novelas possibilitaram *Beto Rockfeller* a grande revolução da telenovela brasileira que foi uma coisa feita genialmente pelo Bráulio Pedroso, que era uma espécie de Macunaíma, um herói sem nenhum caráter.

Mas no meio da novela ou no começo com 30-40 capítulos, o público passou a rejeitar também o Beto Rockfeller. Então o Bráulio teve que se render e transformar o Beto, que dava golpe nos ricos para ascender de classe social. Ele teve que fazer o personagem Beto começar a dar dinheiro ao pai, que era pobre e desempregado, e a um amigo que era o Plínio Marcos, esse grande dramaturgo, que fazia o Vitorio, que era seu *partner*, o seu escudeiro, o seu amigo. Então ele passou a ser na verdade o Robin Hood, ele voltou às lides do folhetim. Mas de qualquer maneira foi um passo muito grande. Eu estou fazendo um resumo rápido da trajetória da novela para vocês: onde nós estávamos, onde nós chegamos e para onde nós estamos indo, em termos draumatúrgicos. De repente, instaurou-se um monstro chamado TV Globo. A TV Globo, quando se instalou em 1966, 65 por aí, trouxe de Miami uma senhora cubana, foragida do regime de Fidel, foragida da revolução, chamada Glória Magadan. Esta senhora era contratada da Colgate-Palmolive e, a partir de 1968-69, enquanto nós estávamos tentando fazer a revolução, levar a novela para adiante, TV Tupi, ela trouxe as velhas novelas de rádio, para serem adaptadas. Então tivemos um refluxo, uma involução, com novelas como o *Sheik de Agadir*, *Eu compro essa mulher*, *Demião*, *o justiciero*. Então, quando a Globo se instalou no mercado, ela retrocedeu com as novelas. E como a Tupy terminou na década de 70, a Globo fez a sua caminhada em cima do dramalhão e foi muito difícil recuperar aquele mercado anterior e aquela mensagem anterior, aquele público que já estava acostumado com a novela de herói brasileiro.

Conseguimos alguma coisa através de um grande autor chamado Dias Gomes, que vocês conhecem muito bem, através do *Roque Santeiro* e *Bem-Amado*, que, naquele momento, para sobreviver, escrevia com o nome de Estela Calderón. Então ele se rendia a escrever dramalhões mexicanos com o nome de Estela Calderón,

mas, lutando sempre, para botar a sua obra no ar. Um dia ele conseguiu colocar o *Bem-Amado*, conseguiu fazer uma coisa muito bonita chamada *Saramandaia*, em cima da revolução da literatura latino-americana. A gente dizia muito ao Dias que ele estava sendo o Gabriel García Marques da televisão com *Saramandaia*. Era uma espécie de *Cem anos de solidão* dele. Mas hoje há uma evolução muito grande na produção, no figurino, na roupa, no conteúdo, em tudo. Hoje - se alguém viu a revista *Veja* dessa semana, numa matéria de capa- nós estamos correndo um risco enorme, porque existe um outro monstro chamado Sílvio Santos, comprando novelas mexicanas, como *Carrocel e Rosa Selvagem*. Ele já tentou isso antes com uma coisa chamada *Os Ricos Também Choram*. E vai provocar- *Carrocel* está detonando- uma quebra de audiência da TV Globo, onde existe um médico corrupto que é o Fagundes. De repente existe uma grande babaquice, uma breguice, um negócio terrível chamado *Carrocel*, dando mais audiência. E como o negócio do dono da televisão é audiência, porque audiência se traduz em dinheiro, de repente nós corremos o risco de a própria TV Globo refletir, retroceder. Corremos o risco, não, já estamos correndo, porque hoje eu recebi um telefonema, chamando-me ao Rio, na 2ª feira, para mexer em algumas novelas. Temos que colocar coisas em *Salomé*, que é minha. Eu tenho uma profissão de meia-sola, que recebe um nome bonito lá na Globo, que é "play doctor". Quando uma novela vai mal, eles me chamam para dar uma ajeitada nela. Então eu chamo de meia-sola, eles de "play doctor". Parece que é importante, mas não é, porque é para retroceder, para ficar mais próximo do *Carrocel* e dos mexicanos. Eu estou dizendo isso a vocês porque acho que a gente tem uma luta interna, nós, autores, Gilberto Braga, Dias, Lauro César Muniz. Tem uma gente querendo levar para a novela, transformar a novela na literatura popular brasileira. Mas, ao mesmo tempo, tem a luta pela audiência, e quando dá certo uma coisa chamada *Rosa Selvagem* que é uma bobagem, eles nos chamam e eu vou ter que mexer em *Salomé*, que é a história de uma mulher, é uma obra do Menotti del Picchia. É uma mulher que luta pela liberdade feminina da década de 30. *Salomé* tem uma influência enorme da Semana de Arte Moderna de 22 e eu acho que vão mexer, infelizmente, na obra do Menotti del Picchia para competir, vejam vocês, com a Verônica Castro, que tem os olhos azuis do México, porque *Rosa Selvagem* é um sucesso de audiência. Eu estou com muito medo disso.

