

TERCEIRA MARGEM

40 anos de 68:
ficção, memória e história

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM CIÊNCIA DA LITERATURA
ANO XII . Nº 19 . AGOSTO A DEZEMBRO DE 2008

TERCEIRA MARGEM

© 2008 Copyright by
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ / Faculdade de Letras
Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura

Todos os direitos reservados

Faculdade de Letras/UFRJ
Cidade Universitária – Ilha do Fundão – CEP.: 21941-917 – Rio de Janeiro – RJ

Tel: (21) 2598-9745 / **Fax:** (21) 2598-9795

e-mail: ciencialit@gmail.com

Homepage do Programa: www.ciencialit.letras.ufrj.br

Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura

Coordenadora: Vera Lins

Vice-coordenador:

Alberto Pucheu Neto

Editora Convidada:

Martha Alkimin

Conselho Editorial

Ana Maria Alencar • Angélica Maria Santos Soares • Eduardo Coutinho
João Camillo Penna • Luiz Edmundo Coutinho • Manuel Antonio de Castro • Vera Lins

Conselho Consultivo

Benedito Nunes (UFPA) • Cleonice Berardinelli (UFRJ)
Eduardo de Faria Coutinho (UFRJ) • Eduardo Portella - UFRJ/ABL
E. Carneiro Leão (UFRJ) • Helena Parente Cunha (UFRJ) • Leandro Konder (PUC-RJ)
Luiz Costa Lima (UERJ / PUC-RJ) • Manuel Antônio de Castro (UFRJ)
Ronaldo Lima Lins (UFRJ) • Silvano Santiago (UFF)
Tania Franco Carvalhal (UFRGS) • Jacques Leenhardt (École des Hautes Etudes, França)
Luciana Stegagno Picchio (Universidade de Roma, Itália)
Maria Alzira Seixo (Universidade de Lisboa, Portugal) • Pierre Rivas (Paris X – Sorbonne, França)
Roberto Fernández Retamar (Universidad de La Havana, Cuba)
Ettore Finazzi-Agrò (Universidade de Roma, Itália)

Revisão dos textos:

Martha Alkimin

Editoração: Letra e Imagem

Os textos publicados nesta revista são de inteira responsabilidade de seus autores

TERCEIRA MARGEM: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura.
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras, Pós-
Graduação, Ano XII, nº 19, 2008.

152 p.

1. Letras- Periódicos I. Título II. UFRJ/FL- Pós-Graduação

CDD: 405 CDU: 8 (05) ISSN: 1413-0378

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

40 ANOS DE 68: FICÇÃO, MEMÓRIA E HISTÓRIA..... 5

Martha Alkimin

O MEU 68: UM DEPOIMENTO..... 9

Andrea Lombardi

AS PAIXÕES INÚTEIS: POESIA E POLÍTICA EM PASOLINI 19

André Bueno

O MUNDO JÁ TINHA ACABADO 37

Beatriz Bracher

PASOLINI E 68: O PCI AOS JOVENS! 53

Maria Betânia Amoroso

CAIO 68..... 61

Nonato Gurgel

A SEDUÇÃO DA DESTRUÇÃO 69

Ronaldo Lima Lins

SERPENTE EM CONVULSÃO: POESIA E DRAMATURGIA 87

Cláudia Dias Sampaio

DOSSIÊ

SOBRE A VIGÊNCIA DO REGIONALISMO NO BRASIL 103

Luís Augusto Fischer

AS NEO-EUROPAS E A ESTÉTICA DO FRIO 119

Ian Alexander

APRESENTAÇÃO – 40 anos de 68: ficção, memória e história

Martha Alkimin

Este número da *Terceira Margem* reúne alguns textos apresentados no seminário *40 anos de 68: Ficção, Memória e História*, organizado pelo Programa de Pós-Graduação e pelo Departamento de Ciência da Literatura da Faculdade de Letras da UFRJ, e realizado entre os dias 19 e 21 de maio de 2008.

Nosso seminário encontrava-se no âmbito de um movimento maior chamado *Lembrar, comemorar, celebrar*, responsável por inúmeros eventos ocorridos ao longo de maio de 2008, em diversos lugares da cidade do Rio de Janeiro, a exemplo da Escola de Artes Visuais do Parque Lage e dos Institutos de História e de Psicologia, ambos da UFRJ, e cujo intuito era refletir sobre o que o ano de 1968 representou, seja no plano das lutas pela liberdade em todo o mundo, seja no campo das transformações estéticas, culturais e sociais. Para muitos dos convidados do seminário *40 anos de 68: Ficção, Memória e História*, pensar e avaliar 1968 também representou a rememoração de suas próprias trajetórias de vida; os sonhos, os investimentos intelectuais e afetivos daquela geração estiveram motivados pelo desejo de tornar-se sujeito da história e de sua própria história.

Para a Faculdade de Letras da UFRJ, que em 68 foi separada da Faculdade de Filosofia, instalada na Av. Chile, no Centro do Rio de Janeiro, aquele ano foi emblemático, tanto pela participação ativa dos estudantes no processo de reforma curricular, quanto pela sua condição de protagonista de inúmeras manifestações artísticas, culturais e políticas naquele período.

A intenção principal do seminário *40 anos de 68: Ficção, Memória e História* era produzir uma reflexão com dimensão crítica e onde a ficção, a história e a memória constituíssem o solo das mediações de cada participante. E a partir dessa lógica, abrimos esta edição da *Terceira Margem*

com o texto *O meu 68, um depoimento*, assinado por Andrea Lombardi, que sugere, a partir da impossibilidade de uma construção unívoca e objetiva de 68, dois equívocos, um de ordem política e outro de nível hermenêutico, que lhe parecem importantes para uma compreensão não do que realmente foi 68, mas da própria cena contemporânea nacional e internacional. Em seguida, *As paixões inúteis, poesia e política em Pasolini*, escrito por André Bueno, propõe, ao modo livre do ensaio crítico, um exercício de leitura sobre a poesia de Pasolini; mais do que isso, o ensaio pretende percorrer algumas linhas de força no campo das tensões estéticas, políticas e existenciais no jogo entre vida e obra, poesia e sociedade presentes em Pasolini. Nessa mesma estrada reflexiva, Maria Betânia Amoruso escreve *Pasolini e 68: PCI aos jovens*. Nesse ensaio, a autora resgata o efeito bombástico produzido pelo poema *PCI aos jovens*, escrito no auge das lutas estudantis; uma provocação de Pasolini, que, como intelectual, já tivera sua experiência histórica revolucionária; um poema que, a cada nova leitura recupera e reativa sua força histórica e estética.

Debruçada sobre seus romances *Azul e Dura*, *Não falei* e *Antônio*, o texto *O mundo já tinha acabado*, da premiada escritora Beatriz Bracher, busca vestígios, a partir de seus personagens, de uma verdade sobre 68 que “ainda nos diga respeito de maneira sincera”.

Caio é o título do artigo de Nonato Gurgel que localiza no projeto literário de Caio Fernando Abreu - um herdeiro do imaginário político e cultural de 1968, de suas formas estéticas e ideológicas - a produção de uma narrativa centrada na “ação do olhar” que, dialogando com o cinema e outras artes, cria uma dicção alternativa, uma “estética do olhar invisível”.

Ronaldo Lima Lins, em *A sedução da destruição* propõe um percurso investigativo cujo itinerário se inicia no tensionamento das dimensões políticas, éticas, morais, históricas, filosóficas e estéticas que configuram a cena contemporânea, culminando na análise do romance *Noite do oráculo*, de Paul Auster, em que o drama do jovem escritor Sidney Orr, *um indivíduo integrado no pequeno território de sua existência* abre passagem para a tematização da violência localizada *na fronteira entre a interioridade e a exterioridade, nesse estreito pedaço, ao mesmo tempo nosso e terra de ninguém, temos a ganhar na evocação deste romance*.

Serpentes em convulsão: Poesia e Dramaturgia é o título do artigo de Cláudia Dias Sampaio cujo investimento analítico se volta para o poema “Por você por mim”, de Ferreira Gullar e para a tragicomédia “Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come”, escrita em parceria com Oduvaldo Viana Filho. A proposta da autora é examinar alguns aspectos da conexão entre as linguagens da lírica e do drama circunscritas nessas produções.

Luís Augusto Fischer participa do dossiê com o artigo *Sobre a vigência do regionalismo no Brasil*, cujo propósito é discutir o conceito de “regionalismo”, tomando como base a atualidade brasileira, em confronto com a supremacia de certa crença modernista, aquela de feição vanguardista protagonizada por São Paulo nos anos 1920, que foi entronizada como verdade dominante no debate brasileiro. O autor procura também mostrar que a literatura ocupada com o tema rural, no Brasil, constitui uma forte tradição, que é diminuída ou mesmo elidida nas descrições históricas modernistocêntricas, que o artigo combate.

O dossiê conta ainda com o artigo *As neo-europas e a estética do frio*, de Ian Alexander, que analisa o ensaio “A Estética do Frio”, do compositor pelotense Vitor Ramil, e propõe que a relação entre o Rio Grande do Sul e o Brasil seja comparada com aquela entre a Austrália e o mundo britânico. A primeira seção compara as duas situações em termos do conceito das Neo-Europas, do ecologista Alfred Crosby; a segunda discute a utilidade do termo “nação” para descrever a cultura do Rio Grande do Sul. A terceira examina o raciocínio do texto de Ramil à luz de dados históricos e climáticos, comparando sua carreira com aquela do australiano David McComb, seu contemporâneo. A quarta analisa aspectos musicais e temáticos de certas músicas de Ramil e de McComb, apontando algumas semelhanças entre os dois compositores em relação às suas respectivas tradições culturais.

Ficção, memória e história, sob a rubrica de 1968, constituem nesta edição da *Terceira Margem* um pequeno complexo de sensibilidades e percepções suscitadas por uma geração cujo legado merece e exige algo mais do que a celebração. Lembrar, recordar e celebrar implica também e sobretudo o desenvolvimento de uma de uma crítica á altura do espírito e das motivações mais genuínas que tanto orientaram e conduziram os protagonistas daquele ano de 1968.

O MEU 68: UM DEPOIMENTO

Andrea Lombardi

Não é verdade que já não me lembro de nada, as lembranças ainda estão lá, escondidas no novelo cinzento do cérebro, no úmido leito de areia que se deposita no fundo da torrente dos pensamentos – se é verdade que cada grão dessa areia mental guarda um momento da vida fixado de tal modo que já não seja possível apagá-lo, mas sepultado por bilhões e bilhões de outros grãosinhos. Estou tentando trazer de novo à tona um dia, uma manhã, uma hora entre escuridão e a luz no raiar daquele dia... (Calvino: 2000, p.67)

Com essas palavras, Italo Calvino abre seu artigo “Lembrança de uma batalha”, publicado em *O Caminho de San Giovanni*. Conhecemos todos essa dificuldade, a frustração de tentar lembrar, reconstruir, como naquele mágico momento, do despertar, quando tentamos reunir fragmentos de sonhos, com a impressão que o corpo do sonho já desvaneceu. Resta uma grande frustração e uma sensação de nostalgia por algo que aconteceu (ou pensamos que aconteceu) e que não podemos reconstruir. Mas há, também, a atitude oposta, que é uma lembrança aparente, uma reconstrução *a posteriori*, uma ficção que toma conta de nossa memória e que apresenta uma imagem totalmente ficcional, que corresponde ao nosso desejo ou às nossas expectativas de agora, que corrigem nossa memória, limpam-na de atos falhos, erros e momentos de constrangimento – aquilo que Freud chamou de recordação enco-bridora.

Gostaria de concentrar minha fala, portanto, não sobre “o que foi *realmente* o 1968” (uma pergunta que, após a crítica ao historicismo por parte de Friedrich Nietzsche, soa ilusória). Gostaria particularmente de enfatizar aqueles elementos que poderão ser de alguma utilidade para nós: *nesse* momento de desenvolvimento da sociedade brasileira,

italiana, internacional: *nesse* momento desse nosso mundo tão apático, tão adormecido, tão reticente e sem vontade de se enxergar em seu vazio, em sua incapacidade de escutar a si mesmo e, tanto menos, o outro, em sua incapacidade de vislumbrar o próprio presente e, portanto, o próprio futuro imediato:

1. Gostaria de fazer uma analogia, pois naquela época, em 1968, éramos nós os novos sujeitos sociais, as novas gerações: o movimento estudantil, os jovens, no mundo inteiro. Assim como hoje há outros sujeitos sociais que se fazem ouvir, aqui no Brasil, os povos nativos, entre outros, (na Itália os imigrantes, inclusive aqueles que escrevem em italiano – *scrittori migranti*), que se apropriam da cultura ou são portadores de uma nova ética, pois precisam transformar o mundo. Eles são portadores de uma visão de mundo diferente, pois vêem de forma diferente e falam de maneiras diferentes. Possuem uma língua diferente e, nas maiorias dos casos, precisam traduzir; portanto, carregam um resto da diferença, da alteridade e de elementos de cultura que nós não conhecemos, ou melhor, não conhecemos *mais*: o contato com a natureza, relação com seu contexto imediato. São eles os representantes do Ocidente, são os representantes daquilo que eu gostaria de definir como *profundo Ocidente*: donos de uma *fala outra*, tão longínqua e tão próxima, mas não ainda ouvida nem de fato escutada; uma fala de um *outro*, estrangeiro, embora seja a fala de um irmão. Uma fala que aparentemente vem de longe, embora parta daqui. Uma fala, em resumo, *diferente*, embora não seja *indiferente*, pois está repleta de afetividade, de historicidade, de gestos e timbres e tons que nós não estamos mais acostumadas a escutar, de cores que não estamos mais acostumados a enxergar. Como disse o filósofo italiano Gianni Vattimo (2007, p. 161):

A cultura dos povos *outros* resta para nós em máxima parte um continente ignorado, do qual falam quase somente os antropólogos que a estudam – que seja: com muita boa vontade – mas sempre de longe... Em todos os textos está viva a nostalgia por uma identidade cultural que aos ocidentais pareceu uma representação da barbárie... Enquanto talvez poder-se-ia afirmar que... Os verdadeiros bárbaros somos nós...

2. O segundo aspecto provém do *meu 68*, pois não há *um* único 1968, mas tantos 68 quantos foram seus participantes e seus protagonistas. A dificuldade de lembrar e a impossibilidade de uma reconstrução objetiva, daquilo que “realmente aconteceu” depende do reconhecimento de uma verdade hoje incontestável: a visão dos fatos muda a partir do ponto de vista do leitor-intérprete dos fatos, da perspectiva histórica, ideológica, pessoal e psicológica que se tem sobre o ocorrido. Afora a diferença natural, provocada pela idade e por uma mudança em nossa posição social, há o problema de estabelecer qual o significado de repensar hoje os eventos que colocamos sob a rubrica de 68, numa sociedade que mostrou de forma inequívoca que se tornou uma *sociedade do espetáculo*, como formulava Guy Débord já em 1967 (1997, p. 13 e p. 30):

Toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de *espetáculos*. Tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação... O espetáculo é o momento em que a mercadoria *ocupa totalmente* a vida social. Não apenas a relação com a mercadoria é visível, mas não se consegue ver nada além dela: o mundo que se vê é o seu mundo. A produção econômica moderna espalha, extensa e intensivamente, sua ditadura...

È constrangedor verificar hoje como essas palavras de Débord (que li muito depois, não naquela época) identificavam de forma clara e precisa nosso inimigo da época, sem que nos fosse possível então desmascarar, de forma clara, esse rosto anônimo da sociedade. Pois nós lutávamos contra o estado burguês, contra os governos que considerávamos reacionários, contra as atitudes de capitulação dos partidos reformistas (que apelidávamos de “revisionistas”), contra a moral autoritária e não prestávamos muita atenção ao verdadeiro inimigo da época, que estava lá diante de nossos olhos, que mostrava seus sinais por meio da modernização das sociedades: *fast food*, grandes redes de cinemas, aumento do poder da publicidade, perda de significação das estratégias políticas dos governos em prol do aumento substancial do peso dos bancos centrais. Talvez fosse esse o verdadeiro contexto do movimento de 68.

Voltando ao *meu 68*: Acredito que em 68 cometemos *dois* erros (ou dois entre muitos!). O primeiro é que não percebemos que o fascismo, na Itália e na Europa, poderia estar voltando. Ou melhor: todos lutávamos contra o fascismo, mas víamos seu rosto tradicional: os terroristas fascistas (na Itália eram muito organizados), os “saudosos” da ditadura de Mussolini: na maior parte, velhos saudosos dos velhos tempos, como sempre houve e há. Mas estava surgindo um fascismo novo, um *fascismo midiático* (embora a expressão não seja muito precisa), um fascismo aliado à corrupção, nos moldes de alguns regimes da Europa Oriental ou da América Latina, que aliam uma representatividade democrática formal a um controle absoluto dos meios de comunicação, sustentado por uma enorme concentração de meios econômicos (uma indústria de ponta: o petróleo, o gás) e uma proliferação de novas sociedades secretas, organizações de massa de jovens arregimentados ou, pior: serviços de informações, organizações de caráter mafioso. Em 1968 o movimento estudantil criticava na Itália a retórica dos reformistas (tratava-se de nossos pais e nós, por princípio e sempre, éramos contra nossos pais!), que dizia que o fascismo fora totalmente superado. Nosso erro, então, foi não ter *reconhecido os sinais desse novo fascismo*, assim como o escritor Pier Paolo Pasolini dizia, muito claramente já em 1973:

Nenhum centralismo fascista conseguiu fazer o que o centralismo da sociedade do consumo realizou... Hoje a adesão aos modelos impostos pelo Centro é total e incondicionada. Os modelos culturais reais são renegados. A abjura foi realizada. Pode-se afirmar que a ‘tolerância’ da ideologia hedonista que o novo poder incentiva é a pior das repressões da história humana... Por meio da revolução do sistema de informações... por meio da televisão, o Centro assimilou o inteiro País, começando a homologação destruidora de qualquer autêntica concretude... (Apud Berardinelli, 1998, p. 123)

O outro dos equívocos desse *meu 68* está relacionado a um problema hermenêutico, um problema de leitura, que é afinal o nosso tema diário, enquanto professores, trabalhadores da cultura. Na famosa XI Tese sobre Feuerbach, Karl Marx afirma: “Os filósofos se limitaram a interpretar o mundo de diversas maneiras; mas o que importa é trans-

formá-lo”. (*Die Philosophen haben die Welt nur verschieden interpretiert; es kömmt drauf an, sie zu verändern*), que interpretamos de forma unânime: “*agora* é necessário transformá-lo”, com uma ênfase no *agora* (o *jetzt* das teses sobre a História de Walter Benjamin), que não constava no texto original.