Bom, falamos da evolução e da involução que caminhajunto. Então nós não precisamos do rótulo e não aceitamos o rótulo da subliteratura que sempre nos dão, porque estamos lutando para que a novela evolua. Ela evolui muito mais lentamente do que a literatura brasileira, mas ela de alguma forma evolui. Nós não temos tempo quando escrevemos, o tempo que tem um escritor, um romancista para fazer seu livro. Eu acredito que há romancistas que levam, no mínimo, seis meses para preparar um livro, no mínimo. Em seis meses, nós, autores de novelas, escrevemos 4.000 páginas, que seriam dez livros, na pior das hipóteses. Eu não estou falando no trabalho de criação, eu estou falando no trabalho braçal. Então, o que nos interessa agora é manter a evolução da novela e não o trabalho braçal, porque, se me atarem as quatro patas,

eu escrevo dez *Carrocel*, eu escrevo dez *Rosa Selvagem*, dez *Sheik de Agadir*, porque isso é uma forma de fazer a coisa, o que importa é fazer dentro da realidade brasileira, passando uma mensagem para o brasileiro. Eu queria citar um exemplo de uma coisa de que eu participei, que foi a novela de um gaúcho chamada *Roda de Fogo*. Não essa *Roda de Fogo* que a TV Globo exibiu há pouco tempo. Houve duas novelas com o mesmo nome. Mas havia uma novela, na TV Tupy, chamada *Roda de Fogo*, de um gaúcho chamado Sérgio Jockyman, que muitos devem conhecer, que era baseada, inspirada em *Rei Lear* de Shakespeare. Ai um dia o Jockyman brigou com a TV, se afastou, e a TV Tupy me chamou para terminar, para continuar a novela. Ai eu disse: "Puxa, mas é a obra do Jockyman, como é que vamos fazer? Vamos falar com o Jockyman, não pode, é anti-ético", aquela coisa toda assim. É anti-ético, mas, se ele se afasta, quarenta atores ficam desempregados e mais um contingente da equipe técnica. Falei: "Bem, se é para não provocar o desemprego, eu aceito. Mas eu acho que ele já desviou a obra de Shakespeare, já não é mais o *Rei Lear*, como é que fazemos?" Ai, virou-se o diretor artístico, que, na época, era o Carlos Zara e disse: "Olha eu quero que você faça pelo menos um favor para mim". Ele estava começando a se casar com a Eva Wilma - olha todas as fofocas que eu estou fazendo aqui, ficam pelo menos entre nós, não é? Eu sou muito fofoqueiro. Ai o Zara me pediu: "Olha eu preciso da Eva Wilma para fazer a segunda versão do *Direito de Nascer*, fazer a soror Helena da Caridade no *Direito de Nascer*, que estreará daqui a um mês; então, eu queria que você matasse a Eva Wilma na *Roda de Fogo*. Falei: "Tudo bem, eu mato". Como eu não sabia o que fazer com a novela, eu falei, "Eu mato a Eva Wilma e faço aquele chavão que sempre deu certo, que eu já usei em várias novelas, que é quem matou. Eu já fiz quem matou o velho Max, numa novela chamada *Cavalo de Aço*; o Gilberto fez quem matou Odete Roitman; a Janete fez quem matou Salomão Ayala. Todos nós fizemos um quem matou. Então eu fiz um quem matou. Mas, quando eu ia matar Eva Wilma, veio um autor da novela, que era muito amigo do Jockyman que é Osvaldo Loureiro, que hoje é muito meu amigo e disse: "Absolutamente. Eu fui contratado para fazer o *Rei Lear* e você vai transformar isso num 'thriller', num policialzinho de merda, discordo". Isso numa reunião com o elenco, no estúdio, no próprio cenário da novela. Causou-se um impasse. Virou o Zara para mim e disse: "E agora Negrão, como fazemos?" Eu falei: "São dois tiros". "Como dois tiros?" "Dois tiros. O assassino, que eu não sabia quem era, dá dois tiros: um pega na Eva Wilma e o outro no Loureiro. Mas como? É uma obra do *Rei Lear* e sai o *Rei Lear*? "Pois sai porque não é mais o *Rei Lear*". Eu estou falando isso para vocês, para dizer como é uma obra aberta, como uma novela vive do dia-a-dia. Ela vive do que acontece, a gente tem que incorporar tudo e, com dois tiros, a gente manteve o emprego de 38 pessoas, naquele momento. Então a novela tem que incorporar, não pode ser escrita do ponto de vista de *esquema de novela*, que é o título desta palestra, ela não pode ser escrita jamais antes e, quanto menos na frente ela estiver, será melhor. Eu estou passando em *Sorriso do Lagarto* um problema que é a morte do ator. Vocês devem ter visto que o Chiquinho Brandão sofreu um acidente. Fazia um personagem que foi

inserido na obra, que não é da obra de João Ubaldo, foi um personagem colocado por nós para ter um pouco de humor a mais, porque a obra é pesada. O Chiquinho morreu no dia da estréia. Ele gravou até o episódio 25 e nós temos 52, eles continuam gravando. Então o que fazer? Muda-se o ator simplesmente, daqui há um ano ninguém se lembra de que o Chiquinho morreu. Então tem-se que fazer uma coisa para modificar isso. Vou dar em primeira mão para vocês: nós inventamos um primo do Chico Bagre que vem e que é igualzinho a ele, não fisicamente, mas na psicologia do personagem. Aí, eu e o Geraldinho Carneiro, que escrevemos, não perdemos nem os textos escritos. O personagem fica o mesmo, a gente faz uma cena só, modifica algumas falinhas e a coisa continua. Então, sendo uma obra aberta, ela está sujeita a tudo isso e necessita de tudo isso, para sobreviver. Ela não pode ser escrita e colocada no ar simplesmente. Uma outra coisa que me perguntaram muito é sobre o processo de trabalho, sobre o esquema, isto é, como é que se faz uma telenovela, de onde parte um personagem, se ele parte de uma história, se parte de um livro. Pode partir de tudo, de qualquer coisa, pode partir de uma frase, mas, fundamentalmente, parte de uma necessidade mercadológica, de uma visão da empresa em relação ao mercado. Quando nós somos chamados para fazer uma novela, a gente tem que saber se é novela das 6, novela das 7 ou novela das 8, ou uma minissérie, ou o que quer que seja. E eles nos dão o perfil do público daquele horário. Ora, novela das 6 é assistida pela mulher com mais de 40 anos, da classe social tal, de poder aquisitivo tal, que sabe fazer bolo de fubá, mas não sabe fazer pão-de-ló. Eles chegam às raias do detalhe. E nós temos que falar para 35 milhões de pessoas, todos os dias, do interior do Piauí ao interior do RS, que é absolutamente diferente de São Paulo, de Ipanema, no Rio de Janeiro. Então o que é que nos conduz? Nós somos conduzidos por alguns códigos que compõem a receita do bolo. Existe uma receita de bolo que é fazer uma telenovela e depende da sensibilidade de cada autor saber se o bolo está crescendo direito ou não está crescendo direito, se vai para cá, se vai para lá, se está resultando ou não está resultando. Mas é sempre a partir de uma pesquisa. Então não se pode comparar o autor de telenovela com um escritor que senta e fala: "Vou escrever o que me der na telha. Vou escrever porque eu sempre sonhei escrever". A gente numa novela jamais escreve o que sonhou escrever. Como o volume de páginas e de coisas escritas é muito grande, a gente consegue colocar 10% do que se desejava. A gente gostaria de escrever um personagem, com detalhes, uma situação, uma mensagem, uma posição política. A gente consegue colocar 10% em uma coisa de 4.000 páginas. São 400 páginas, então para nós está de bom tamanho, conseguimos passar uma mensagem em 400 páginas, ao longo de 7 meses, para 35 milhões de pessoas. Está ótimo! Só que nos olham pelos outros 90% geralmente. As pessoas não se detêm para perceber que nós somos obrigados a escrever aqueles 90% para passar os 10% que queremos passar. Tenho que dizer para vocês como é que começa, já que eu falei em pesquisa e tudo. Houve uma época que não era assim, era uma coisa diferente. A gente se reunia com um diretor da TV Globo que é um Deus. Muita gente já ouviu falar dele, que é um tal de Boni, que determina o que deve ser feito no horário das 6, das 7, das 8, na programação

toda. Eu me lembro que eu passei madrugadas e madrugadas na casa dele assistindo, não havia vídeo-tape, havia vídeo cassete, assistindo a filmes de Doris Day e Rock Hudson, porque ele tinha posto na cabeça que o caminho da novela brasileira, das 7 horas, era em cima de filmes como *Confidentes à meia noite*, aquelas coisas de Rock Hudson, filmes antigos de comédias, de Doris Day e Rock Hudson. Eu nunca consegui fazer um e, quando consegui fazer, fui acusado de plágio, porque eu fui em cima de um filme chamado *Cadilac de ouro*. Recebi um processo enorme do Hélio Bloch que tinha uma peça chamada *Úlcera de ouro* e depois eu descobri que o Hélio Bloch tinha assistido ao mesmo filme e copiado o mesmo filme para fazer a peça dele. Só que ele é que me processou e não eu a ele e nem o autor do filme. Então, ficou aquela guerra e a TV pagou uma nota preta pelo plágio entre aspas. A gente assistiu aos filmes para copiar mesmo, para botar uma nova linha, uma nova tendência de comédia na novela das 7, que só foi conseguida anos e anos depois com o Silvio de Abreu em *Guerra dos sexos*. Já se tentara fazer dez anos antes *Guerra dos sexos*.