Esse texto de Marx antecipa uma moda cultural que a época de 68 adotou: o elogio da *Práxis*, da Realidade e da *Verdade*, que – em outro contexto – serviram para recusar a leitura nietzscheana, que sugeria não mais existir uma verdade, em prol do perspectivismo da interpretação. Naquela época não sabíamos que o filósofo alemão Martin Heidegger havia liquidado o problema posto pela XI Tese sobre Feuerbach de Marx com essa frase lapidar: “A frase não tem fundamento” (*Der Satz ist nicht fundiert*). Nós não prestávamos atenção se as frases estavam ou não bem fundamentadas. Defendíamos o engajamento pessoal, o voluntarismo, enaltecíamos a imersão na vida prática. Achávamos que possuíamos a *verdade* e não sabíamos, ou não queríamos levar em conta, que a verdade não existe e que para transformar o mundo é necessário, antes de mais nada, *interpretá-lo*, ou melhor: *lê-lo* de forma livre de ideologias, de preconceitos, de esquematismos. A etimologia de *ler* (*legere* em latim) remete a escolher, recolher que, por sua vez, tem vínculo com a colheita, um gesto atávico e de grande significado por milênios em nossa tradição cultural. Ler o mundo significa, nesta visão, *lê-lo* de forma *radicalmente diferente*. Pois ler o “mundo” (que equivale a ler um texto, ler a fala do *outro*) torna-se produtivo somente quando dois universos são levados a se chocar, entrando em conflito. O universo de significados do texto ou do mundo apresenta-se acompanhado de sua leitura tradicional, ou seja, da leitura canônica, banal, conservadora, dominante e entra em conflito com um segundo universo, que a interpretação nova (criativa, produtiva) efetiva (ou pode efetivar). É essa leitura nova, que destrói o texto para, posteriormente, reconstruí-lo em seu próprio movimento de constituição, que vai impor ao texto tradicionalmente lido uma *nova interpretação ou leitura*. Dessa forma, o texto tradicional e canônico, junto com suas leituras tradicionais e canônicas tornar-se-ão, após a *investida* da nova crítica, devedores daquela nova interpretação. Com isso, o texto e, como ele, o *mundo* que foi herdado *irão transformar-se*. Dito

de outra forma, para usar as palavras de Guy Débord (1967, p. 151) em *A sociedade do espetáculo*: “O primeiro mérito de uma teoria crítica é fazer aparecerem ridículas, de imediato, todas as demais...”

Em seu radical ato hermenêutico, o leitor abre uma possibilidade (que é uma necessidade) de escolha, ao mesmo tempo, ética e jurídica, pois a nova interpretação retroage sobre a velha leitura do mundo *como um todo*. E *nisso*, o texto torna-se performático, ou seja, as palavras tornam-se parte da nova leitura do mundo, as palavras tornam-se coisas. O velho mundo se revira, por meio das palavras e, nisto, ele se transforma.

A nova leitura, que deve ser nova, criativa, paradoxal, aporética, poética, contestadora, abre uma prática de liberdade que levará a um efeito duplo: sobre o sujeito que lê, reforçando sua identidade (em contínua transformação) e sobre os leitores vindouros, condicionando sua futura leitura. Pois um texto novo e criativo, como afirmaram, entre outros, Jorge Luiz Borges e Harold Bloom, dois críticos cruciais (leitores, ainda que não propriamente filósofos), transforma o mundo do passado e o condiciona, afirmando assim uma *ética da leitura*.

Afora esses dois equívocos tão relevantes, diria que, para mim, o 68 foi, paradoxalmente, o ano que veio após 1967, que por sua vez foi o ano que seguiu 1966. Antes desse ano havia 1965 e, antes ainda (na origem de tudo) 1964. Por que essa seqüência? Por que foi em 1964 que eu comecei a me envolver com política. Meus pais eram ambos socialistas, engajados, dois parentes foram deputados na Assembléia Constituinte de 1946, tive uma tia, Vera Lombardi, que se tornou aos 82 anos, a vereadora mais idosa eleita na cidade de Nápoles: “*A Pasionária de Nápoles que voltou às barricadas*” – *essa era a manchete nos jornais em 1987*. Provavelmente comecei a me envolver na política por causa da família (e também, possivelmente, por ser de origem judaica). Mas eu o fiz às escondidas, sem que minha família soubesse. Tornei-me comunista, então, por achar que o comunismo era uma espécie de atalho e achava que tínhamos que dar nossa contribuição, para que JAMAIS a barbárie anti-semita pudesse retornar.

Talvez o tom certo para esse texto não deva ser enfático, solene, sentencioso como até aqui. Talvez se deva partir de uma simples cons-

tatação: de que falar de *revolução*, a propósito do movimento de 1968, significa evocar uma palavra que designa um movimento físico, um movimentar-se, um *twist* (como cantavam os Beatles na época). Revolução significa, etimologicamente, algo que se revira, que retorna. Galileu usou essa palavra para indicar o movimento (a “revolução”) dos astros. Maquiavel usou-a também, para indicar os empecilhos que se opõem à *fortuna*: os problemas, as guerras, os movimentos sociais e institucionais. A palavra revolução, além disso, foi usada para designar mudanças na concepção científica do mundo, no século XVII e para caracterizar o processo da industrialização, no século XIX. O conceito de revolução, finalmente, no Brasil, foi usado pelos militares, para designar o *golpe* de 1964: de fato uma contra- revolução que pôs fim a uma democracia. E o movimento de 1968 foi ou não uma revolução? De certa forma, sim. Por outro lado, o problema é irrelevante, pois o 68 foi um grande movimento, que trouxe milhões de pessoas para as ruas, para formar “coletivos” (ou seja, em italiano: grupos de discussão), “comunas” (ou seja: grupos de habitação coletiva, no Brasil, chamados “repúblicas”), movimentos “extra-parlamentares”, que buscavam caminhos políticos fora das camisas-de-força dos partidos tradicionais. De fato, foi uma revolução dos hábitos, mais do que uma revolução política: mudou o corte dos cabelos dos homens (a partir dos Beatles) e das mulheres, mudou a moda, além da mini-saia, muitos andavam com roupas velhas ou diferentes, propondo outros parâmetros, menos formais, para a vestimenta do dia a dia; mudou a forma de os jovens se relacionarem com figuras de autoridade (começamos utilizar o tratamento informal para nos dirigir aos professores, aos políticos, aos membros das gerações precedentes). O que mais? O 68 foi fundamental para mudança na sexualidade. Talvez seja essa a contribuição mais importante. Na Itália, o divórcio foi introduzido em 1970, o aborto em 1974: efeitos mais visíveis de uma mudança muito mais profunda.

* * *

No *meu* 68 há uma seqüência numérica. Em 1964, quando havia uma reunião na célula do partido, éramos entre três e cinco a vender o

jornal aos domingos na favela de Spinaceto, na periferia romana. Sendo o mais moço, eu era o que arrecadava mais dinheiro. Quando, porém, havia reuniões em 1965, na outra célula do partido, ao qual eu pertencia, então, éramos já uns cinco ou seis (um aumento significativo). Em 1966, quando participei da Marcha pela Paz (de Milão a Roma a pé: eu participei de Florença e caminhei uns 300 km, ou mais) éramos uns cinquenta ou mais na caminhada e, nas maiores cidades, chegou-se até a 10 mil pessoas, por nossa grande surpresa. Em 1967, porém, após ter abandonado o Partido, mais precisamente, em nove de outubro de 1967, quando os tambores do movimento nos avisaram (telefonemas, visitas pessoais) da morte do *Che* Guevara, houve uma manifestação espontânea: milhares de jovens na Praça Mastai, no popular bairro de Trastevere em Roma. Era uma segunda-feira -, um dia difícil para se reunir pessoas. Nem lembro quem me avisou. Estávamos lá, sem palavras, com raiva, chorando. Pois o Che já representava algo para todos: inconformado com a União Soviética (que nos parecia conservadora, moralista e autoritária), ele deixara Cuba também, deixara de ser ministro, para retomar a luta. É por isso que 1968 é o ano que vem depois de 1967, que para mim foi o ano que veio depois de 1966, que veio depois de 1965, que veio depois daquele que foi o ano do meu engajamento político, 1964.

Na verdade, 1968 deveria ser lembrado como o primeiro movimento realmente globalizado. Pois insurgiram-se jovens em Roma, como em Paris e Londres, em Berlim, como na Cidade do México, nos EUA e no Brasil. Os que se insurgiam, participavam de assembleias, reuniões, mimeografavam, incansáveis, panfletos, pichavam paredes, realizavam barricadas, planejavam ocupações, mobilizavam outros com telefonemas, cartas e outros meios (...mas ainda sem a internet) sentiam-se parte de um grupo único. Não estávamos mais divididos em estados nacionais. Essa sensação hoje muitos podem sentir navegando na internet, usando o skype ou viajando nas férias. Nós falávamos uma mesma língua e sabíamos que nossos gestos iam ser copiados por outros jovens e que nós também copiávamos os gestos de outros. E isso era bom.

1968 foi também o ano em que fui preso (ao todo fiquei somente vinte dias na prisão, um período curto, mas que pareceu bem mais

longo). Na universidade fizeram uma pichação em que se lia *ABAIXO LOMBARDI*, um ataque ao diretor da Faculdade, Franco Lombardi, professor de filosofia e... meu pai! Mas da noite para o dia a pichação foi alterada para *VIVA LOMBARDI*. Foi também o ano em que fiz as provas finais do curso de música no Conservatório “S. Pietro a maiella” em Nápoles. Foi o ano em que fui enviado por meus pais para a Alemanha, para Marburg (talvez para me afastar do engajamento político), onde acabei me tornando o primeiro dos agitadores políticos da cidade e organizei a primeira greve geral com 30 mil pessoas. Foi em 68 que adquiri maturidade, assim eu pensava.

1968 não é definível em palavras. É como um rio que enche, avança e arrasta tudo: arrastou amigos da minha infância, conservadores que, de repente, começaram a brincar de revolucionários (para depois tornarem-se novamente conservadores; hoje votam certamente em Berlusconi, de forma convicta. Foram milhões nas ruas, nas praças. Para mim, que, nos anos anteriores, tinha participado de um movimento só com cinco ou dez militantes foi uma surpresa, assim como foi uma surpresa para todos, pois ninguém esperava aquilo. 1968 foi um verdadeiro movimento: *Twist and shout* era a música dos Beatles. Nós todos aprendemos a gostar do *twist*, do movimento e do *shout*, do grito. Mesmo que 68 não tenha trazido nada demais, permitiu uma ginástica intelectual.

Se pensar que era possível transformar o mundo (sem interpretá-lo) tiver sido errado e se tiver sido errado pensar em agir, sem refletir, pelo menos, o engajamento político pôde servir para transformar-nos a nós mesmos. O engajamento que não seja preso a esquemas (sempre é bom lembrar) é indispensável para evitar que se caia na mesmice, que se acomode às visões de mundo alheias. Não há nada de ideológico nessa atitude. Há simplesmente a afirmação de que a leitura do mundo, assim como a leitura do texto, deve ser realizada de forma polêmica, rebelde, para que, do conflito com o texto e sua interpretação corriqueira e tradicional surjam novos caminhos e novas formas de pensar.

Referências bibliográficas

- BERARDINELLI, A. *Autoritratto italiano*, Roma: Donzelli, 1998.
- CALVINO, I.O *Caminho de San Giovanni*. Trad: R. Barni, São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- DÉBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- VATTIMO, G. *L'Espresso*, 20-09-2007.

AS PAIXÕES INÚTEIS: POESIA E POLÍTICA EM PASOLINI

André Bueno

*Fui poeta. Cantei a divisão na consciência,
de quem fugiu de sua cidade destruída e foi
em direção a uma cidade que ainda precisa
ser construída. E, na dor da destruição,
misturada à esperança da fundação, exaure
obscuramente o seu mandato....*

PASOLINI, La divina mimesis

Nas obras completas de Pier Paolo Pasolini editadas em Milão pela Mondadori, dois volumes são dedicados à poesia. No primeiro, estão reunidos os livros *La meglio gioventù*, *L'Usignolo della Chiesa Cattolica*, *Le ceneri di Gramsci*, *La religione del mio tempo* e *Poesia in forma di rosa*, cada um seguido pelos respectivos apêndices. No segundo, *Trasumanar e organizzar*, *La nuova gioventù*, *Raccolte minori e inedite (I confini)*, *Le cose*, *Poesia*, *Hosas de linguas romanas*, *I pianti*, *Canzoniere per T*, *Via degli amori*, *Inferno e paradiso proletário*, *L'italiano è ladro*, *Roma: canzoniere 1950*, *Poesie marxiste*, *Bestemmia*, *L'hobby del sonetto*, *Versi 1972-1974*, *Poesie varie e d'occasione*, *Poesie per musicha* e *Traduzioni poetiche*, também acompanhados, em sua maioria, por apêndices. Ao todo, e levando em conta notas, comentários e apresentações críticas, um conjunto que chega perto das quatro mil páginas.¹ Ao leitor interessado, como é fácil notar, não falta material para pesquisa.

O objetivo do estudo que vem a seguir não é apresentar uma análise de conjunto da poesia de Pasolini, o que levaria longe, exigiria muito tempo, e certamente não caberia no espaço disponível. Assim sendo, apresento alguns breves exercícios de leitura, ao modo livre do ensaio

crítico, tentando apreender certas linhas de força marcantes ao longo da vida e da obra do poeta italiano. Linhas de forças carregadas de tensão, levadas adiante em meio a uma aguda consciência crítica e profundas contradições, que não se resolvem, tornam-se mais fundas e levam as posições do poeta a limites os mais difíceis, ao mesmo tempo estéticos, políticos e existenciais. O limite mais real foi o assassinato de Pasolini no final de 1975, numa praia na periferia de Roma. Não é minha intenção explorar esse limite trágico, suas implicações e ressonâncias. Que vão dos comentários mais desagradáveis e funestos até suspeitos elogios póstumos, daí derivando uma espécie de martiriologia, de hagiografia pesada, que acaba bloqueando a análise da forma e do sentido da poesia de Pasolini. Sem esquecer que para muita gente, na Itália e no mundo, foi sincera a comoção com a morte do poeta italiano.

Interessa mais, acredito, pensar os limites que definem as tensões entre vida e obra, poesia e sociedade, trazidas para o centro mesmo dos livros que Pasolini escreveu. No vértice do assunto, uma tensão constante entre um mundo antigo, de longa duração, o das tradições populares, definindo o interesse de Pasolini pelas periferias pobres de Roma, assim como do Terceiro Mundo, e o mundo moderno, urbano, burguês, mercantil, técnico, que o capitalismo vai criando e recriando, mudando a Itália e levando o poeta a posições extremas e cada vez mais isoladas. Uma tensão central, digamos assim, entre arcaico e moderno, tendo como referência a Resistência contra o fascismo, as esperanças do imediato pós-guerra e a mudança de rumo que já vai se delineando no final da década de 1950 e se tornando mais aguda ao longo da década seguinte e da primeira parte da década de 1970. É o Pasolini mais conhecido, crítico feroz e implacável da *mudança antropológica* que a Itália sofre com a modernização acelerada do capitalismo, fazendo com que, para ele, a *burguesia estivesse se tornando a própria condição humana*. Nesse limite, não poderia ser maior o divórcio entre o poeta e a polis, entre o artista e sua época, tornando inúteis suas principais paixões e interesses, tornados uma espécie melancólica de *força do passado*, impossível no presente modernizado e mercantilizado. Na outra ponta, a da *melhor juventude*, está situado o Pasolini crescendo durante a guerra, lendo poesia, estudando história da arte, interessado na luta contra o

fascismo, tornando-se um tipo muito particular e herético de comunista. Que seria sempre, ao longo de toda a vida. No caminho, os inúmeros sinais, legíveis em sua poesia, em seus romances, em seus filmes, em seus textos críticos, de uma contramão histórica vivida, sentida e trazida para a própria forma estética.

Até aqui, me refiro mais ao Pasolini poeta. É bem sabido que também foi filólogo, crítico de arte e literatura, romancista, cineasta, dramaturgo e polemista empenhado a fundo nas questões mais agudas de seu tempo. Mas não é abusivo considerar Pasolini, sobretudo, um poeta. Porque assim se considerou, desde a juventude, em Bolonha e no Friul, desde os anos da Guerra e da Resistência ao fascismo. E se considerava, na juventude, poeta num sentido forte e exigente, situado numa tradição elaborada, que não fazia concessões à prosa e à comunicação mais direta. Daí o estilo elegíaco e o sentimento de uma espécie de mandato, cujo fundo romântico é inescapável. Na sua melhor juventude, o poeta italiano não sente, como sentiria depois, de modo agudo e decisivo, *o duro confronto entre a poesia do coração e a dura prosa do mundo*, para referir aqui Hegel combinado com Marx. Esse confronto central viria depois, e cada vez mais forte, levando Pasolini a sentir exaurido seu mandato como poeta, fazendo poesia sem acreditar na poesia, num estilo de registro quase biográfico, bem próximo do cotidiano e dos eventos pelos quais ia passando. Daí a angústia e o desespero que se lê em seus poemas.