O outro problema que a gente tinha que era a censura, mas eu acredito que o Deonísio vá falar mais em censura; então, eu queria falar sobre isso rapidamente. Nós tínhamos, até a nova Constituição, uma censura oficial de Brasília. Volta e meia o autor era levado pela televisão à Brasília para defender a sua obra, para dizer: "Olha, senhor censor, por favor esse homem é mau, mas, no final, ele vai ser punido. Não leve tanto a sério isso, porque eu vou dar um castigo tenebroso para ele". Isso de repente passou a ser assim mensalmente, a gente ter que ir à Brasília defender um personagem, defender uma situação, senão nos cortavam, vetavam e a novela parava. Eu tive muito disso. Na novela chamada *Cavalo de aço*, tive que mudar a história cinco vezes. A última vez que eu mudei, matei o Ziembinski que fazia o vilão e me transformei num queima ator. Quando começou a novela, eu tentava tratar sabe do quê, da reforma agrária. Só que, quando eu falei pela primeira vez na expressão "reforma agrária", eu fui chamado a Brasília. Eles queriam saber o que eu ia falar de reforma agrária. Aí eu disse o que eu ia falar de reforma agrária, mas eu simplesmente não podia mencionar a expressão "reforma agrária". Então tive que mudar a história toda. E havia também na novela uns problemas de uma moça que tinha um caso, e não era casada. O censor fez um discurso na minha orelha a respeito dos bons costumes e de tudo isso, e depois nós fomos almoçar juntos, num restaurante chiqueíssimo lá de Brasília. Ele tomou uns uísques a mais e, lá pelas tantas, esse senhor, que falava muito sobre os bons costumes e a família brasileira, bota a mão na minha perna e diz: "Mas aquela Sandra Bréa é... heim?! Você me arruma o telefone dela?" Aí eu fiquei sem saber se eu estava com um fantoche. Ele tinha me levado para conhecer onde eles formam os censores, quer dizer, eu pensei que ia encontrar uma grande biblioteca, mas conheci um lugar onde eles aprendem judô e um "stand" de tiro ao alvo, porque, da mesma forma que se formava o policial do SNI, se formava o censor. Então, o mesmo sujeito fazia sua carreira e, lá na frente, optava por ser um gorila ou um censor. Se ele tivesse alguma coisa, alguma formação cultural, ele passaria para censor, ou,

então, porque ele tinha alguma deficiência física, não era um Rambo, não servia para ser da Guarda Real, seria censor. Mas o caminho inicial era o mesmo.

Eu acho que já esgotei um pouco o tempo de falar, falar, falar. Só queria dizer uma última coisa que talvez não me perguntam. Como eu estou fazendo adaptação do *Sorriso do Lagarto*, vou deixar bem claro uma coisa: sempre me perguntam o que é mais difícil fazer, um original ou uma adaptação de um livro. E eu sempre digo que mais difícil fazer adaptação de livro. As pessoas não entendem porque, aparentemente, parece mais fácil, já tem o livro como roteiro, é só seguir. Parece fácil, mas não é. Por que não é fácil? Porque, quando a gente faz adaptação de um livro, a gente só pode copiar aquele livro, quando a gente faz um original, a gente pode copiar todos os livros que leu na vida.

14. A PROPÓSITO DA CENSURA NO BRASIL

DEONÍSIO DA SILVA

Sejam bem-vindos todos vocês aqui presentes. Depois da fala do Walter Negrão, meu querido Walter Negrão de quem sou amigo íntimo há mais ou menos uns 4 meses, através de dois encontros, este é o segundo, fica muito difícil fazer um tom de conversa aqui, porque ele fez uma conversa muito agradável, difícil superá-lo. Vou tentar chegar o mais próximo possível. Primeiro, uma questão de ordem prática, o que eu sei de censura está nesse livro, que se chama *Nos bastidores da censura*. É minha tese de Doutoramento, defendida na USP, não está escrita em linguagem de tese, está escrita em linguagem de gente, legível para qualquer pessoa alfabetizada desde a escola primária até a pós-graduação. Porque, para os amigos, tudo; para os outros, a pós-graduação. Eu vou tentar falar aqui alguma coisa que não está nessa tese, não está no livro, porque eu não fui trazido a Passo Fundo, à semelhança do que dizia o João Antonio hoje à tarde, para repetir aquilo que eu escrevi; isso vocês já sabem, é só ler, está nos livros.

Então, eu vou tomar a liberdade de correr o risco audacioso de errar na frente de vocês, em cujos ouvidos eu confio, ao invés de trazer aquelas certezas das coisas já descobertas, testadas em textos e publicadas. Primeiro, levantaria a seguinte hipótese: (vamos pensar juntos) nós poderíamos fazer aqui uma conversa sobre

censura tanto de 5 minutos, quanto de 10, de 15 ou de 2 anos ou 10 anos, porque a censura existiu em todas as culturas humanas. A censura existe há 10 mil anos, exercida de forma diferente nas mais diversas regiões, sob os mais diversos regimes políticos. A censura serviu a imperadores, serviu a reis, a princesas, a democracias, ela sempre está a serviço de alguém, então, ela é uma coisa presente. Para fazer esse levantamento panorâmico aqui não é o local adequado e o tempo disponível é insuficiente. Então, vamos fazer o corte de algumas questões, tirar pedaços desse cadáver para biópsia. Vejamos o primeiro pedaço. Diz-se que o sonho de uma pessoa sensata, decente, naturalmente não seria um censor, seria plantar uma árvore, ter um filho e escrever um livro. Essas três coisas já tive o prazer de fazer. Fazer o filho, como sabemos, foi a tarefa mais agradável. O sonho do censor é o contrário: é derrubar uma árvore, proibir um livro e fazer um aborto.

Assim, o censor se revelaria, revelaria sua verdadeira vocação: abortando, fazendo um aborto, derrubando uma árvore e proibindo um livro. Como a censura se exerce no Brasil e a quem ela serve? Por que a censura se abateu sobre a literatura brasileira ao longo dos anos da ditadura militar, proibindo um total de 508 livros, apenas no governo Geisel? Por que ela fez isso? Só da Adelaide Carraro foram recolhidos doze livros, sete ou oito da Cassandra Rios, juntamente com os de outros autores, ditos pornográficos (eu queria lembrar, aqui, ao público que é, em grande maioria, feminino que os autores mais pornográficos do Brasil são mulher, são mulheres que escrevem pornografia e os nomes estão aí para perguntas, para depois nós podermos discutir as questões; mas são mulheres as autoras dos livros pornográficos no Brasil. A pornografia é um assunto muito sério para ser tratado por homens e é tratado por mulheres. Aliás, nas outras culturas também é a mulher que lidera as listas de livros pornográficos.

Se vocês são dados a ver vídeo caseiro-e eu acho que são dados a ver vídeo caseiro-vocês hão de notar que as classes médias urbanas passaram da repressão da ditadura militar a esses anos de abertura, mudando radicalmente o seu comportamento. Estava proibida a bunda da Vera Fischer na revista, estava proibido mostrar os dois seios na pornochanchada, porque o biquinho do seio lembrava a mamãe, então, não podia mostrar, mostrava um por vez. Havia um código nas revistas de nudez, nas ditas revistas femininas e havia uma moça lá encarregada de uma gilete de raspar o bico do seio das modelos fotografadas, porque, quando elas aparecessem nuas na fotografia, não podia aparecer o biquinho; podiam aparecer os dois seios, mas não os biquinhos, porque os biquinhos do seio lembravam a mamãe. Então, um é a mulher para o prazer e outra é a mulher para a mãe. A censura agora está liberada, e eu gostaria depois de ser provocado a dar a minha opinião sobre a nudez nas telenovelas que eu estou achando, de antemão, de extremo mau gosto. Eu sou um admirador do erotismo; sou um escritor de textos eróticos e estou inconformado com a falta de talento, com a falta de abordagem estética, indispensável para se mostrar o corpo da mulher. Por exemplo, nós estamos aqui nesta reunião e não estamos pelados. Estariamos ridículos

se estivéssemos pelados, aqui, fazendo um simpósio. Nós fazemos as coisas através de nossos próprios regimentos, das nossas regulações individuais; nós não dependemos nem de que alguém nos autorize a tirar a roupa e nem de que alguém nos obrigue a pô-la. Nós sabemos que não vamos à praia de terno e gravata, mas sabemos, também, que não vamos dar uma aula de literatura nus.