Cada vez mais, foi ficando longe o *poeta civil* da década de 1950, cujo marco é o poema longo *Le ceneri di Gramsci*, o intelectual empenhado na organização da cultura, mirando o diálogo com, por exemplo, os leitores do periódico comunista *Vie Nuove*. O que não significa dizer que Pasolini tenha desistido de seu fundamental impulso pedagógico e formativo, voltado para o diálogo crítico e o debate público. Porque foi assim até o final, mesmo nos textos luteranos e corsários da sua última fase. Como fora na juventude, criando uma escola em sua casa, durante a Guerra, para ler e discutir arte e literatura. O que mudou foi o sentido do empenho, sem o chão histórico das esperanças de mudança à esquerda, trazidas pelo pós-guerra e a vitória contra o fascismo, traduzidas numa quase hegemonia cultural da esquerda na Itália no período. Des-

feita a *luz da Resistência*, já no final da década de 1950 Pasolini considera que a história de sua geração terminara. Diagnóstico difícil, contestado por muitos de seus críticos, mas de inegável peso em sua trajetória.

Já no final da década de 1950, passando por toda a década de 1960, até sua morte em 1975, será cada vez mais nítida a separação entre a poesia do coração e a dura prosa do mundo, entre o poeta elegíaco da melhor juventude e aquele que vai exaurindo seu mandato, que considera concluído seu mandato, embora levasse vivo seu coração elegíaco. Daí a estranha beleza das coisas findas, mas vivas ainda, que definem o título deste estudo-as *paixões inúteis*. Pode-se lembrar, a propósito, uma citação de Alberto Moravia, se referindo a Thomas Bernhard, mas que se ajusta bem à contracorrente sentida e vivida por Pasolini: *aos olhos do idealista continuamente ultrajado, a humanidade só pode ser horrenda*. Vale dizer, a posição de Pasolini pode ser entendida, no fundo, como anticapitalista de tipo romântico, apoiada em figuras ideais, sempre fadadas ao choque frontal, e negativo, com a realidade efetiva do processo histórico e social. Pode-se considerar que faltava a Pasolini o senso prático da visão política do presente, a partir do presente, mesmo que negativo e regressivo, mesmo que em meio a derrotas profundas. Mas também se pode considerar que, mesmo no excesso da posição extrema de Pasolini, havia um juízo acertado em relação aos rumos do capitalismo que se modernizava, desfazendo as lutas e as esperanças revolucionárias das gerações anteriores. Ou seja, no centro da crise estava uma aguda percepção do neocapitalismo em marcha, com resultados que o poeta não viveria para ver, e não apenas na Itália. No limite extremo dessa tensão entre o poeta e a polis, pode-se entender os últimos anos da vida de Pasolini, que de fato entendia e sentia o avanço do neocapitalismo na Itália como algo horrendo, uma verdadeira catástrofe, sem volta e sem esperança de superação.

É nesse ponto que o pathos de Pasolini vai longe demais, relacionando a *mutação antropológica* que resulta do capitalismo modernizado com uma espécie de retorno do nazismo e do fascismo. O que era, sem dúvida, uma analogia excessiva e sem fundamento histórico. A barbárie totalitária não estava de volta, na sua forma antiga, o que estava em curso eram novas formas de dominação, de controle, de exploração, de

violência, de cooptação, de conformismo, de colonização muito ampla e profunda da vida pública e privada. Não apenas na Itália e na Europa, que Pasolini já comparara a uma pocilga, mas também no Terceiro Mundo, a certa altura percebido por Pasolini como sua *última esperança*. Posição muito idealizada, quer se tratasse da África, dos países árabes ou do Brasil, o que se pode ler com clareza nos poemas que Pasolini escreveu depois de passar pelo Rio de Janeiro e pelo Recife. Não havia a persistência das longas tradições populares pré-capitalistas imaginada por Pasolini, na forma de uma espécie de Outro da Itália e da Europa já modernizadas e mercantilizadas. O desejo de projetar a força do passado no presente do Terceiro Mundo não tinha um chão histórico reconhecível, exceto como contraponto imaginário e figura idealizada.

A analogia do neocapitalismo na Itália e o fascismo como controle total do corpo de outras pessoas, por inteiro desumanizadas, está no último filme de Pasolini, *Salò*. Talvez seja um dos filmes mais duros e difíceis da história do cinema. Sade, retomado no contexto dos hierarcas fascistas usando e abusando dos jovens trabalhadores, ilustra a analogia do presente do capitalismo modernizado com a Itália de Mussolini. Por extensão, com o próprio nazismo. A pergunta já foi feita, e aqui apenas repito: depois de filmar *Salò*, o que Pasolini ainda poderia fazer? Pergunta que ficará para sempre sem resposta. Mas o que se pode afirmar é que Pasolini, ao fazer de sua poesia a forma de uma vida, ligando por inteiro vida e obra, corpo e linguagem, não poderia aceitar a posição negativa, desencantada, da consciência crítica lúcida e infeliz, que entende o recuo e a regressão histórica, e ali resiste, e ali insiste, quase que numa posição estóica. A *vitalidade desesperada* do poeta italiano era de outra natureza, tinha outras exigências, toda feita que era de contradições irresolvidas, de impasses tornados sempre mais agudos. Como já dito, mesmo que o impulso político racional, pedagógico e público, formativo e crítico, do homem de cultura que sempre foi jamais o abandonasse, e se voltasse para a juventude da época, exercido com uma lucidez e uma coragem que, tantos anos passados, ainda se mantém clara e viva.

É certo que não se vive um processo desse tipo sem uma profunda angústia, o que se lê com clareza, tanto na poesia quanto nas intervenções públicas de Pasolini. Que não se conforma, em nenhum nível, com

o que acontece com a juventude subproletária que esteve no centro de sua vida durante muitos anos. Como na seguinte intervenção: jovens “*que estão perdendo os antigos valores populares e absorvem os novos modelos impostos pelo capitalismo, arriscando assim uma forma de desumanidade, uma forma de afasia atroz, uma brutal ausência de capacidade crítica, uma facciosa passividade...*”. Acrescentando a ênfase apocalíptica ao argumento: “*recordo que estas eram precisamente as formas típicas das SS: e vejo assim estender-se sobre as nossas cidades a sombra horrenda da cruz gamada.*” Essa intervenção foi feita no verão de 1974, na festa de L’Unità, jornal do PCI, partido ao qual permaneceu fiel, mesmo que dissidente e crítico, sem interlocutores entre os comunistas. Porque acreditava que o PCI, com todos os seus problemas e limites, era o único partido popular de massas que existia, e era preciso com ele dialogar, considerando que era aquela a forma possível da organização dos trabalhadores. O que se nota na poesia do último Pasolini, às voltas com esse conflito, entre sua lucidez crítica e a limitada existência real do PCI.

Nesse ponto da análise, vale a pena lembrar a complicada relação de Pasolini com a juventude estudantil e os eventos de 1968. Quando se retoma o assunto, o que vem para a linha de frente é o poema *Il PCI ai giovani*, uma intervenção polêmica que foi publicada justo no ano de 1968, no calor da hora. As críticas, como era de se esperar, vieram firmes e fortes. Desde a acusação de defender a polícia que atacava os estudantes, o que não era verdade, até a crítica à limitada compreensão de Pasolini em relação à posição de classe dos estudantes, o que era mais verdadeiro. Sem esquecer, no vértice do problema, uma espécie de acerto de longa duração no poema-provocação de Pasolini, que via na revolta estudantil um aspecto da *luta intestina da própria burguesia*. O que era em parte um erro, mas também um acerto, que se comprovaria tempos depois, com a passagem de um grande número de antigos líderes estudantis para o campo dos partidos da ordem, conformistas e integrados. Que o diga o exemplo brasileiro, muito saliente nesse capítulo negativo.

Se esse era um ângulo do problema da relação de Pasolini com a juventude estudantil de 1968, que envolvia com muita ênfase um choque de gerações, havia outros ângulos, que não se pode esquecer. O que não

se pode esquecer é o apoio, crítico mas decidido, que Pasolini deu aos militantes de esquerda, por exemplo de *Lotta continua*, emprestando seu nome para a editoria do jornal do grupo. Mais que a intervenção polêmica que se lê em *Il PCI ai giovani*, tem mais força e beleza *La poesia della tradizione*, onde o poeta italiano lamenta o pragmatismo, o desejo imediato de ação, o desprezo pela cultura e pela tradição, dos jovens cegamente lançados na direção *de uma vitória que não existia*. No processo, tornando-se pueris e pragmáticos, absorvidos pela ação e insensíveis ao passado e à força da tradição. Dureza, digamos assim, mas sem ternura. Valendo acrescentar que a desconfiança de Pasolini diante das revoltas de 1968 era a de muitos intelectuais e artistas da sua geração, ou até de uma geração mais velha, mas que não se expressava na forma polêmica e provocativa escolhida por Pasolini. Também nesse ponto, uma mistura de crítica desconfiada, cheia de ironia, e uma simpatia interessada, de quem não recusava o debate e o apoio, quando necessários. É importante lembrar que sua última intervenção crítica seria apresentada num congresso do Partido Radical. Quando lida, depois de sua morte, os termos críticos eram muito claros e precisos. Um convite ao inconformismo radical, de um poeta que não acreditava mais na poesia, de um intelectual que não recusava o debate aberto, de um homem de cultura que não se intimidava com argumentos terroristas, de um homem de esquerda que não mais acreditava na superação do capitalismo, apenas na oposição direta e frontal. Numa época como a nossa, de pasmaceira do pensamento, não deixa de causar admiração a coragem de Pasolini.

No entanto, é mais que certo que os traumas da Guerra, do fascismo e do nazismo, permaneciam como uma ferida aberta e irresolvida em Pasolini. Daí a projeção, direta e equivocada, daquele passado no presente do neocapitalismo da primeira parte da década de 1970. Preso a suas próprias fixações e obsessões, marcado pelo horizonte emancipatório da Resistência, que se desfez alguns anos depois, é fato que o poeta italiano não tinha como separar as situações diversas, fazendo uma análise objetiva do processo em curso. Mas, no principal, como homem de esquerda que era, estava certo, ao perceber no progresso uma catástrofe, uma forma aguda de regressão, gerando novas formas de conformismo,

de ignorância e de violência. Faz lembrar Walter Benjamin, que Pasolini não refere, e talvez não tenha lido. Mas a afinidade é nítida, até certo ponto: o progresso como regressão, como máscara de um estado de exceção permanente, que não admite ilusões e compensações fáceis, sobretudo pelo ângulo dos oprimidos, que não cessam de ser derrotados. O que não era um assunto apenas do campo conservador, mas que seria, e cada vez mais, o problema da maior parte dos sindicatos, organizações e partidos de esquerda, mais e mais trazidos para a esfera do otimismo burguês do progresso e da gerência pragmática e responsável do próprio neocapitalismo.

Como se costuma dizer, e se lê com frequência, a extrema vulgaridade e cinismo resumidos na imagem da *lição de casa bem feita*. Como se a tarefa histórica dos trabalhadores, dos estudantes e dos intelectuais fosse a de ser alunos obedientes e disciplinados na grande escola do capitalismo mundializado, com suas formas novas de horror e violência. Qual coração elegíaco, qual poeta poderia ter lugar em tal mundo? Nenhum, a não ser que quisesse pegar na lama das avenidas a velha aura perdida, buscando um lugar no coro dos contentes, como poeta laureado e oficial. O que não poderia ser, e não foi, a posição de Pasolini, de fato colocado na posição incômoda de *força do passado*.

Quando Pasolini morreu, alguns críticos disseram quem com ele morria o último poeta que ligava arte e vida. Que não separava a existência, a linguagem, o corpo, a presença pública e a vida na cidade. Não era um elogio. Mas é uma afirmação que merece algumas considerações. É certo que a poesia de Pasolini foi a forma de uma vida, com todas suas arestas e ângulos agudos. Seria um erro completo supor que a relação de sua poesia com a vida fosse do tipo simples e ingênuo. Um mero registro direto de impressões, sensações e eventos, trazido sem cuidado para a forma do poema. Não era o caso. Essa relação entre arte e vida foi sempre mediada e construída, exigente e fundada numa visão profunda da cultura e da sociedade. É por esse ângulo que a relação se estabeleceu, de modos diversos, ao longo da vida e da obra de Pasolini. Trazendo para a forma poética as tensões e conflitos da consciência, do corpo, da linguagem, da cultura, do empenho social sempre elaborado e mediado.

Nos poemas de *A melhor juventude*, os do coração elegíaco, escritos em dialeto e ecoando os provençais, uma percepção forte do poeta e da própria poesia. Nos poemas de *O rouxinol da Igreja Católica*, com um certo peso, às vezes desagradável, da herança cristã. No longo poema civil *As cinzas de Gramsci*, um tour de force do poeta consigo mesmo, ao mesmo tempo com e contra a herança crítica de Antonio Gramsci, partindo daí para uma longa geografia da Itália e suas regiões, a começar pelo próprio entorno do Cemitério dos Ingleses, em Roma, onde o pensador comunista está enterrado. No final, o verso famoso, Pasolini considerando que a história de sua geração terminara. Em *A religião do meu tempo*, escrito a partir da vida em Roma, uma figuração sensível e forte da vida cotidiana, vista a partir da periferia, dos tipos comuns e populares, que sempre interessaram Pasolini. Em seguida, uma sequência de epigramas, secos e diretos, ecoando a melhor tradição italiana clássica, carregados de sarcasmo, montando um conjunto dos melhores na obra do autor. Do livro *Poesia em forma de rosa* se pode destacar poemas como *O sonho da razão*, *A realidade*, *Poema para um verso de Shakespeare*, *As belas bandeiras* e *Uma desesperada vitalidade*, marcando na própria forma poética as tensões entre a vitalidade desesperada, o empenho racional e crítico, a paixão pela realidade, e a imagem das belas bandeiras, que iam se afastando, se tornando coisa do passado, dissolvendo no horizonte *a luz da Resistência*.

Por esses ângulos agudos, se vai configurando a cisão entre o poeta e a polis, a linguagem e a sociedade, o desconforto da consciência e do corpo num mundo em mutação acelerada, colocando Pasolini na contramão da história. Nos anos finais de seu trabalho como poeta, Pasolini publicou *Trasumanar e organizzar* e *A nova juventude*. No primeiro, o sentido da crise está presente na forma do conjunto de poemas, de um Pasolini que escreve poesia sem acreditar na poesia, que vai chegando ao final de seu mandato imaginário de poeta, tanto elegíaco quanto civil. Já desde os títulos se nota o conflito, por exemplo, em *Poesia su commissione* e *Nascita di un nuovo tipo di buffone*, *Charta(sporca)*, o já referido *La poesia della tradizione*, além de *La restaurazione de sinistra* e os poemas reunidos sob o título *Sinaciosi della diáspora*. Muito longe do tom alto da poesia elegíaca e dialetal da juventude, esse conjunto traz a poesia para

bem perto da prosa e do cotidiano, reagindo e registrando, de modo crítico, as formas de uma crise. Vale notar a ironia com a poesia escrita sob encomenda, o desgosto com a restauração de esquerda e, bastante, Pasolini percebendo em si mesmo o *nascimento de um novo tipo de bufão*, posto na arena pública de um tempo mercantil e regressivo.

É sabido que Pasolini tinha uma fixação na juventude, detestando a hierarquia e a velhice. Os poemas de *A nova juventude* fecham o ciclo começado com *A melhor juventude*. O poeta retoma a si mesmo, o imaginário da sua juventude em Casarsa, da região do Friul, a cidade da mãe, e tenta unir as pontas do que se perdera, do que ainda poderia haver de diálogo com a juventude daquele começo da década de 1970. Por certo que há beleza, melancolia, desencanto e lirismo nesse ponto de chegada. Sem forçar a mão, é possível dizer que Pasolini estava preso a sua mitologia pessoal, suas obsessões e fixações, tudo agravado e tensionado pelo recuo histórico em curso. O poeta de um tempo presente carregado, saturado de passado. Tudo, menos uma relação ingênua, direta e fácil, entre arte e vida.

Já foi dito que Pasolini, por seus diversos talentos, exercidos de forma constante em várias linguagens e formas, seria uma espécie de *homem da Renascença em pleno século XX*. Pode soar como um exagero, para ouvidos mais sóbrios e mais atentos às fragilidades que se poderia perceber em vários momentos da obra do artista italiano. Mas há por certo um fundo de verdade na comparação. Seja como for, foi sempre um *homem de cultura*, que prezava a tradição, o conhecimento, a educação e o debate público. Desde sempre, a seu impulso como poeta juntou um também forte empenho pedagógico. Foi assim em sua juventude, seria assim mesmo no final de sua vida, apesar dos extremos da crise que viveu e trouxe para a forma de seus escritos. Aqui, talvez, seja o lugar certo para retomar a relação entre poesia e política. Distante de seus sentidos mais prosaicos, panfletários e demagógicos, fáceis e quase sempre traduzidos em arte ruim, a política se apresenta em sentido forte, que inclui a crítica do capitalismo, a organização da cultura, os processos educativos e formativos, as formas estéticas estudadas e elaboradas, assim como as intervenções, diretas e duras, nos debates que se apresentaram ao longo de toda a vida de Pasolini.