E nós estamos misturando essas coisas

Agora, como é que funciona esse cadáver, porque hoje é um cadáver. O que houve com esse cadáver que foi retirado da sala porque estava fedendo muito? Queria lembrar que não fizeram o enterro, ele apenas foi retirado da sala, onde ele já estava apodrecendo e colocaram, no lugar dele, as proibições que, até então, atormentavam aquelas famílias. A primeira pergunta que nós temos que fazer é a seguinte: a quem serve a censura? Como ela é feita e por que ela é feita? A censura, no Brasil, (teria aqui argumentos caudalosos para trazer para vocês, vou dizer só as teses) serve ao projeto econômico das nossas elites e a seu projeto político. O mesmo poder que autoriza Mac Giver, de *Profissão Perigo*, atualmente acumulando a Presidência da República, a exibir-se nos finais de semana, nesses maus exemplos horríveis de *Jet Ski*, esportes perigosos, profissão perigo, e nunca está lendo um livro, não precisa nem censor, nunca está vendendo um filme, nunca vai a um teatro, não dá a mínima para a cultura do país, não dá a mínima para produção artística do país; esse mesmo poder que põe esse sujeito lá é o poder que, depois, faz da família brasileira aquilo que quer através das redes de TV. (A mesa aqui vai ser uma mesa em chamas, porque nós temos idéias divergentes, plurais, estamos aqui diante do grupo a discuti-las). A televisão brasileira está a serviço do capitalismo internacional que aqui sediou. Não dá a mínima para os valores éticos, para os valores de nacionalidade, para a formação do Brasil; não dá a mínima e, de vez em quando, tempera o festival de abobrinhas com um ou outro escritor, de reconhecido prestígio nacional e internacional, para que ele possa, através dessa fachada, dar um ar de seriedade a essa coisa. Isso aqueles mais inteligentes como é o caso do Walter Negrão - não estou fazendo favor nenhum a ele dizendo isso - isso as pessoas mais inteligentes que trabalham lá não ignoram, elas sabem o que estão fazendo. Elas sabem que estão fazendo isso, assim com eu, professor universitário, numa Universidade Pública Federal, sei que estou lecionando para pessoas que, ao contrário de mim, filho de operário, não pagam a sua universidade e entraram naquela universidade federal, por vestibular, mas poderiam ter entrado também pela declaração de renda dos pais, enquanto os outros vão pagar universidade particular. Talvez a censura levada, tirada desse aspecto da nudez, desse aspecto da sexualidade tão discutido e levado para essas praias, para esses lados, para esses morros, revele a sua verdadeira identidade. Quando você proíbe um livro da Adelaide Carraro, você não está protegendo a moral de ninguém, mesmo porque Adelaide Carraro não vai ofender a moral de ninguém com um livro pornográfico. Aliás, eu não acho que Adelaide Carraro seja uma autora pornográfica, eu não acho isso. Mas, quando você distingue e põe, de um lado, o erotismo e, de outro, a pornografia, o que você quer mostrar para

o público é quem é que manda, e quem manda somos nós, a elite burra e incompetente desse país. Somos nós que mandamos; então nós proibimos Adelaide Carraro para poder dizer que proibimos um pornógrafo e daí proibimos junto o Darcy Ribeiro, o Fernando Henrique de Cardoso, o Kurt Miró que fez um livro, denunciando a ditadura dos cartéis, quer dizer, eles colocam num gigantesco liquidificador as coisas que eles querem proibir. Para quê? Para pegar a boa-fé do público, coitado do público, brasileiro, cujo principal patrimônio é uma desinformação absurda de que é vítima e cúmplice ao mesmo tempo. Quem lê jornal no país? Somos 150 milhões de habitantes, e os nossos jornais têm 300, 400 mil exemplares no domingo; dia de semana, tem 100 mil. No caso do RS, é mais notório ainda que nós ficamos pior que qualquer regime comunista, nós temos um único jornal. O Pravda do RS é a Zero Hora. Então, nós temos pluralidades, não temos recados, não temos ordens do dia. São culpados os donos desses jornais? Evidentemente que não, mas há alguém por trás que enjeiou que a situação chegassem aí. A censura, então, se exerce assim: paira em cima do livro, em cima da TV, em cima do cinema, em cima do teatro para mostrar quem é que manda. É isso, é ostentação de poder. Assim como as execuções medievais tinham que ser públicas, não bastava matar o discordante, não bastava matar aquele que quisera matar o rei, faz-se a punição em público para mostrar que esse poder da repressão pode funcionar para coibir os abusos. A censura, então, não é exceção. Mas História do Brasil, não é uma excrescência do regime ditatorial.

Ela é uma norma ao longo da história da vida brasileira; ela sempre se exerceu e está se exercendo hoje. Há aparente liberdade; a censura, é tão antiga quanto a liberdade. Os mesmos poderes que garantem a liberdade têm que lutar para se organizar, para evitar que poderes que defendem a censura existam. Este é o problema. E, no Brasil, a censura não foi abolida. Coloca-se a mulher pelada na televisão, para que, depois, através desse simulacro, desse biombo de liberdade, você possa fazer um outro tipo de censura, por exemplo, impedindo que as pessoas comprem livros, porque o livro ficou absurdamente caro; impedindo que elas freqüentem a Universidade porque isso ficou impossível; impedindo o consumo com uma brutal recessão. Então, tem que ter válvula de escape. A velha Roma fez isso melhor com o pão e com o circo. A censura se exerceu sobretudo com fins religiosos. Ela, primeiro, foi para preservar a boa fé, para fazer a ortodoxia. A Igreja Católica (tem que se dizer, aqui, em nome da verdade histórica) é a que detém o mais sofisticado arsenal tecnológico das punições. É a igreja católica que é doutora pós-graduada com tudo quanto é titulação para exercer a censura e exerceu-a durante doze séculos. Só que tem uma coisa: o Ministro da Justiça do Governo Geisel, Armando Falcão, conseguiu superar os recordes da Inquisição dos tempos monárquicos porque recolheu 508 livros, em 4 anos, quando a censura levou doze séculos para recolher 1100 livros; cinqüenta por cento do que a censura recolheu, ele recolheu em 4 anos. Esses dados talvez ajudem a lembrar, junto com esses poderes que vão sustentar um tipo de sociedade de que a censura vai cuidar, que vai policiar, vai vigiar, que você tem, na área da cultura, coisas