Descartados os termos desgastados que foram se associando à palavra *política*, mas também deixada de lado a posição que separa por completo poesia e política, como termos que deveriam ser sempre excludentes, fica em pé o que interessa: *o poeta e a polis, o poeta e a vida na cidade, como linhas de força e campo de tensões*. Valendo lembrar que Pasolini teve argumentos para defender tanto a atacada *torre de marfim* - por certos críticos entendida apenas como fuga e alienação-, mas apoiada por Pasolini contras os imediatismos a seco, o pragmatismo pueril, o desejo de ação a qualquer custo, deixando de lado a tradição e a cultura, como teve argumentos, com muita constância, para enfatizar sua paixão pela realidade- mesmo quando boa parte da crítica e dos artistas passou a fugir da citada realidade como o diabo da cruz. Certa vez, perguntado se os seus deuses seriam Cristo, Marx e Freud, respondeu que seu único deus era, justamente, a realidade. Mas a nenhum leitor escapa a importância desses três judeus dissidentes para Pasolini. E se pode acrescentar, com Pasolini, que faltou um quarto hebreu, juntando-se aos três citados: para tratar da estética.

Nessa altura, não se pode esquecer a posição de Pasolini como homossexual assumido, por esse motivo expulso do Partido Comunista, ainda jovem, num lance típico do moralismo de esquerda, e atravessando sua vida inteira, na forma de inúmeros processos judiciais, alusões maldosas e infâmias variadas, o que não é difícil de se imaginar em uma Itália católica atrasada, chegando até seu assassinato no final de 1975, por um ou mais garotos de programa na periferia de Roma. Da maneira brutal que se sabe. Foi o risco a que estava exposto como homossexual, desde sempre? Ou foi um assassinato de encomenda, com motivação política, a mando de neofascistas? Há argumentos para defender as duas hipóteses. O leitor que julgue por si mesmo. O incontornável é a brutalidade do crime, mais uma trágica vitória da violência cega contra a civilização e a cultura. No extremo da morte de Pasolini, fica o mais difícil: se haveria mesmo nele um desejo de sacrifício e massacre, culminando naquela noite na praia de Óstia. Nesse território obscuro e duvidoso, não avanço.

Minha admiração e respeito por Pier Paolo Pasolini começaram na década de 1970, incluído o impacto que sua morte causou. Primeiro,

fui lendo algumas traduções disponíveis, com muito interesse e atenção. Mais interessado na poesia, no cinema e na crítica que nos romances, que pouco li. Nos últimos anos, comprei *L'opere compiute*, editada pela Mondadori e fui lendo os originais em italiano. Na medida das minhas limitações. Muito mais a poesia e a crítica que os romances. Também fui lendo seus críticos, o que me ensinou a entender melhor as posições de Pasolini e o contexto da Itália, tanto cultural quanto político. O que havia de mais fácil e idealizado nas minhas primeiras leituras foi dando lugar a ângulos mais agudos e complicados, sem com isso diminuir meu interesse e minha admiração. Creio que o confronto crítico para mim mais marcante está no livro *Attraverso Pasolini*, de Franco Fortini.²

Li, reli, anotei, fui pensando, ora concordando, ora discordando, quase sempre percebendo problemas de fundo que desconhecia. Amigos e interlocutores ao longo de muitos anos, rompidos a certa altura da década de 1960, Pasolini e Fortini mantiveram um diálogo crítico que surpreende pela franqueza, pela exposição direta das posições, pela exploração dos limites mais difíceis de posições exigentes e divergentes, até o fundo. Para um leitor formado no Brasil, acostumado a debates amenos e cordiais, ironias polidas, farpas distribuídas de modo indireto, modos diversos de fazer carreiras e conquistar posições, bem à brasileira, foi uma grata surpresa. Uma educação pelo avesso, pondo em cheque muito do que eu pensava e imaginava. Percebendo pontos inesperados justo quando era mais irritante ler as críticas de Fortini a Pasolini. Ao modo, digamos assim, de uma constelação crítica complexa, que refiro, mas não posso, nas poucas páginas que seguem, desenvolver com o necessário cuidado. É matéria para um livro. O que posso apresentar são apenas, como dito acima, alguns exercícios de leitura. Pelo que possam valer.

Como *força do passado*, na contramão do capitalismo que se modernizava, Pasolini estava preso a um mundo que ia mesmo desaparecer, dissolvendo sua cultura e seus modos de vida, sua linguagem, seus gestos, sua memória. Um mundo antigo, arcaico, de longa duração, destruído e absorvido pela força expansiva e inclusiva do progresso e sua mitologia. A horrível *mudança antropológica* que Pasolini não cessou de criticar em seus últimos anos de vida. Para Fortini, faltou a Pasolini

tornar-se um *comunista moderno*, deixando de lado os *mitos regressivos da origem, do arcaico, da mãe, do povo, do passado*, como idealizações que precisavam ser postas de lado. Para atender às exigências postas pelo presente. Por essa linha, Pasolini precisaria deixar de lado suas fixações, suas obsessões, sua mitologia pessoal, seus fantasmas todos, para se tornar um comunista de seu tempo. Pasolini precisaria entender e superar seu *désir d'invariance*, que o mantinha fixado na figura da mãe, na hostilidade diante do pai, no amor permanente pela juventude, a sua e a dos rapazes que amava.

Nesse nível crítico, Fortini não chega ao ponto de considerar Pasolini um capítulo a mais do *populismo na literatura italiana*, como o fez Alberto Asor Rosa. É que Fortini foi, ao mesmo tempo, um crítico duro e direto, mas também um admirador do talento de Pasolini. Que estava prejudicado e se desperdiçava por uma *malattia*, um *irremediável desconcerto da mente*, que Pasolini nunca superou. De seu ângulo, Pasolini acusava Fortini de *moralismo*, fazendo críticas quase puritanas, incapaz de entender direito suas posições e sua *diversidade*. Subindo o tom, Fortini acusava Pasolini de um narcisismo exacerbado, uma forma pública de se exibir que beirava o pior D'Annunzio, quando seria melhor, muitas vezes, apenas calar. Foi o caso marcante, que ocasionou a ruptura entre os dois, do já citado e muito conhecido poema *Il PCI ai giovani*, escrito e publicado em 1968, num jornal de grande circulação. Desde a abertura do livro, Fortini leva longe sua posição, sem fazer concessões ao clima sentimental e mórbido que cercou o assassinato de Pasolini. Ao longo do livro, se lê um diálogo crítico, as intervenções poéticas e políticas de uma geração, seus limites e impasses, as principais linhas de força em jogo, o que certamente ajudou muito a um leitor brasileiro. No vértice, Fortini considera que a exposição sacrificial de Pasolini levava em si um componente destrutivo, uma espécie de Thanatos, desde cedo legível na poesia de Pasolini. Uma mistura complicada de Eros e Thanatos, que mais acima deixei de lado, e aqui volto a deixar, passando adiante.

No que diz respeito à crítica que convidava Pasolini a se tornar um *comunista moderno*, livrando-se de suas obsessões, fixações e seu desejo de invariância, é possível lembrar, sem muito esforço, o que aconteceu com os comunistas modernizados na Itália, e não apenas na Itália, cada

vez mais integrados e absorvidos na gerência responsável do próprio capitalismo. De compromisso em compromisso, a longa marcha através das instituições, longe de criar uma cultura contra-hegemônica e socialista, só fez aprofundar a derrota do campo da esquerda no final do século XX. Dando um sentido muito peculiar, e amargo, ao legado e às cinzas de Antonio Gramsci. Cabendo frisar, por dever de honestidade, que não foi essa a trajetória pessoal do próprio Franco Fortini, durante longo tempo colocado na posição incômoda, e isolada, de crítico de esquerda do movimento comunista oficial italiano.

Em suma, Fortini esperava do herético e dissidente Pasolini o que ele não era, nem poderia ser: um marxista dialético e rigoroso, atualizado, leitor de Brecht, de Lukács, de Benjamin, de Adorno e Marcuse, para citar aqui as referências do próprio Fortini. Um materialista por inteiro, pode-se dizer, resolvendo suas contradições, deixando de lado seu idealismo, seu *socialismo evangélico*, suas fixações regressivas, seu *désir d'invariance*, seu *amor imoderado pela árvore de ouro da vida*, preso que estava a mundos arcaicos em vias de extinção. Escrevi materialista por inteiro, deixando de lado o peso do messianismo judaico na Teoria Crítica, o que seria um outro assunto, de peso e não de menor importância. Pasolini sempre responderia que Fortini era no fundo um moralista, um puritano, incomodado com o que havia em seu interlocutor de *ambíguo, sinuoso, mutável, elusivo, contraditório, irresolvido*, marcando sempre sua diversidade, vale dizer, sua vida como homossexual. Respondendo a Fortini, como o faria muitas e muitas vezes em relação a outros críticos, Pasolini frisava sempre que não falava de um povo genérico e abstrato, mas de uma grande massa de subproletários amontoados nas periferias urbanas. E que, apesar da pobreza e da posição subalterna, apesar de todos os pesares, ainda guardavam valores que estavam se perdendo sob o impacto do neocapitalismo em marcha. Tomando o partido de uma longa duração histórica, arcaica e ancestral, camponesa e pré-urbana, pondo em relevo seus modos de vida, suas formas de expressão cultural e linguística, sua relação com a vida. É claro que Pasolini estava situado numa posição derrotada, dado o inevitável e avassalador avanço da civilização capitalista urbana. Daí a melancolia diante de um mundo que se distancia e se dissolve.

A presença desse mundo antigo, suas formas de vida e cultura, que estavam mesmo desaparecendo e se distanciando, por certo marca muito a posição de Pasolini. Seria, digamos assim, ao mesmo tempo sua força e sua fraqueza. Seu empenho lúcido, mas também sua fixação. É um exagero considerar, como o fez Asor Rosa, que Pasolini seria apenas um *populista estetizante*. Não é difícil perceber que há algo muito diverso de uma grossa estetização populista na obra de Pasolini. Para Fortini, talvez seu interlocutor crítico mais lúcido, o problema passaria também por uma idealização, não apenas do povo, mas de forma mais complexa, como já referido acima- o amor ilimitado pela mãe, a relação difícil com o pai, um *désir d'invariance* que o acompanharia sempre, uma fixação erótica situada na infância e na juventude, um desejo de *infinita regressão*, além de uma exposição sacrificial e excessiva de si mesmo, como figura pública e como artista de primeira linha. Complexidade psicológica da qual Pasolini, é certo, em grande parte estava consciente.

A vida e a obra de Pasolini são sinais seguros de um modo de caminhar na contramão do otimismo burguês do progresso. Mas também, vale lembrar, de certo otimismo de esquerda diante do progresso e seus mitos. É certo que o poeta italiano estava posto numa funda contradição. É mesmo funda a contradição que não se resolve, que cria variações em torno de si mesma, sem a superação do conflito. Está na forma de uma poesia que é também a forma de uma vida. Nunca cedendo passo ao irracionalismo, à regressão autoritária, mística e mistificadora. Ainda segundo a crítica de Fortini, Pasolini era *o poeta da multiplicidade que se faz contradição e imobilidade*. Tendo no vértice a figura constante do oxímoro Não é difícil notar que se trata de uma exigência dialética, que Fortini cobra de Pasolini uma dialética materialista mais rigorosa, um modelo crítico armado por inteiro nessa direção. Mas Pasolini suspeitou sempre, nesse tipo de crítica, um moralismo de fundo, abstrato e puritano, um esquema dialético correto, mas que não poderia dar conta dos problemas que se punham, para sua vida, sua poesia e sua forma de empenho. Ficava faltando sempre a variedade do real, *a árvore de ouro da vida*.

Caso se queira, uma oposição entre um realismo levado longe, desencantado ao extremo, e um romantismo de fundo, que se mexe na

multiplicidade e não monta a figura da superação. No vértice do debate entre Pasolini e Fortini, há que se considerar um ponto importante. Já na segunda metade da década de 1950, no contexto da revista bolonhesa *Officina*, Pasolini decidira que sua tarefa era *baixar a poesia ao nível da prosa*. Nos anos seguintes, de muita crise e divisão na consciência, Pasolini caminha para seu limite, que pode ser resumido na decisão de *gettare il corpo nella lotta*. Ou seja, lançar o corpo na luta, sem mais mediações, acreditando apenas na França oposição- corsária, luterana, herética- à vitoriosa vida burguesa. Nota bem Fortini que, justo nesse limite, Pasolini não acreditava mais nem na História, nem na religião, apenas na *santità del nulla*. A santidade do nada como um limite devorador e vazio. Sem saída.

Olho para a estante na minha frente. Lá estão os livros de Pasolini, as obras completas em italiano e as traduções que fui lendo ao longo dos anos. Depois olho para a foto de Pasolini caminhando com crianças pobres na periferia de Roma. A cena é pobre, mas bonita. Não porque estetiza a pobreza. É outra a direção do olhar. Não deixo de pensar que se trata sim de uma força do passado, mas potente. Uma força ao mesmo tempo poética, política e pedagógica. Que não separou mesmo vida e obra. Que não marcava a distância entre vida privada e vida pública. Ao fundo, Rousseau. O caminhante cada vez mais solitário. Severo e sensível. Mas também Gramsci. Até o fim querendo educar, formar, participar do debate público, intervir na organização crítica da cultura. Hiper-romântico? Narcisista? Ao fundo uma perigosa exposição sacrificial e destrutiva? Talvez. Com uma nota, severa e delicada, também de Fortini: *ma non si fa socialismo in un cuore solo*. Não se faz socialismo em um coração solitário. É assim, com certeza, embora o socialismo tenha faltado ao encontro.

Continuou sendo um homem para quem a cultura foi sempre conhecimento e organização. Não renuncia ao debate público. Na juventude, criando uma pequena escola em casa, para ler, discutir e pensar. No grupo da revista *Officina* bolonhesa, articulando o debate no campo da literatura e da arte. Nas páginas da publicação comunista *Vie Nuove*, mantendo um diálogo vivo e regular com os leitores. Ainda acreditando no grande partido de massas, cheio de problemas e recuos,

como mediador necessário do debate crítico. Nos últimos anos de vida, nas páginas da mal-fadada “imprensa burguesa”, daí resultando os escritos e intervenções que se pode ler em *Caos*, *Scritti Corsari* e *Lettere Luterane*. Lúcido, implacável, rigoroso, correndo riscos. Talvez, quem sabe, naquele ponto da vida tocando em questões por demais delicadas, próximas demais do jogo duro do poder, o que faz alguns suporem que o assassinato de Pasolini foi, na verdade, político. Nunca se saberá. Talvez apenas a morte de mais um homossexual pelas mãos de garotos de programa.

Naquela altura do impasse e do isolamento, mais que nunca faria sentido o seguinte comentário crítico de Pasolini: “*Non si lotta solo nelle piazze, nelle strade, nelle officine, o con i discorsi, con gli scritti, con i versi. La lotta piu dura è quella que svolge nell'interno delle coscienze, nelle sutture piu delicate dei sentimenti*”. Não poderia ser mais preciso e profundo o comentário: a dureza da luta travada no interior da consciência, nas suturas mais sutis do sentimento. A divisão no corpo e na consciência. Paixão e ideologia. Razão e instinto. Mundo arcaico e mundo moderno. O mergulho no arcaico e a consciência lúcida no presente. Sem espaço para regressões racistas, autoritárias, místicas e mistificadoras. A melhor juventude e a nova juventude, impossíveis, fechando a curva do tempo e o arco de uma vida inteira. “*Ho finito, bisogna saper ricominciare*”. Terminei, é preciso saber recomeçar. Como em Beckett, *I can't go on, I'll go on*. Não posso continuar. Vou continuar. Ou Drummond: *amanhã eu recomeço*.

É bonita a imagem de Fortini, resumindo a poesia de Pasolini na forma de *um grande palácio esplêndido abandonado depois da passagem ruinosa de uma epidemia*. Vale a pena citar por inteiro, no fecho deste pequeno estudo sobre poesia e política em Pasolini: “*L'opera sua rimane come un grande palazzo splendido abbandonato dopo il rovinoso passaggio di una epidemia. Lo se visita per sapere comè è finita l'Italia della nostra gioventù. Ossia- per dirlo meglio e con minore pathos- per sapere quale sai stata l'immagine menzognera del nostro paese, del mondo intero, della poesia e dei nostri doveri che fin troppo a lungo, con Pasolini, abbiamo trascinata insieme alle nostre esistenze. Quanto basta alla sua gloria, e alla nostra*”³

Com a seguinte tradução, aproximada: “*Sua obra permanece como um grande palácio esplêndido abandonado depois da ruínosa passagem de uma epidemia. Que se visita para saber como terminou a Itália da nossa juventude. Ou seja- para dizê-lo com menos pathos- para saber qual tenha sido a imagem enganosa do nosso país, do mundo inteiro, da poesia e de nossos deveres que durante muito tempo, com Pasolini, levamos ao longo de nossa existência. É quanto basta para sua glória, e a nossa.*”

Notas

¹ Pier Paolo Pasolini. *Tutte le poesie*. Milano, Arnoldo Mondadori Editore, a cura di Walter Siti, tomo primo e secondo, 2003.

² Franco Fortini. *Attraverso Pasolini*. Torino, Einaudi, 1993.

³ Franco Fortini. *Attraverso Pasolini*, p. 191

Referências bibliográficas

FORTINI, Franco. *Attraverso Pasolini*. Torino, Einaudi, 1993

PASOLINI, Pier Paolo. *Tutte le poesie*. Milano, Mondadori, I Meridiani, 2 vol., 2003

PASOLINI, Pier Paolo. *Saggi sulla política e sulla società*. Milano, Mondadori, 1999

PASOLINI, Pier Paolo. *Saggi sulla letteratura e sull'arte*. Milano, Mondadori, 2 vol, 1999.

PASOLINI, Pier Paolo. *Romanzi e racconti*. Milano, Mondadori, 2 vol., 1998.

ASOR ROSA, Alberto. *Scrittori e popolo*. Somonà e Savelli, 1965.

O MUNDO JÁ TINHA ACABADO

Beatriz Bracher

Daqui de 2008, procuro enxergar o caminho de 1968 até hoje, o caminho que serpenteia meus livros e seus personagens. Nasci em 1961, escrevi e publiquei 3 romances: *Azul e Dura (AD)*, *Não falei (NF)* e *Antonio (A)*. Os três se passam na primeira década do ano 2000 e são memórias de personagens que, de formas diferentes, viveram os anos 60 e 70.

No primeiro romance a personagem é Mariana, adolescente nos anos 70, que dançou em forrós, fez cinema underground e virou publicitária. Mudou-se para o Rio, casou-se, teve filhos, arrumou um ninho e trabalho. Um dia, buscando os filhos adolescentes na escola, perto do Jardim Botânico, envolve-se em um acidente no qual uma deficiente mental morre.

O segundo, *Não falei*, é narrado por um professor universitário que se aposenta, está de mudança de São Paulo para São Carlos e vai sair da casa onde sempre viveu, primeiro criança e jovem, depois com a filha pequena, órfã de mãe. Em 1970 ele era o que se chamava de simpaticante. Foi preso e torturado. O irmão de sua mulher, um militante da luta armada, foi morto pouco antes de ele ser solto. A acusação de que teria traído o cunhado ficou no ar pesando sobre ele, que não falou. Ao esvaziar a casa acha escritos de sua irmã menor, que, em 1970, estudava para o vestibular, e lê um livro auto biográfico de seu irmão José, hippie nos anos 60. Cecília, uma jovem professora, quer entrevistá-lo para colher material para o romance que pretende escrever sobre um educador dos anos 60, ele não sabe se falará.

Antonio, meu terceiro livro, é a história de Teodoro, filho de uma professora universitária e de um dramaturgo, jornalista e editor. Em 1977, Teo, com 18 anos, resolve viajar pelo interior de Minas, de hippie passa a vaqueiro e tem um filho com uma mulher que havia sido mulher de seu pai, na juventude deste. Ela morre no parto e Teo cria o

pequeno Benjamin na fazenda, filho do vaqueiro e violeiro em que ele passou a ser. A história da vida, enlouquecimento e morte de Teodoro é contada para o seu filho Benjamin, agora com 25 anos, prestes a ser pai, por Isabel, Haroldo e Raul. A mãe de Teodoro, Isabel, 70 anos, à beira da morte, conta a seu neto como foi educar os filhos nos anos 60 e transformar-se junto com eles. Raul, o amigo de Teo, fala da inquietude de Teodoro e da época. Haroldo, o amigo do pai de Teodoro, avô de Benjamin, conta como resistiu aos anos 60, como até hoje continua a opor-lhes uma resistência já desnecessária.

Esse texto não trata da literatura de ou sobre 1968, e sim de 1968 dentro da literatura que venho escrevendo. Debrucei-me sobre meus livros e o que irei contar eu tirei da vida de seus personagens, da fala e do pensamento deles. Escrevi esse texto a partir da ficção, com o intuito de buscar ali vestígios de uma verdade sobre 1968, algo que ainda nos diga respeito de uma maneira sincera.

Misturei trechos dos personagens que descrevi com pensamentos meus. Não diferenciarei os meus pensamentos das falas dos personagens, nem citarei os nomes de quem fala. Minha intenção é, se for feliz, criar um fluxo similar ao da memória do ano de 1968 em mim e nos trabalhos que faço. Creio que tentar criar um ambiente do “como se”, como se eu fosse, também, um personagem, como se fosse verdade, como se, todos juntos, estivéssemos ouvindo pensamentos sem voz, como se pudéssemos ir e voltar no tempo e nas pessoas, convém a um encontro cujo tema é a literatura, e quem fala, fala por que escreve romances.

(1968 quer dizer a década de 60, prefiro dizer 1968 e não 68, para lembrar que falamos sobre meados do século passado.)

1

1968 hoje:

— Ela quer lampejos de um personagem, pedaços de um ser no mundo que ela não conheceu inteiro, mas cujos ecos, mortos e sobreviventes formaram a estrutura do que viveu e vive. Um tempo antigo em

que os romances, a poesia, a música, os filmes e as peças mudavam o mundo. A educação e o trabalho também continham essa possibilidade, pensa Cecília. (NF 66)

1968:

— Primeiro o mundo existia apenas para ser cantado, a serventia das guerras estava em serem narradas; séculos e milênios se passam e a cantoria transforma-se em arma [...] com gatilho e explosão. A realidade não é transformada na obra, ela será transformada pela obra, cada leitor, espectador e ouvinte passará a ser um agente da transformação e armado. Foi mais ou menos nesse momento que eu fui preso, solto e parei de prestar atenção. (NF 88)

Hoje:

— Acho que é disso que eu sinto falta na mitologia de 1968: o fracasso, a impotência, a vergonha.

— Os instrumentos disponíveis para combater os mitômanos de 68, nós herdamos de 1968. O difícil é pensar o que somos nós e o que fomos eles. Onde começa um e acaba o outro.

2

1978:

— Nos disseram que o mundo tinha acabado. A nostalgia dos feridos e a louvação dos seus heróis me oprimiam.

1974:

— O que viria depois de Janis Joplin e Che Guevara? Demorou até eu me dar conta que antes houvera Joyce, Kafka, Beckett, Henry Miller e que depois continuaria a haver vida e arte, inclusive nós.

1970:

— [José] me mandou uma fita dos Beatles, me chama de little sister, disse que eu ia pirar se estivesse com ele agora em Londres, escre-

veu que eu tenho que ouvir *Tommy*, do The Who [...]. Ele mora com muitos amigos numa grande casa velha, diz que é demais, super família mas sem caridade, tem criança, tem nenê, tem música e as pessoas riem e choram e conversam, e tudo bem, ninguém patrulha ninguém, e que eu preciso me ligar que o mundo é muito maior que a Vaz Leme, nº 7, que [...] o mundo está acontecendo agora, nesse momento, exato e preciso, que a medicina e os estudos podem esperar e eu tinha mais é que sair, dar um rolê, ver o que há, cheirar o mundo porque a vida é breve e está indo muito rápido, baby, muito mais rápido do que a Vaz Leme, nº 7 pode imaginar. Um vento gelado vai chegar, as folhas vão cair, meu bem, e você não viu nada, honey, nem sentiu o cheiro das papoulas ao nascer do sol morrendo de frio. [...]

Às vezes eu arrumo minha mochila, às vezes eu escrevo histórias de meninas que partem, às vezes eu ouço Janis Joplin e choro sozinha, às vezes eu beijo o Nando e ele aperta meus peitos e põe a mão nas minhas pernas e nós ouvimos Janis Joplin juntos e eu esqueço a tristeza e sinto o cheiro de papoulas ao nascer do sol [...] Uma vez eu queria ser a Rita Lee. Uma vez eu queria estar em Londres com você. Mas às vezes acho que você é um babaca que está por fora de tudo, que não sacou nada, nada. (*NF* anotações de Jussara, 139 e 140)

3

1968 em 1990:

— Haroldo [...] não foi capaz de enxergar Teodoro, a beleza de um jovem alucinado, [...] seus olhos cheios de brilho, os cabelos muito pretos e ondulados, o corpo magro e o seu modo de andar e mexer as mãos como um gato vadio, a boca já meio roxa, fina e bem desenhada. Haroldo só conseguia ver a loucura e como isso me destruía. (*A Isabel*, 140)

2008 sobre 1968:

— Mas sei também que nem Isabel, nem ninguém naquela família, conseguiu ter discernimento para ver que existe um mundo, uma

ordem e a nossa história a se preservar, que não somos feitos de culpas a se pagar a cada surto de loucura de um filho ou ataque de um pobre. Xavier e Isabel com sua necessidade de serem permeáveis a tudo, com a vontade mesma de se expor aos mais diversos riscos, um desejo de viver perigosamente à beira do abismo, eles acreditavam que eram imunes à destruição da loucura e da miséria. Ou supunham que a loucura e a miséria não carregam em si a capacidade de destruir o que encontram pela frente. Eram tão especiais e superiores que podiam permitir-se brincar de pobres e loucos. (*A Haroldo*, 170)

1968:

— A criança, o louco, o bêbado, o bandido e o jovem, (a mulher e o negro?) arautos da verdade. Sua marginalidade denunciava a estrutura opressora da sociedade, os colocados à margem tinham acesso à verdade.

E hoje:

— Eles não enunciam a verdade, por que a verdade não existe.
— Eles não enunciam a verdade. A criança, o louco, o bêbado, o bandido e o jovem matam e são mortos.

1968:

— a liberdade é o mais fundamental para a formação de qualquer pessoa, inclusive a liberdade de morrer (*A Isabel*, 18)

— Só os originais interessam, apenas eles são capazes de emitir luz, só os verdadeiramente ímpares podem formar novos pares. (*A, Isabel*, p. 46)

— “ [...] Você também / quer ser alguém / abandonar... / mas tem medo de esquecer / o lenço e o documento outra vez. / Dê um chute no vagão. / Dê um chute no vagão” (“Senhor F” *Os Mutantes*, 1968)

Hoje:

— Cadê o vagão?

4

1968:

- A intimidade era, talvez, um acinte
- Lutar pelo direito de nada esconder.

Hoje:

- Para ser sincero, eu não tenho nenhum interesse de ouvir o que você não consegue esconder.
- Blogs, blogs, blagues, guages, argh, vontade de vomitar!
- Eu só não quero saber.
- Vigiar e punir o incorreto, o ódio e a ofensa.
- O íntimo compartilhado é vazio e puro.
- E engraçadinho (peralta, travesso), às vezes.

5

1968:

- As perguntas cheias de poder, perguntas com respostas acopladas; as respostas na fila, esperando sua pergunta.
- Não ter medo de nossos monstros: assuntar e permitir a existência.

1968 hoje:

- Ficou em nós o desassombro para perguntar os motivos, querer saber porque, indagar, aceitar e não aceitar o que nos surge pela frente.

Hoje:

- Ocorre que hoje, hoje é como se tivéssemos esquecido o que perguntar. O que surge pela frente? Que forma tem isso? Nenhuma resposta à espera da pergunta que não se faz.
- Meus pais tinham uma chave que quebrei. Não me lembro de que porta era a chave. (*AD 11 Hotel Nova Inglaterra, 30*)
- Como diagnosticar o que ainda não tem nome? (*NF 49*)

— É preciso um ponto de vista e uma pergunta. [...] Microscópio, lâmina, musculatura de sapo vivo e aberto, investigação em cadáveres, formol, apenas a nomeação das doenças me permite cheirá-las e ouvi-las. (*NF* 124)

— Nunca consegui chegar perto do seu coração. [...] Ela não queria sossego, e talvez fosse a única coisa que eu tivesse para lhe oferecer. Ela não queria chegar em lugar nenhum, nem ganhar, nem perder. [...] Isabel era [...] a menina de boa família que eu levaria de volta para casa. Ela não tinha casa para onde voltar. (*A* Haroldo, 175 e 176)

6

1968:

— Havia cartazes espalhados pela cidade com fotos dos terroristas, os jornais alertavam contra as forças subversivas, a televisão exibia ex-guerrilheiros arrependidos, andava em um ar esquizofrênico, tudo e todos éramos vigiados, amigos desapareciam, militantes e não militantes criavam redes de informação para saberem-se vivos, nenhuma palavra escrita ou falada carregava mais seu sentido convencional e os novos sentidos exigiam códigos de decifração instáveis e, portanto, ineficientes, o valor de face e a face das relações eram também colocados em suspensão, amigo, guerrilheiro, dedo-duro, colega, infiltrado, plantado, todos vestiam calça jeans, alegorias, metáforas e nomes de guerra pululavam em tudo que é canto e uma pequena alegria idiota dos códigos secretos, do entendimento inteligente e o sentimento de confraria em torno do raiar do novo dia, e a tacanha alegria [...] dos pequenos poderosos que denunciavam, ameaçavam, falavam alto, ao lado disso a rua, o ônibus, a padaria, a fila de banco, as novelas, os amores, a vida do bom dia, como vai, quatro pãezinhos, por favor, um pingado forte [...] o dia passando normal, palavra valendo o que vale, cada gesto no seu lugar, aperto de mão, aceno e, maravilha das maravilhas, nossa seleção de setenta. (*NF* 127 e 128)

— Armando tinha a mesma lógica dos militares, aceitava a idéia de uma guerra. (*NF* 112)

— Eu não havia sido treinado para a cadeia [...], não fizera parte dos movimentos e tive que adivinhar o discurso correto. Lá, mais do que em qualquer outro espaço do conhecimento, a fala [...] mata e salva. [...] não fora treinado. Para o sofrimento, a dor física, todos somos, ou não, enfim, não seria um bando de garotos idiotas que me fariam capaz de suportar a mutilação, nem sequer a idéia de uma missão que se sobrepusesse à vida humana. [...] Isso eles não entendem, muito menos você, José, que a essa altura fumava maconha em Caixa Prego. O estofo moral, o sentido de lealdade e compaixão, a força colossal que nos toma e faz resistir à adversidade não tem nada a ver com adesão a missões ou responsabilidade ou um futuro mundo melhor ou ser protagonista da História ou, o que meu Deus? *Sempre odiei todas as nações, profissões e porcarias, meu amor limita-se aos indivíduos*, disse Swift, e lá dentro era o que eu pensava. (NF, p. 77 e 78)

1968 hoje:

— Não se tem idéia hoje do que foi o medo. A humilhação do medo. Sobrou apenas a coragem. E por isso a nostalgia de quando éramos um contra o inimigo comum. E não percebem o horror da palavra comum. Éramos comuns com o inimigo. Fazia parte de nós, só éramos um com ele, por causa dele. As porradas, choques [...] transformam-se em medalhas de honra ao mérito. Continuamos sendo os que nunca levaram porrada, exatamente por tê-las levado. (NF 88)

— O banimento da vergonha de haver sido humilhado. Ter apalhado é a glória e o salário dos dias de hoje.

— Alemães orientais em relação ao holocausto. Ninguém reprimiu em 1968. Só “eles”.

Hoje:

— Nós precisamos ser também os pobres, os militares, os cachorros, os que não querem mudar, os que se machucam e morrem em vão.

1968 hoje:

— É como se em 1968 nada tivesse sido em vão, muito menos os choques na vagina. Bate-se no peito, como um Tarzan reafirmando seu poder, e grita-se para o país: eu fui torturada.

— O que não falei não pode valer mais do que falei depois, ter sido destruído torna-me menor, apenas o que construí deveria contar. Mas os jovens, os bons e puros, eles pensam que a intensidade do renascer apaga o horror de ter morrido. E não é verdade. Os cínicos e os vaidosos [...] usam a borracha da nova vida como redenção do errado. Entendo porque João Cabral dizia que sua obra de que menos gostava era “Morte e vida Severina”. Pois os que lêem o que escreve, esquecem a severina e ficam apenas com a vida. (*NF* 126)

1968:

— Não, não éramos todos iguais, braços dados ou não, cada um levava sua história no cortar do pano, e flores e armas e amores, não lembro mais qual a importância disso. A vida era sem razão e eu não morreria pela pátria, tampouco pela revolução. Esperava e não sei o que sabia, apenas uma opressão nas pernas e braços pesados, tudo lento e difícil, a idéia de traição e morte, impotência e quase nem raiva, era um gosto amargo de derrota e sujeira. (*NF* 145 e 146)

7

1968:

— Eles contavam dos festivais, cantavam músicas, os cabelos compridos. Sim, eu acompanhara os festivais e conhecia as músicas, meus cabelos não eram curtos. Como explicar? Ouvira Joyce, seu proselitismo cultural, mas não atinara que pudesse haver verdade. Música, cabelos, roupas e sexo como uma forma de ideologia e não [apenas] de cultura. [...] Eu não entendia. Sim, porque o proselitismo ideológico eu entendia e combatia ou aderiu, enfim, era-me conhecido. (*NF* 122)

— Política X Arte - Caretas X Alienados - Guerrilheiros, Revolução socialista X Paz e amor, Hobbies, Freaks e a walk in the wild side.

— “Revolution”, do Beatles e o discurso de Caetano Veloso em reação às vaias dos estudantes no III Festival Internacional da Canção, em 1968, foram uma reação dos pastores da alma individual aos arrebanhadores da alma coletiva. Os guerrilheiros do Apocalipse que a todos

julgavam, prontos a punir e matar em nome de um mundo socialista. A luta pela alma individual foi igualmente poderosa, uma tsumani difícil de resistir, pedras rolariam e pedra não sobraria sobre pedra, era o que prometiam com doçura radical. As certezas estavam de ambos os lados, esses lados se misturavam, se antagonizavam, se acrescentavam e deixavam de ser lados e se tornavam uma só força que se acreditava universal. Feminismo, Martin Luther King, Muhammad Ali, um mundo sem fronteiras nem religiões e o desejo de não perder a ternura jamais.

1968 e anos 70 até hoje:

— Muito da música de língua inglesa de antes, durante e depois dos anos 60, incluindo Janis Joplin, Jimi Hendrix, Beatles, Rolling Stones, e Cole Porter e Ella Fitzgerald, me chegou via Tropicalismo, assim como Noel Rosa, Lupcínio Rodrigues, Luiz Gonzaga, Caymmi e a poesia concreta, Novos Baianos, Luis Melodia, Jorge Ben, Jorge Mautner, Titãs, Arrigo Barnabé e Chico Science (Jackson Five e Roberto Carlos, não, essas foram paixões infantis).

— Conheci que era brasileira com o Tropicalismo.

1968:

— A massificação na recepção e na produção: o homem comum, e não mais alguns eleitos, cria como um homem comum, para um homem comum, um desejo de inclusão e dissolução da individualidade.

— Os ídolos pop: uma dimensão desconhecida de popularidade: Tommy e The Wall, permanecer para sempre jovem e comum. Enlouquecer por ser demasiadamente popular. Esvair-se em popularidade, a alma a berrar até deixar de ser alma.