impagáveis. Eu vou dar um dos melhores exemplos porque diz respeito aqui a nós, porque, quem sabe amanhã ou depois, o Walter Negrão também vá para lá, quem sabe amanhã ou depois, o Eric Nepomuceno enlouqueça e se candidate. Eu, se chegar por lá, vocês saibam, se eu chegar àquela casa, saibam que eu enlouqueci, fiquei doido, quero morrer, que é a Academia Brasileira de Letras, para onde o Dias Gomes, eu sou um fã do Dias Gomes, acaba de entrar. Academia Brasileira de Letras. Eu sempre digo de brincadeira e disse para um jornalista da Globo que colocou, numa imagem congelada do Jornal da Globo, que todo escritor brasileiro é imortal, ou porque ele está na Academia ou porque não tem onde cair morto. É melhor você não ter onde cair morto, mas não perder a dignidade desse jeito. Agora, por exemplo, foi eleito o Pitangui. Eu até achei que ele foi eleito mais para fazer algum trabalho de reconstituição daqueles rostos da Academia. O que fazem na Academia? Nos tempos da censura, ela, que é uma casa do escritor, a casa dos que criam, se manteve omisa e não se manifestou sobre a censura em nenhuma oportunidade. Seu presidente, que vive proclamando sua longevidade, agora parece que já está com 394 anos, o senhor Austragésilo de Ataíde, não Athaíde, vive proclamando que ela não deve se meter em política. Quando você faz a seguinte declaração: eu não me meto em política, você acabou de se meter; você acabou de se meter, porque você tomou uma posição. É como se estivessem surrando alguém, e você dissesse: "eu não tenho nada a ver com a vítima". Então, você tem a ver com o carrasco. Retomando, a censura se exerce, com o apoio dessas instituições, ou com a omissão dessas pessoas. A Igreja Católica, vamos refrescar a memória, o *Je vous Salue Marie*, o filme *Eu vos saúdo Maria*, feito pelo Goddard, foi proibido no Brasil a pedido da Igreja Católica, que, em outros tempos, se colocou junto com as bandeiras da esquerda, solicitando maior liberdade de expressão. Liberdade de expressão, enquanto não mexesse com o patrimônio dela. Por isso, a sociedade americana continua, a meu ver, dando esse exemplo às sociedades modernas. A primeira emenda garante a liberdade de expressão. Para que não haja censura, para que haja liberdade de expressão, você tem que garantir a liberdade de expressão do que pensa diferente de você. Aquela que pensa a favor não precisa. Você tem que garantir é a liberdade do diferente. Quando você diz o seguinte: "Olha, eu quero uma sociedade livre para garantir uma liberdade sexual", você está defendendo primeiramente a liberdade do homossexual masculino, do homossexual feminino, dos adultérios, porque as outras já estão garantidas: por inércia, as outras já estão garantidas. É a liberdade do diferente que você quer. Na Academia Brasileira de Letras, está eleito por seus pares, entre outros desses que eu citei sem embargo de grandes escritores que estão lá, nossos amigos como a Nélida Pinôn, Raquel de Queiroz, Carlos Nejar. Está lá João Cabral de Mello Neto que não entrou lá porque é poeta, entrou porque era diplomata do Itamarati, que, se fosse pela sua poesia, teria entrado também o Mário Quintana. Está lá na Academia, eleito por seus pares, um dos autores do Ato Institucional nº 5, o General Aurélio de Lima Tavares, que escrevia sob o pseudônimo de Adelita. O nome dele é Aurélio, mas pode chamar de Adelita que ele não se importa.