8

1968:

— Tinha seis anos e meus pais me passaram de um colégio de freiras só para meninas para uma escola experimental mista. Na nova escola eu podia rir alto sem as freiras a me dizer que rindo assim eu parecia um menino.

— Esses meninos passaram pelo golpe e a ditadura ainda crianças, imagino que o medo disseminado no país tenha tido algum efeito neles. (A 44)

— Meu padrinho morreu quando eu era pequena, teve um ataque cardíaco enquanto jogava vôlei com os amigos em Ibiúna. Demorei alguns anos acreditando que ele tinha sido morto pelos militares.

1976:

— Quando ela tinha catorze anos morara durante um ano em Londres com a família. Ela, que sempre fora a melhor aluna da classe e uma promissora bailarina de balé clássico, descobriu que era legal ter cabelo crespo, que sexo em vez de atrapalhar o raciocínio ajudava e muito, que cinema, literatura, política, física e química só tinham valor se a gente pudesse rir disso tudo. Que mil vezes melhor um vagabundo engraçado que um estudioso chato, um alienado com ternura que um militante com princípios. Abandonou o balé e continuou a primeira da classe. (AD Cláudia, 45)

1977:

— Para mim, se uma menina já fumava maconha e fazia sexo, então já era mulher, o que não é verdade. (A Isabel, 44)

1977:

— “O sonho acabou, quem não dormiu no sleeping bag nem sequer sonhou.” Um sonho dos eternamente jovens, eternamente 1968, que exclui inclusive os futuros jovens.

— A obrigação do que eu deveria e não poderia ser. Você não poderá ser, não poderá viver, o sonho acabou, pequena.

— Não me enche o saco, vá embora e me deixe ser o que eu não sei o que é.

— Talvez porque para mim o lado positivo sempre pareceu natural. As drogas, o sexo, a música, o meu lugar de mulher e a participação política discutidos na mesa da sala de jantar.

— Acho que era uma crença da época, a crença de que tínhamos a obrigação e o poder de eliminar os tabus, que a palavra continha essa ca-

pacidade. [...] foi a primeira casa onde namorados e namoradas passavam a noite juntos e a gente podia fumar o que fosse numa boa. (*A Raul* 12)

— Morava em Brasília, tinha 16 anos e participava de um grupo de teatro de vanguarda. Ensaiávamos uma peça que ficou apenas 3 dias em cartaz, um fracasso. Antes da estréia, fizemos uma apresentação para o censor que, no caso, era um professor de censura e levou seus alunos para, juntos, avaliarem a peça e aprová-la, ou não. No fim da apresentação ele nos elogiou muito, disse aos alunos que prestassem atenção, aquela sim era uma boa peça de teatro. O censor foi a única pessoa que gostou do nosso teatro.

— Criamos uma chapa para concorrer ao grêmio do nosso colégio. Era proibido o debate e insistimos, dependuramos umas faixas no pátio e eu subi em um caixote e comecei a discursar. Um diretor chegou, rasgou as faixas e nos expulsou. Depois chamou meus pais ao colégio e disse que o meu nome estava no SNI. Nós rimos, pois já era uma comédia inócua.

1978:

— No Paraíso das Delícias, Cláudia era uma atração nem sempre bem vinda. Jogava sinuca com os homens, bebia pinga e falava palavrão. Seu cabelo crespo e castanho claro estava cada dia de um jeito, comportado, selvagem, festivo. O corpo era miúdo, sua cor pálida, pernas longas, dedos delicados e unhas ovais. Cláudia adorava trepar. Falava da bunda dos homens, gostava das pequenas durinhas, discutia se um saco grande queria dizer um pau grande, discutia com as meninas do bar sussurrando alto enquanto apontava com um jeitinho de queixo as protuberâncias exibidas nas calças justas dos office-boys. Era alegre e sedutora, mas sem paciência para ser seduzida. Com toda essa exuberância nunca sabíamos com quem estava transando, sequer se estava mesmo ou se era só fanfarronice. Suas brincadeiras e palavrões eram respeitosos com os sinceros de alma e ácidos com os cafajestes. (*AD Cláudia*, 41)

1980:

— A verdade é que [...] queríamos fazer bons filmes que dissessem não apenas de nós, mas da cidade e do país. Eu entendia que havia uma

cidade e que era possível o contato e a troca. [...] Um remoinho passou pelo mundo e, na época em que acabava a faculdade, fazer filme virara uma guerra violenta e pobre. [...] A mudança vinha de outros lugares, novos ares invadiam nossa cidade dizendo que a batalha não tinha mais a ver com cinema, quadros ou livros. O mundo dos vencedores era a novidade, e vencer passou a ser sinônimo de ganhar dinheiro. A decadência infiltrou-se e apodreceu as artes não lucrativas. (AD “5 Jorge” 17 e 18)

— À tarde passeava no Ibirapuera, já meio devagar e, com o andar de pata das grávidas de oito meses, pensava feliz que Tomás seria diferente das outras crianças. [...] viria ao parque para passear entre as árvores, ia gostar do sol e dos silêncios. Lia *Nascer Sorrindo* (parto na penumbra), *A Criança Saudável* (o despertar da personalidade cósmica na criança), *Emílio ou Da Educação* (o homem nasce bom e a sociedade o corrompe), e imaginava meu filho pairando acima e além das pequenezas do cotidiano. Ainda não percebia em mim o efeito dos cochichos femininos sussurrados ao longo da minha infância e da adolescência. Cuidava da saúde do bebê, nadava, comia alimentos naturais, fantasiava seu futuro [...] e não preparava sua chegada nesse chão onde as gerações se sucedem. Minha mãe, tias e avós cuidaram de tudo [...] Ainda num espírito mais para *Emílio ou Da Educação* do que para *Meu Filho, Meu Tesouro* (como cuidar da assadura no bumbum do nenê), eu não percebia a densidade desses preparativos e o quarto do bebê foi se enchendo de tradições. (AD “13 Meu bebê” 38 e 39)

1990:

— Na missa de sétimo dia uma tristeza sem tamanho me tomou, maior do que nossa amizade [...]. Lembrei de mim, chorei por mim, pelo que não existiu, não prosseguiu.

Existiu e prosseguiu, percebo escrevendo. O cinema não continuou, nossas histórias tomaram a forma do mundo que achávamos pequeno e mesquinho. E ele sempre foi maior que nós e, também, foi nós. Quando lembro de mim antes do casamento, lembro de Cláudia. Talvez por que ela não exista mais e me deixa então sentir uma saudade funda do que foi sem o peso do que se tornou. (AD “14 Cláudia” 40 e 41)

— Depois das chuvas, teu pai chegou cansado. Ele chegou da favela, onde tinha ido morar. Arrumei um amigo por lá que se compadeceu de mim, depois da enchente ele trouxe o Teo encharcado e doente. Fomos direto para o hospital, ele ardia de febre. [...] Ele sabia que Teo estava morrendo, falava já em forma de lenda [...] “Teodoro foi um gigante, carregou crianças e móveis para fora da água, nos seus braços cabia de tudo, cabia o mundo [...]” [...] E ele continuou, falou dos móveis que boiavam, paredes desabadas, telhados voando, uma criança pequena chorando em cima da mesa que já era um barco. Depois o homem foi embora, você olhou para mim, nós nos olhamos, e você lembra, Benjamim? Eu entendi que você estava comigo, a gente sabia que o Teo que tinha feito aquilo tudo não era o meu filho nem o teu pai. Aquele ímpeto santo era de trezentos, trezentos e cinqüenta Teodoros, e nenhum deles era o nosso; o nosso Teodoro, magro e cansado, morria. (*A Isabel*, 153)

9

1968:

— O passado: 1968 surgiu do nada, o mundo inédito ou o ápice de uma linhagem de inovadores.

— O futuro: o paraíso ou o fim do mundo.

1968:

— A conquista da adolescência.

Hoje:

— A prisão da adolescência.

1968:

— O amadurecimento a toque de caixa, meninos e meninas com armas na mão, sendo presos e exilados. Meninos e meninas transando, fumando, saindo de casa.

Hoje:

— A sexualidade e a violência ao alcance das mãos e corpos infantis, conversas na sala de jantar na frente das crianças.

1971:

— O sonho acabou.

E hoje:

— A Terra morre.

Hoje:

— Seja o que tiver de ser. No final, é uma besteira, apenas uma moça e um romance. Já conversou com outros, serei apenas um daqueles idiotas culturais que os antropólogos entrevistam em suas longas pesquisas [...] ilustrações, um ator de uma década da qual não me lembro, de uma história que não escolhi. (*NF* 60)

— Não quero mais falar, Benjamim, hoje o pobre sou eu. Uma cachorra doente, um gato atropelado, um passarinho que bateu no vidro. Um pobre sujo. As escaras cheiram mal. Minha voz já parece a de um sapo rouco. Não me venha dizer do seu amor por mim, não, Benjamim, não é hora para isso. Bobagem. (*A Isabel*, 153)

E hoje:

— Ajudar os cachorros doentes a morrer. Fim último da literatura.

PASOLINI E 68: O PCI AOS JOVENS!

Maria Betânia Amoroso

É quase obrigatório, quando se trata de *Pasolini e 1968*, citar o poema *O PCI aos jovens!*¹ O poema, para muitos, circula até hoje como o atestado da oposição radical de Pasolini ao Movimento Estudantil italiano. Entretanto, não é tão simples assim afirmar que Pasolini foi contrário às ações e as idéias que incendiaram Roma, colocando-a ao lado de outras capitais invadidas pela luta estudantil.

Nesse período, o autor italiano escrevia regularmente para o jornal *Tempo*, responsável por uma nova coluna intitulada “O Caos”. Sua colaboração com o jornal começa em agosto de 1968 e vai até janeiro de 1970. Na verdade, retomava a atividade jornalística depois de três anos, quando escrevera em outro periódico, *Vie Nuove*, onde mantinha a coluna “Diálogos com Pasolini”. Os títulos dados às colunas expressam o acirramento de suas dúvidas de modo particular no que dizia respeito à compreensão do mundo pelas novas gerações e sobre o diálogo possível entre gerações. Dos diálogos ao caos, portanto.

A leitura dos artigos publicados no *Tempo* entre 68 e 69 nos dão algumas pistas sobre o modo que Pasolini vivera as manifestações estudantis.

Em 21 de setembro de 1968, escrevia na sua coluna:

A Resistência e o Movimento Estudantil são as duas únicas experiências democrático-revolucionárias do povo italiano. Em torno delas, há silêncio e deserto: o indiferentismo, a degeneração estatista, as horrendas tradições saboiardas, bourbônicas, papais.” (Pasolini, 1982:56)

Em 9 de novembro, escreverá:

Quando observo, com amor ou aversão, com cumplicidade ou raiva etc etc, os estudantes do Movimento Estudantil, um sentimento é contínuo e seguro: a vontade de não querer me considerar pai deles. (Pasolini, 1982:70)

Num balanço, em outubro de 69 dirá:

Este não foi um ano glorioso para a nossa vida nacional, e nem mesmo internacional. Em troca de uma ida à lua, quantas regressões na terra! Foi um ano de restauração. A mais dolorosa constatação é o fim do Movimento Estudantil, se é que se pode falar de fim (mas espero que não). Na realidade, a novidade que os estudantes trouxeram ao mundo no ano passado (os novos aspectos e a substancial e dramática atualidade da luta de classes) continuou a atuar dentro de nós, homens maduros, não só durante este ano, mas já agora – acredito – por todo o resto de nossa vida. As injustas e fanáticas acusações de integração a nós dirigidas pelos estudantes eram, no fundo, justas e objetivas. E – naturalmente mal, com todo peso dos velhos pecados – buscaremos não mais esquecê-las. (Pasolini, 1982:193)

Na verdade, a história cronológica da produção e da circulação dessas “notas em verso para uma poesia em prosa”, - subtítulo do poema – que vão de março, quando se deu o episódio da ocupação da universidade, até junho de 68 e os efeitos de leituras feitas posteriormente, ao longo desses 40 anos, é extremamente rica e repleta de significados.

Pelo o que se sabe o poema foi escrito em março de 68, portanto no momento da invasão da universidade de Roma pelos estudantes que foram reprimidos pelos policiais. Pelo o que se sabe também Pasolini pensa em publicá-lo inicialmente numa revisita de cultura, de circulação restrita, a *Nuovi Argomenti*, onde é efetivamente publicado no número de abril-junho de 68; em 16 de junho entretanto sai também numa revista semanal de enorme circulação, *l'Espresso*.

As diferenças entre as duas publicações estão refletidas nos diferentes tratamentos que são dados à matéria. O texto que circula através da *Nuovi Argomenti* traz o título *O PCI aos jovens!* e o subtítulo “*Notas em verso para uma poesia em prosa seguidas por uma Apologia*”. São publicadas também duas notas de rodapé, colocadas ao final de dois versos do poema, além da “Apologia” citada no subtítulo, que é um pequeno texto que segue o poema, uma nota, na qual Pasolini explicita algumas razões que o levaram a escrevê-lo. A esse conjunto de itens, segue ainda um pós-escrito, assinado por Pasolini, com mais razões, mais argumen-

tos. Além de Pasolini, a revista publica dois outros textos, de Alberto Moravia e de Enzo Siciliano, em direto debate, mas aqui fraternal, com o poema.

De abril até junho, jornais italianos passam a publicar artigos nos quais são destacados os versos mais clamorosos – aqueles sobre simpatizar com os policiais e odiar os estudantes. Pasolini reage, indigna-se com a repercussão que está sendo dada aos versos, escritos no calor da hora; e lembra que é *Teorema*, o filme que estava fazendo quando houve a invasão e escreveu os versos, o que ocupa seu pensamento. Quando sai o poema no *Espresso* - sem notas, sem subtítulo, sem a Apologia, sem o pós-escrito - portanto a polêmica já estava criada.

Não teria espaço para reproduzir aqui os desdobramentos do caso e nem os meandros das leituras do poema na Itália de 68, mas vou procurar apenas sugerir-lhes algumas interpretações mais marcantes que talvez ajudem a refletir sobre toda essa polêmica, não enquanto “caso político-literário” mas como debate vivido diante das câmeras sobre o papel do intelectual nesse momento histórico na Itália.

2. Algumas interpretações dadas ao poema são hoje parte de polêmicas não menos conhecidas, como a de Pasolini com Franco Fortini, amigo e interlocutor na vida política e literária. Com a publicação do poema no *Espresso* Fortini rompe com o poeta definitivamente. Mas vamos aos fatos.

Fortini conta que no final de maio de 68, a redação romana do *Espresso*, o convidara (morava em Milão) para participar de uma mesa-redonda sobre o poema de Pasolini contra os estudantes. Fortini prepara um texto, se dirige à Roma, mas decide não participar da mesa-redonda, e lê em particular, numa sala da redação, o que escrevera para Pasolini. Conta que conversaram longamente depois da leitura.

O texto de Fortini começa assim:

Este artigo do Pravda escrito por Amendola e assinado por Pasolini não me surpreendeu. Nos últimos 10 anos não mantive muitas ilusões sobre a sua capacidade de compreensão política. Para você a luta de classes foi quase sempre

exclusivamente a luta dos pobres contra os ricos, e as relações entre burguesia e proletariado, somente o conhecido conflito entre a racionalidade e a irracionalidade. Quando o subdesenvolvimento italiano ainda iludia, tua poesia foi a poesia daquela ilusão. Depois, quando a realidade começou a te escapar e você a perseguiu-la como um avião que quer se afastar com a velocidade da terra para permanecer sempre junto ao sol, você passou a procurar pelo proletariado, ou melhor, pelos pobres e sua beleza, fora da Europa, na Ásia e na África, e também nos Estados Unidos (...) Desde que a opressão assumiu novas formas, passou a não entender mais nada. Ainda pode fazer elegia, mas perdeu o direito ao pensamento, porque na verdade nunca soube o que é o dever.” (Fortini, 1993:38-39)

No final do texto, somente publicado em 1977, quando Pasolini já havia morrido, Fortini acrescentou uma observação:

“Quando li essas notas para Pier Paolo, sentado a minha frente...não poderia saber que o via pela última vez. Eu estava realmente exasperado por conta do seu comportamento; bem mais que o texto a favor dos policiais, era insuportável para mim que aceitasse a exploração publicitária, e a inevitável transformação daquele seu texto em propaganda vulgar. Eram os últimos dias de maio ou os primeiros de junho (...).

Enquanto eu falava com Pasolini, em Paris, a polícia matava um estudante. De noite, em Milão, ocorria uma grande batalha de manifestante nas proximidades do Corriere della Sera. Na manhã seguinte, um sábado, liguei para Pier Paolo. Persuadi-o a não dar mais atenção ao Espresso que continuava insistindo para que gravasse uma entrevista. Ele me prometeu que não gravaria. Fui para Milão. Naquela mesma tarde, a redação conseguiu encontrá-lo, gravar a entrevista, dar uma arranjada no texto e publicá-lo”. (Fortini, 1993:42-43)

Quando a revista pede novamente a Fortini que diga alguma coisa, após a publicação do poema, ele escreve uma nota extremamente dura e violenta, rompe com a amizade que durara toda uma vida, voltando a escrever sobre Pasolini somente em 1993². Oportunisticamente, aproveitando o escândalo até suas últimas possibilidades, a revista volta ao assunto em 23 de junho, com uma matéria de título: *As cinzas de Pasolini*.

Essa compreensão do poema e da situação de Pasolini frente aos eventos de 68, sintetizada aqui nas palavras de Fortini e muito próximas a de outros importantes intelectuais, identificados, de modo mais ou menos efetivo, tanto com o Partido Comunista como com os Movimentos extraparlamentares da extrema-esquerda italiana, não é a única. É contraposta à daqueles que encontraram outro caráter para o texto. Ressaltando que o poema tinha como público ideal os poucos leitores de uma revista de linha editorial conhecida, essa outra leitura pauta-se muito mais pelo efeito produzido pela leitura do *O PCI aos jovens!* integrado à *Apologia* que vinha logo em seguida aos versos em prosa. Reproduzo aqui apenas um trecho da *Apologia* :

A burguesia está triunfando, está, por um lado, tornando burgueses os operários, por outro, os camponeses. Em poucas palavras, através do neo-capitalismo, a burguesia está se tornando a condição humana. Quem nasceu nessa entropia, não pode de modo algum, metafisicamente, estar fora dela. Por isso provoco os jovens: eles são presumivelmente a última geração que terá visto operários e camponeses. A próxima geração não terá ao seu redor nada além da entropia burguesa. (Pasolini, 1999:1448)

Ainda sob ecos da polêmica produzidos pelo poema *O PCI aos jovens!*, mas bem mais recentemente, Walter Siti – romancista, crítico e organizador da obra completa de Pasolini a partir de 2000 – ao se referir ao efeito bombástico produzido pela circulação do poema no auge das lutas estudantis, nos lembra que em 1966 Pasolini havia estado em Nova Iorque e tinha conhecido a New Left americana. Volta para a Itália muito entusiasmado com essa nova expressão da política, talvez uma alternativa para os velhos preceitos do tão amado quanto odiado Partido Comunista. Parte então da idéia que em uma situação como a do capitalismo avançado, pedir pela aplicação radical da democracia, lutar por uma democracia direta, *democracia real*, por uma democracia participativa – mas muito distante da socialdemocracia, frisa sempre Pasolini - poderia trazer em si algo de revolucionário. Siti nos lembra que o próprio Pasolini participou da ocupação da Mostra de Cinema de Veneza em 68 e que foi um dos grandes defensores da auto-gestão para a mostra.

Assim, é possível compreender *O PCI aos jovens!* como uma grande provocação aos estudantes, proposta não por um igual a eles, mas por um intelectual maduro que já tivera a sua experiência histórica revolucionária – a mesma de Fortini – e que só como pai poderia falar a esses jovens.

O perigo da *entropia burguesa* era eminente mas ainda reconhecido por poucos da sua geração, que irão precisar da queda do muro de Berlim e do fim do socialismo de estado para admitir que o diagnóstico de Pasolini era no mínimo esclarecedor.

O que não deixa de ser surpreendente é como de tempos em tempos a polémica sobre o poema *O PCI aos jovens* é reacesa e como traz sempre, na sua implícita controvérsia, anotações sobre o tempo e sobre o capitalismo.

Em 1998, durante as comemorações dos 30 anos do maio de 68, os jornais italianos registraram uma nova polémica. Giuliano Ferrara, diretor do jornal italiano *Il Foglio*, nascido e criado em meio ao ambiente comunista mas atualmente identificado com as idéias do neo-liberalismo globalizante, ao comentar o maio de 68 italiano e o indefectível poema de Pasolini, afirma:

A posição de Pasolini – [o poema] – não nasceu da solidariedade com os policiais. Sua condenação dos estudantes não tinha nada de poético. Pasolini simplesmente vendo o que estava acontecendo na França, onde os jovens passavam rasteiras na *intelligenza* de esquerda, de modo astuto, procurou se opor a uma geração ambiciosa que iria lhe roubar a cena.

Para além do que aconteceu na universidade, aquele movimento não pode ser explicado através de uma visão de um intelectual provinciano, tacanha e muito pouco internacional. 68 foi um fenômeno do mundo inteiro, de Roma a Berlim, de São Francisco a Madri. Foi a manifestação de uma nova classe dirigente que se sentia pouco à vontade na velha roupa. Nos éramos os primeiros da classe, nada a ver, sem querer ofender, com os pobretões de 77.³

Sintetizando as vias abertas pela polêmica e suas atualizações, diria que Fortini acusa o amigo Pasolini de ceder ao *Espresso*, tornando-se vítima da manipulação da imprensa. Contudo, embora Fortini, teoricamente muito mais preparado, com extensa reflexão sobre o que restava do velho papel do intelectual orgânico, é ainda hoje o poema de Pasolini e a figura controversa desse intelectual que nos inspiram porque falam do olho do furacão, marcando uma presença de um intelectual ainda iluminista e a com a paixão de quem não trai seus sentimentos, como dizia ele, porque os sentimentos são históricos.

Por outro lado, Ferrara, ao retomar o tema, traduz nas suas cínicas palavras o que Pasolini intuiu como o risco maior para aqueles jovens: maior de 1968 não como indicativo de uma revolução, mas como a reforma ao interno da burguesia para melhor acompanhar o neo-capitalismo na sua necessidade de novos dirigentes.

Resta também o poema. Que a cada leitura reativa a força das contradições ali presentes. O que não é pouco.

Notas

¹ A tradução completa do título do poema é: *O PCI aos jovens! (Notas em verso para uma poesia em prosa seguidas por uma 'Apologia')*. Cf. Pasolini, 1972: 151-159 e Pasolini, 1999: 1440-1450. Sobre o desenrolar da polêmica cf. Pasolini 1999: 2957-2961.

² Em 1993 Fortini publica *Attraverso Pasolini*, coletânea de textos que escrevera sobre Pasolini de 1952 até 1992, os quais acabam por contar, *através de Pasolini*, a história social da Itália do período posterior à guerra até o advento do neo-capitalismo.

³ Citado em <http://www.pasolini.net/ideologia_ferrara-siciliano.htm>

Referências bibliográficas

FORTINI, F. *Attraverso Pasolini*. Turim: Einaudi, 1993.

PASOLINI, P.P. *Empirismo eretico*. Milão: Garzanti. Hoje em PASOLINI, 1999.

_____. *Diálogos com Pier Paolo Pasolini. Escritos 1957-1984*. Trad. Nordana Benetazzo. São Paulo: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro/ Nova Stella, 1986.

_____. *Saggi sulla letteratura e sull'arte*. v.1. (a cura di W. Siti e S. De Laude). Milão: Arnoldo Mondadori Editore, 1999.

CAIO 68

Nonato Gurgel

“...meu Deus, como sou típico, como sou estereótipo da minha geração”. Escrita por Caio Fernando Abreu (1948 – 1996) na Carta ao Zezim (José Márcio Penido), de 1979, essa assertiva acima dialoga com a contracapa da primeira edição do livro *Pedras de Calcutá*, de 1977. Nela, o escritor define a sua como “uma geração violentada, colonizada e drogada a partir de 1964”.

Esse diálogo entre a contracapa do livro de 1977 e a carta de 1979 sugere como a trilogia da violência política, da colonização cultural e do consumo de drogas contribuiu no roteiro existencial da geração do autor. Está presente também, essa trilogia, em grande parte da bibliografia de 15 volumes que ele escreveu, englobando os mais diferentes gêneros e formas estéticas, como o romance, o conto, o teatro, a crônica, a tradução e as cartas (Caio F., Ana C. e Leminski fazem parte da última geração literária que escrevia e colecionava cartas?).

Diagnosticada por Caio já 1964, essa trilogia da violência, da colonização e das drogas potencializou-se ainda mais naquele que é considerado o ano que sacudiu e esboçou o mundo no século XX: 1968. Em 68, Caio F. tem 20 anos. Larga os cursos de Letras e Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e transfere-se para São Paulo, após ser selecionado, em concurso nacional, para integrar a primeira redação da revista *Veja*.

Dispensado depois dessa revista — em plena ditadura militar — ele foi perseguido, ainda em 1968, pelo DOPS (Departamento de Ordem Política e Social), ligado ao regime dessa mesma ditadura que, anos depois, cortaria três contos do livro *O ovo apunhalado*. Devido a essa perseguição, Caio refugiou-se no sítio da escritora e amiga Hilda Hilst, na periferia de Campinas (SP). Depois, o autor viajou para Estocolmo, Rio de Janeiro, Paris, Londres... Aquele era um tempo de viagens. Mui-

tas viagens. Como aquelas que fazem, por exemplo, os personagens do conto “Os sobreviventes”, de *Morangos Mofados* (1982), como veremos adiante.

O imaginário de 68 como herança

Segundo Georges Balandier, “o imaginário encontra sua substância nos espaços, mas vai além: projeta-se neles, inscreve-se neles tornando-se inventor de situações construídas”. Na literatura brasileira do final do século XX, Caio F. destaca-se como um autor cuja “substância” histórica inclui, nas suas formas de narrar, um imaginário desejante e vigoroso que, apesar de herdado de 68, projeta-se e inscreve-se a partir da década de 70.

Em 68 Caio tinha um texto publicado: o conto “*Príncipe Sapo*”, lançado na revista *Claudia*, de 1966. Iniciava ali a produção de uma obra que privilegia principalmente as formas breves e fragmentadas – o conto, a crônica, a carta, a resenha. Além dessa predileção pelo texto abreviado, distanciado da oralidade que sedimenta a narrativa clássica, Caio herda do imaginário daquele contexto político e cultural suas formas estéticas e ideológicas, outros modos de visão, outras qualidades do sentir.

O imaginário herdado de 68 produz outras escritas. Trata-se de um imaginário que elege o desejo como algo produtivo e que contém elementos técnicos e maquínicos; suas formas construídas pelo cinema, pela tv e pela música popular, por exemplo, dialogam diretamente com a tradição literária. Esse diálogo entre diferentes formas de percepção estética altera as noções de literariedade. O contexto de ruptura de 68 gerou novos mitos e paradigmas culturais. Nas décadas anteriores, o imaginário produtor de literatura era habitado basicamente por signos literários; o que leva o ensaísta português Eduardo Lourenço a afirmar que o século XIX foi “o mais literário de todos os séculos”.

O século XX, dando ênfase à visibilidade e mais cinematográfico que literário, produziu as seguintes cenas e tomadas: estudantes e policiais nas ruas de Paris; o sonho da democracia em Praga; a passeata

dos cem mil e a ditadura militar do Brasil, o Ato Institucional número 5 e o Vietnã. No filme de 68 tinha ainda “personagens” e obras como: Hendrix, Godard, Tropicália e Roda Viva. Esse “filme” 68 produziu com isso uma revitalização das linguagens, sugerindo a inversão dos valores e criticando a lógica da produção massificada, inscrita nos grafites dos muros e gritadas como novas palavras de ordem: “sejamos realistas, peçamos o impossível” ou, ainda, “Sob o asfalto, a praia!”.

Com a herança histórica dessas linguagens e formas políticas, artísticas e culturais do imaginário de 68, Caio tece grande parte do seu roteiro existencial. Produz, com esse imaginário herdado, uma narrativa que leva em conta não apenas o vestuário e os gestos, mas as gírias, os clichês, trechos de canções, linguagens cotidianas. Muitos dos seus personagens herdaram os hábitos alimentares do universo hippie e suas técnicas de meditação; herdaram também seus produtos naturais, suas fumaças; um jeito de ler o mundo que nem sempre privilegia os chamados vencedores.

É do manancial de imagens urbanas, velozes e sombrias, da mistura de ritmos dos Beatles e dos timbres de Billie Holiday, do diálogo entre os tons literários e esotéricos (mistura de W Whitman e Krisnamurti) e, principalmente, do recorte lingüístico e vocabular concernente às ruas de 68 e às esquinas dos anos 70, que o escritor gaúcho recolhe a matéria para a criação dos seus personagens e a produção do seu discurso.

Com a memória das viagens e das coisas estocadas nos músculos e no olhar, o autor publica na década de 70 os seus quatro primeiros livros: *Inventário do Irremediável* (1970), *Limite branco* (1971), *O ovo apunhalado* (1975) e *Pedras de Calcutá* (1977). São letras da urgência. Literatura parida do mergulho nas entranhas. Narrativas que tematizam a solidão, o sonho, o fantástico, a evasão urbana e a clausura da vida moderna. Textos que privilegiam os discursos abissais de personagens que transitam à margem da sociedade: ex-hippies, presidiários, loucos, homossexuais, vagabundos, viajantes, prostitutas, militares autoritários, adolescentes sem pai nem país...

O gosto de mofo na boca e o “nó no peito” herdados do contexto político e existencial da década de 60 e das seguintes são estetizados com vigor no livro *Morangos Mofados* (1982) – primeiro volume a dar uma

maior visibilidade ao autor. O texto começa com um conto chamado “Diálogo”. Nele, dois jovens identificados pelas letras A e B dialogam, e a palavra que mais se repete ao longo das duas páginas (repletas de paranóia e escuridão) é “companheiro”. “Os companheiros” é também o título do sexto conto que compõe “O mofo” – a primeira das três partes desse livro (as outras duas são, respectivamente, “Os morangos” e “Morangos mofados”).

Recorrente no contexto sócio-político e estético de 1968, “companheiro” é uma das palavras pronunciadas pela mídia e inscritas pela geração de intelectuais e escritores do Brasil pós 68. Em sintonia com o recorte vocabular daquele contexto, “companheiro” disputa sua primazia com termos, expressões e títulos como: estrangeiros, exilados, sobreviventes, é proibido proibir, a imaginação no poder, “Paris não é uma festa” (*Pedras de Calcutá*)... Todas essas palavras e clichês são recorrentes nas páginas de *Morangos Mofados* e de outros textos, atestando a sintonia lingüística e cultural de Caio com o seu tempo. Um tempo – diga-se, os anos 80 – que ele leu assim:

“Então, para nos distrairmos, há o pós. Pós-punk, pós-new-wave, pós-moderno, pós-tudo, pós-pós. ...Ninguém falou ainda no pré. Pré –qualquer - coisa. Anos 80 como o pré cara a cara com a nossa perda de micróbios doentes na crosta frágil de um planetinha insignificante? Anda, sim, tudo muito triste.”

Esse discurso de tonalidade irônica e confessional é alternado por uma dicção meio chula, às vezes cáustica, ríspida ou dramática, onde gírias e palavras convivem harmoniosamente com títulos de Chopin e citações de Clarice Lispector. Além de Carlos Drummond, Clarice é a grande influência literária de Caio F: “...é o que mais conheço de GRANDIOSO, literariamente falando”, diz ele na mesma Carta ao Zezim, citada no início deste texto. “Aquela Macabéa é o Brasil”, diz o autor em entrevista. Como Clarice, ele filia-se a uma linhagem literária onde a repercussão dos fatos e as possibilidades epifânicas da linguagem dizem geralmente muito mais que os próprios fatos da narrativa.

Caio herda de Clarice um forte apreço pela porção religiosa da vida. Em alguns momentos seus personagens parecem possuir uma “compre-

ensão sagrada” e sangrada de si e do outro. É audível na prosa de ambos, um certo tom religioso que, de modo aparentemente ambíguo, os põe em contato com o lado romântico e desejanste de cada um em plena modernidade. Há na escrita deles, uma inusitada sintaxe entre religião, sabedoria e desejo, onde o grotesco geralmente se faz presente. O desejo de “compreensão sagrada” parece denotar certa sintonia com a esfera de um saber que não exclui o corpo na sua relação com a escrita; o que se constitui como outra marca da criação dessa família literária.

Esse discurso de dicção alternativa, de tons aflitos e às vezes violentos estetiza, ao contrário do que acontece neste início de milênio, o comportamento como elemento crítico. Diz também do horror vivificado por uma geração que questionou as heranças antigas, e atualiza as formas de solidariedade e participação que 68 nos legou, quais sejam: o apreço pelo discurso das “minorias” – negros, gays, mulheres, sem terra e audição para os defensores das causas ecológicas, dentre outros.

Esse discurso alia a atitude cotidiana e existencial ao gesto político, seja esse gesto oriundo dos jovens alternativos do desbunde ou dos companheiros da luta armada dos anos 70. O que Caio denuncia em ambos os segmentos – seja no desbunde e/ou na luta armada – é o automatismo comportamental e extremista de ambas as “facções”. Além do vazio existencial de sua geração, sua literatura documenta a falta de apreço pelas micro-políticas do cotidiano, em prol de um total engajamento com as chamadas “grandes causas”.

Tais “causas” nos trazem de volta ao conto “Os Sobreviventes”, de *Morangos Mofados*. Nesse texto de 1982, a voz narradora é uma militante consciente. Ela comparece a atos públicos e picha muros contra usinas nucleares. Mas o seu discurso parece denotar a falta de roteiros de toda uma geração. Ouçamos a voz de quem sobreviveu: “Já li tudo, cara, já tentei macrobiótica psicanálise drogas acupuntura suicídio ioga dança natação cooper astrologia patins marxismo candomblé boate gay ecologia, sobrou só esse nó no peito, agora o que faço?” (p. 15)

O nó no peito, a falta de jeito, a ausência de senhas sobre o que fazer são imagens também recorrentes nos autores que vivificaram e /ou herdaram, no Brasil, essa imagética dos nós por desatar, da falta do que dizer, do nada que restou após as perdas das utopias e seus desdobra-

mentos políticos e culturais. Atesta isso o verso curto e preciso de outro autor também sintonizado com os roteiros de 68, Paulo Leminski, que em seus *Caprichos & Relaxos* (1983) confessa: “Nadei nadei não dei em nada”.

Quem também escancara a marca desse discurso da perda e do desencanto oriundos em grande parte da quebra das utopias e do fim dos projetos grupais, é a poeta Ana Cristina Cesar, em *A teus pés* (1982). Ao reler a poeta norte americana Elizabeth Bishop, em sua temporada brasileira, Ana dialoga com o seu poema “Uma arte”, do livro *Geografia III* (1976), e diz:

Do alto da serra de Petrópolis,
com um chapéu de ponta e um regador,
Elizabeth reconfirmava, “Perder
é mais fácil que se pensa”.