Há outra instituição que garantiu a censura: o exército. Ao longo da ditadura militar, o exército garantiu a censura. Além da Igreja, houve também a família, o modelo da família brasileira. Segundo Capistrano de Abreu, é mãe submissa, aliás, pai tirano, mãe submissa, filhos apavorados. Você começa exercendo a censura em casa, na medida em que você veta o discordante ali. Quando não há liberdade de expressão na família, é difícil que aconteça liberdade de expressão na sociedade. Mas não podemos misturar as coisas e nosso dever, como intelectuais, é esclarecer, pôr ordem nas idéias, esclarecer as coisas, trazer para os debates. Quando você diz: "eu quero liberdade", a liberdade não é para que a televisão, que serve de entretenimento para as crianças numa boa parte do dia, coloque lá aquilo que, segundo os interesses mercadológicos (daqueles que querem vender as coisas) vá aparecer. São eles que vão determinar o que vai chegar na sua sala de visita. Eu vou dar um exemplo: acabou a censura; a nudez do corpo feminino está liberada; agora, para vender calcinhas e sutiãs, se mostra a bunda e as tetinhas de todo o mundo. Acabou-se. Agora pode mostrar. Por quê? Porque está vendendo calcinha, porque está vendendo sutiã, que dizer, porque está vendendo. É nesse sentido (o Eric me lembra aqui que estão vendendo bundinha, eu acho que não, estão só alugando) que, no meu modo de ver, você tem que entender a censura. Entender a censura, a quem ela serve, quais são os interesses dela, para onde ela quer levar. Para concluir, em dois minutos, queria lembrar as variações da censura. Provavelmente todas vocês, aqui presentes, ou, sei lá, quase todas estão usando um vestuário chamado calcinha. Vou dar aqui para vocês, como o fecho de minha conferência, a história da calcinha. Como é que a calcinha chega a ser um objeto *chic*. Hoje a calcinha já não serve mais para vestir. A impressão que a gente tem é que as querem vender também para nós, também, viu Eric, porque a propaganda é terrível. A calcinha foi usada primeiro pelas putas, porque era considerado, isso no final do século XIX, uma falta de educação a mulher usar calcinha. A mulher decente não podia usar calcinha. Usava uns panos, umas fraldas, umas coisas horríveis. Então, é interessante recuperar essas etimologias, porque, às vezes, através de uma pequena coisa, curiosa, divertida, nós fazemos uma grande reflexão. As dançarinhas do *Can-can*, que eram tidas como senhoras da vida fácil, se apresentavam como nesse palco aqui e faziam aquele gesto que eu e o Walter fizemos com as nossas pernas cobertas. Elas faziam com as pernas descobertas e levantavam a perna e aparecia a cachopinha, então, os chamados pêlos públicos se tornavam pêlos públicos e não se podia fazer aquilo. Então, a produção obrigou a usar a calcinha. Como era mais confortável, elas se movimentavam bem; então, a calcinha foi aproveitada como vestuário feminino, e hoje chegaram a essas verdadeiras obras de arte que são as calcinhas. São verdadeiras obras de arte. Quer dizer, uma coisa que nasce como uma repressão não quer dizer que ela vá continuar como repressão. É a sociedade que determina o uso que dela vai fazer. Então, eu vou dizer agora, para concluir mesmo, o seguinte: eu trabalhei como roteirista de cinema de televisão; sou um fã da palavra bem utilizada, traduzida em imagens e movimentos. Eu sou um fã de televisão, sou um fã de cinema, e eu quero ter o direito e as condições que, agora,

por exemplo, Passo Fundo está me assegurando, de manifestar as minhas discordâncias. Porque as minhas discordâncias não são contra o meio; eu não sou aquele intelectual babaca que diz o seguinte: "Não, o que presta é livro, e a televisão não presta", porque seria, mais ou menos, como retroceder a Guttembeg e dizer o seguinte, quando inventaram o livro: "Livro não presta, o que presta é o papiro, ou é o palimpsesto ou é a pele da ovelha." Não! Eu sou a favor dessas coisas. O que eu acho é que quem tem que mandar nessas coisas é a sociedade brasileira, e não os donos da sociedade brasileira, os donos do mundo. Muito obrigado.

15. VERSOS INSPIRADOS PELA IV JORNADA

Esse meu coração
vagamundo
que se despedaça
em cada lugar
que passa
deixa um pedaço aqui
e leva inteira
a saudade
de Passo Fundo.

Alice Ruiz

Passo Fundo, 15/6/91.

JUNTO NA JORNADA

Ler o mundo e ir fundo:
sair do fundo
em que nos aprisionaram...

o paço da consciência
o passo fundo,
deixando marca
reminiscência

(eta jornada - querência!)

a cuia esquenta e acolhe
a gente se lê no riso
a gente se vê no livro
poder nenhum me suga ou tolhe

(esta jornada é liberdade. tchê!)

Ler - aventurar-se na Jornada.
Sentir o escritor na proximidade.
É viver sem ser menosprezado.
Recuperar, no sempre, a voz da saudade.

Ezequiel Theodoro da Silva
Passo Fundo, 14/6/91.

CONVIVÊNCIA

Para Tânia, representando todos os amigos de Passo Fundo.

Aos poucos eu,
mineiro tão tímido,
me abro e dou conta
de meus passos,
faço e desfaço
meus laços, meus traços,
o meu estar no mundo
para uma calorosa multidão
de Passo Fundo.

E sinto de repente
tão íntimo,
amigo-irmão
dessa bela gente
tão terna,
tão terra,
tão gente.

E partindo fico
e levo tanto

para outros caminhos
do meu mundo.

Foi tão marcante estar
nesta terra, com esta gente
de Passo Fundo.

Elias José
Passo Fundo, 14/6/1991.