Caio F., Leminski e Ana C. são autores em permanentes trânsitos por espaços de buscas e roteiros de perdas. Suas narrativas são repletas de narradores em trânsito, de paisagens em movimento. Suas “letras” traduzem a subjetividade aflita e algumas das perdas dos “sobreviventes” de 68.

Em Caio a tradução dessa aflição e a inscrição dessas perdas são mediadas pelo desejo de encontrar, em meio a pedras e concreto armado, ao redor de tanto mofo, musgo e sacos de lixo sobre o asfalto, alguma coisa luzidia, nacos de luminosidade. Seus personagens decidem plantar morangos em pleno edifício metropolitano. Caio acredita em pequenas epifanias. Por isso cria outras categorias de ver.

A narrativa do olhar invisível

A partir do arquivo de formas herdadas daquele imaginário de 68 e das décadas seguintes, Caio F. tece uma narrativa centrada na ação do olhar. Para a tessitura dessa narrativa que dialoga com o cinema e outras artes, o autor elege outras categorias do olhar. As leituras dos contos, das

crônicas e cartas sugerem que três elementos díspares dialogam entre si, engendrando esta narrativa do olhar invisível. São eles: a melancolia lusa, a sensualidade afro-tropical e algumas gramas da dramaticidade espanhola, seus “vendavais de ciúmes e impulsos homicidas”, como escreve lê numa carta.

A estética do olhar invisível inclui o desvio, a deriva, o viés. Daí a aparição de tantos narradores que olham e contemplam através de persianas, por trás das vidraças, dentro de vagões velozes, como acontece em algumas crônicas de *Pequenas Epifanias* (1996). Nestes textos publicados antes no jornal *O Estado de São Paulo*, de 1986 a 1995, deparamos com narradores que vislumbram o outro pelo buraco da fechadura. Tentam também olhar pela fresta, pela nesga de luz que o dia faz brotar e depois transforma em treva, sombra, mofo.

Em Caio, este olhar para o outro e para as coisas instaura a narrativa do olhar invisível, sem interação. Um olhar que olha, mas nem sempre se deixa ver. “Olhar de quem tem uma asa ferida”, como a Macabéa de *A hora da estrela*, de Clarice Lispector. Vejamos dois trechos de contos de *Morangos Mofados*: “só era visível quando o olho ficava tão inundado de luz que enxergava esse invisível no meio do tocável” (“Sargento Garcia”) e “... o olho dele posto em cima de mim, ducha morna distendendo meus músculos. Mas chovia ainda...” (“Além do Ponto”). Em ambos os contos os narradores se valem de outro sentido – o tato, e não apenas da visão – para conseguir a interação que a visibilidade não alcança na relação com o outro.

Na crônica “Pálpebras de neblinas”, a visão da prostituta que chora em plena rua Augusta de Sampa, também não possibilita qualquer interação óptica: “Eu vi. Ela não me viu. Não via ninguém, acho. Tão voltada para sua própria dor que estava, também, meio cega. Via para dentro: charco, arame farpado, grades. Ninguém parou.” (p. 77). No conto “uma estória de borboletas”, de *Pedras de Calcutá*, essa falta de interação é estetizada de forma extrema: “... quando percebi, estava olhando para as pessoas como se soubesse alguma coisa delas que nem elas mesmas sabiam. Ou então como se as transpassasse...”.

Sargentos, prostitutas, detentos, estranhos estrangeiros e exilados... Seus narradores trocam de óculos e de cidade de olho na fenda impos-

ta pela fala. Outros tocam, ao narrar, a brecha onde, por vezes, o real revela sua face menos previsível e solitária: “Andar e olhar. Sem pensar, só olhar: caras, fachadas, vitrines, automóveis, nuvens, anjos bandidos, fadas piradas, descargas de monóxido de carbono”.

Em meio a essas “descargas de monóxido”, alguns personagens amanhecem e descobrem – vermelhos – ser tempo de morangos. Para colher o sim dos morangos, é preciso remover o mofo do olho, o fungo do corpo e ter fé até no musgo da paisagem, leciona a narrativa do olhar invisível. Nela, mais do que para ser vista, quem narra quer apenas ser.

Referências bibliográficas

ABREU, Caio Fernando. *Pedras de Calcutá*. São Paulo: Alfa-Omega, 1977.

_____. *Morangos Mofados*. 4ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *Estranhos Estrangeiros*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

_____. *Cartas*. Moriconi, Ítalo (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

_____. *Morangos Mofados*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

_____. *Pequenas Epifanias*. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

BALANDIER, Georges. “O imaginário na modernidade” in *O Contorno*. Poder e modernidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

GURGEL, Nonato. “A crônica epifânica de Caio Fernando Abreu...” in *Jornal Tribuna do Norte*. Natal, 1998.

A SEDUÇÃO DA DESTRUIÇÃO

Ronaldo Lima Lins

Em La Rochelle fiz uma descoberta que iria guardar para o resto da vida: as relações profundas entre os homens são criadas pela violência...

SARTRE, Jean-Paul. *Materiais autobiográficos*¹

Logo depois da II Guerra, quando Sartre se envolveu na política, buscando, com outros intelectuais, uma terceira via (nem a estalinista, nem a do gaullismo/capitalismo), a preocupação predominante girava em torno da possibilidade de um novo conflito em escala mundial. Quem experimentara as agruras do passado recente sabia o que significava a palavra destruição. É um clima interessante a analisar, na medida em que, por outro lado, dominava a Europa o impulso de reconstruir, de criar novas condições de existência, o que se traduz na França da pós-ocupação, entre outras coisas, pela eferescência cultural. Já há algum tempo Sartre atribuía uma responsabilidade adicional de compromisso da atividade literária com a realidade. O esforço pressupunha o projeto de uma “revolução democrática”, algo que garantisse a liberdade de expressão e defendesse a sociedade contra a opressão. Tratava-se de uma coligação ampla de forças, como se fosse possível reunir numa única agremiação todos os descontentes com o quadro partidário em vigor. Era o que Aron denominava de “revolução romântica”, antecipadamente prevendo o fracasso da empreitada. Realmente, estava-se diante de uma iniciativa utópica, caso se levasse em conta a estrutura conhecida de organização política. Sartre não demorará a reconhecer o fato, mais ou menos um ano depois, e se retirará do movimento. Afastou-se do calor das discussões e se reservou

o direito de pensar sem ter de se adequar a conveniências de nenhum tipo.

Uma “revolução democrática” implicava na liberdade do debate em direção ao consenso; portanto, na defesa de uma causa antagônica, sobretudo, a hipóteses de violência. Camus aderiu por certo tempo. Tinha o seu perfil. Os adversários do projeto diagnosticavam o seu impasse pelo caráter de idealismo nele contido. Ninguém jamais logrou ficar acima dos interesses econômicos ou de poder e se incluir, sem problemas, nas campanhas eleitorais. Nas divergências estavam grupos que aceitavam empréstimos nos Estados Unidos para a programação de iniciativas e aqueles segundo os quais pressões deste tipo forçariam compromissos e, num segundo momento, poderiam ser usadas para atingir a União Soviética, prejudicando, portanto, a independência de propósitos.

O lema ‘liberdade e socialismo’ ou ‘liberdade e democracia’ comportava um tipo de sedução, o da paz. Os conflitos armados haviam se instalado na psicologia das pessoas a ponto de esgotar a paciência. Surgiam como uma condenação. Cumpria atravessar a tendência com opções alternativas, ganhar fôlego e reverter a ótica da dominação como ela sempre se manifestara. De fato, embora não se possa usar a expressão “conflito mundial”, o período pós-1945 mostrou-se pontilhado de braços armados e combates localizados, com repercussões no restante do planeta, como as lutas de libertação nacional nas nações do norte da África, a Guerra da Coreia e os movimentos revolucionários na Indochina, sem mencionar as iniciativas de emancipação das ex-colônias européias nos continentes conhecidos.

Em todos os casos, a construção da liberdade passava pelo princípio da destruição dos laços coloniais e das antigas estruturas de dominação. Somando-se ao cansaço da guerra com tantas vítimas militares e civis, a noção de armistício realmente desarmara os espíritos ou os preparara para um desenvolvimento social sem conflitos. É como se a humanidade houvesse entrado num corredor desde o século XVIII e não conseguisse sair dele, sendo semelhante corredor decorado com as bandeiras de uma tormenta de emoções e de teses em confrontos acirrados. A ninguém se dava o direito à imobilidade, já que as ações mais do que as

reflexões convocavam para a batalha. Aos dramas morais do período da ocupação, sucediam configurações que exigiam resposta.

Talvez, ao mesmo tempo, certas reflexões girassem em torno da vontade de sondar a alma humana e de lhe desvendar segredos, como sempre acontecera. Mas isso implica um nível de tranqüilidade quase sem espaço no redemoinho de acontecimentos.

Um leitor que examinasse a literatura da época e se sentisse inclinado a entender o personagem Mathieu como representação biográfica de Sartre, não o reconheceria logo em seguida, nas décadas de 50 e 60, vendo-o envolver-se em todas as grandes causas do seu tempo. O próprio Mathieu, de *A idade da razão*, fora sugado de sua passividade e conduzido a pegar em armas, como se houvesse esquecido de quaisquer de suas hesitações. Os problemas que o imobilizavam não se mostravam irrelevantes. Afinal, nenhuma digressão sobre os limites e as possibilidades da liberdade individual peca pela falta de interesse. O que se passou tem a ver com uma espécie de transformação de valores, uma reacomodação de questões, de tal modo que os assuntos de ordem geral adquiriram dimensão de grandeza de prioridades pessoais. Entre casar e não casar e entre defender-se contra as violências da guerra e da ocupação, o que se devia escolher para empenhar-se? Este dilema tinha de ocupar as atenções com uma inclinação do prato da balança para a segunda das alternativas.

Num planeta que gira em torno do sol e de seu próprio eixo a imobilidade se revela impossível. A literatura não conseguirá desvençar-se, muito menos se isolar das divergências. Mesmo Beckett, em cujas peças se fica com a impressão de uma inércia chegando ao absoluto, já que todas as procuras e esperas terminam em coisa nenhuma, não logra esconder a aflição motivada pelos esforços, inclusive o mais radical e difícil da imobilidade. Há algo nelas de terrível, mais até do que nas narrativas contemporâneas nas quais, pela intensidade, a ação distrai como via de escape, para uma fuga dos temas últimos das inquietações humanas.

A sedução pela destruição, na modernidade, se situa, assim, na raiz de ingredientes morais entre agir e não agir. Em geral, e desde sempre, quem age convoca os outros à quietude. Sabe, consciente ou incons-

cientemente, que o mundo se domina e se transforma pelo suor associado aos instrumentos, às ferramentas de trabalho, como lembra Hegel. Deixa por isso a passividade para os demais, aqueles que ficam assim por incapacidade e graças às suas atitudes, submetidos ao encantamento do poder e da tentação de afirmação de vontades alheias. É uma noção comum a de que o sistema capitalista chama todos ao trabalho, ninguém devendo ficar de fora. Todos são, de fato, estimulados a dar a sua contribuição ao progresso e ao desenvolvimento do capital. Dentro disso, há os que se destacam nas posições de comando e outros que obedecem como comandados. As oportunidades não são iguais. Não se divide a autoridade, ainda que se prevejam dispositivos de trânsito de poder, através da representação por voto. O dinheiro constitui o alicerce que segura o edifício, em relação ao qual todas as vigas existem para ampará-lo e colocá-lo onde está.

Já se viu que estamos diante de uma dialética morte-vida, construção-destruição, de natureza peculiar, porque contida na profundidade de um modo de ser particular e universal. Este é o labirinto do qual não estamos escapando. Nem sempre é possível dar conta do fato em função de características do curso da existência e seus desdobramentos que nos levam de um lado para outro. São forças poderosas, apesar das tentativas que realizamos para defender causas e assumir posições. Em alguns momentos, motivadas pela intensidade das esperanças gerais, como se a história se abrisse para perspectivas novas, a iniciativa de pensar também ensaja tentativas de romper com as obscuridades e lança luz sobre questões antigas como se fossem novas. Saímos assim de um estado de solidão e caímos numa confiança atravessada pela angústia e pela suspeita de que nos decepcionaremos. Contudo, um movimento incessante está na contrapartida da idéia de uma inevitabilidade do desgosto.

O segredo de semelhantes considerações desperta para a possibilidade da decifração por meio de forças que ultrapassam a individualidade. É na literatura, em plena modernidade, que esses fatores se cruzaram melhor e com mais visibilidade desde que a expressão humana buscou nas artes uma linguagem privilegiada. Isso porque, do século XVIII em diante, verificou-se que cumpria realizar um balanço e se supôs que o mesmo nos conduziria a territórios novos. Tratava-se de um efeito tar-

dio da descoberta da América, mas, sobretudo, de uma conseqüência dos avanços tecnológicos e da multiplicação de estradas que tornou o mundo menor e menos insondável. A consciência de que havia meios de alterar a ordem das coisas, para diminuir as dores da opressão social, trouxe mais dor ainda, pelo menos a julgar pela narrativa do século XIX, Flaubert e outros, para a qual a leveza e o bom humor dos autores do período anterior (Voltaire e Diderot) não se ofereciam como as lentes procuradas para observar os comportamentos. Não se fala em tragédia. Fala-se em drama da sociedade burguesa, como se não houvesse o desejo de elevá-lo, nem de reduzi-lo a uma comédia de costumes. Não se enfatizam, por outro lado, as qualidades de grandeza do ser humano; a maior parte da atenção se fixando, ao contrário, nas características comuns, no terreno das paixões e dos vícios, das dificuldades e das ansiedades, nada que assemelhe os personagens aos heróis de outro tempo. Não espanta que, no seu *O idiota da família*, Sartre se haja valido do exemplo de Flaubert (e da crise de epilepsia que o acometeu em certo instante da juventude) para estudar as convulsões da sociedade francesa no período que gira em torno de 1848. Aqui duas situações se aproximam, ambas dolorosas e significativas de algo que se passa nas entranhas de uma história comum naquele instante, vitimando um indivíduo e a sua comunidade nacional. Talvez o processo de aceleração no concurso das circunstâncias (como as pressões sobre o jovem escritor para que seguisse a carreira jurídica para a qual não se sentia talhado; e as lutas da burguesia para se consolidar, deslocando as outras correntes de seu lugar original), tenha se tornado cada vez mais severo e cada vez mais freqüente, até que se criassem as condições para a mudança de tom ocorrida na narrativa, se compararmos o século XVIII e o XIX. Como são analogias difíceis de trabalhar, estas entre a individualidade e a coletividade, poucos, além de Sartre, se atreveram a levá-las em conta. Trata-se de uma questão que se situa na raiz das indagações formuladas por Kierkegaard e que só apareceram no mesmo na medida em que existiam como elementos da época, ainda mais que o autor de *Ou...ou...* não se isolou dentro de tal espectro de reflexões. Unamuno também traduziu como angústia o que experimentara seu antecessor dinamarquês. Por isso se pode afirmar que Sartre não inventou o existencialismo. Este

o “inventou” como uma de suas principais lideranças e se instalou nos problemas do século XX, valendo-se dele, como de outros, para se mostrar importante. Salientemos que o período ganhava dimensões cada vez mais claras de sociedade de massa e sufocava as manifestações e reivindicações do indivíduo, daí o ‘sentimento trágico’ a que se refere Unamuno.

Diz ele:

Além de não haver uma noção normativa da saúde, ninguém provou que o homem tenha de ser naturalmente alegre. E mais: o homem, por ser homem, por ter consciência, já é, em relação ao burro ou a um caranguejo, um animal enfermo. A consciência é uma enfermidade.²

Em outro lugar, pondera:

Tudo o que em mim conspira para romper a unidade e a continuidade da minha vida, conspira para destruir-me e, portanto, para destruir-se. Todo indivíduo que, numa aldeia, conspira para romper com a unidade e a continuidade espirituais desta aldeia, tende a destruí-la e a destruir-se como parte desta aldeia.³

A articulação entre a unidade e o conjunto faz parte dos problemas teóricos que a modernidade assumiu enfrentar, mesmo que apenas no âmbito do pensamento. Unamuno reconhece em curso um processo de destruição que passa pelo indivíduo, conspira contra ele e atinge o conjunto da comunidade. Essas forças se tornarão exigentes e violentas, até que a produção teórica se ressinta e comecem a escassear os filósofos que se preocupam com elas. Não espanta a rapidez e a veemência com que, no caso de Sartre, a sociedade francesa, com a complacência dos intelectuais, lhe haja decretado a morte e o rápido esquecimento. Os sinais de destruição que nos acometem representam (pela falta de vontade que implicam, na medida em que, na modernidade, passam por um elo de convivência, de aceitação da regra geral) uma impossibilidade de garantir a tarefa da consciência. Ela indicaria, uma vez em ação, as formas de resistência que deveriam ser adotadas. Indicaria, ainda, por nos colocarmos em contracorrente contra a tendência da nossa natureza (que é de preservar e de ser

preservada) um afastamento profundo em relação ao que nos define e ao que gostaríamos que nos definisse.

Agir e pensar são características do ser humano. Em princípio, uma coisa não excluiria a outra. Contudo, depois do processo de industrialização e do avanço da tecnologia, o equilíbrio entre elas sofreu distorções. Se agir representa algo necessário para a existência em sociedade, quando se tem de encontrar definições continuamente, e se esta ação atrapalha o processo de reflexão, o mesmo se revela imperativo – ou deixamos de nos desenvolver, perdidos num emaranhado sem luz e sem saída. Tratando do assunto, Kant acentua a importância da contemplação em contraponto à ação (que reconhece como necessária), ou a consciência fica sem os instrumentos de que carece para exercitar-se. Tudo isto, além de configurar uma distorção e de criar embaraços para as nossas tendências inventivas, sonogando o aparecimento de opções novas, reduz o relacionamento do eu consigo mesmo. Como seqüela, afastamo-nos daquilo que até então julgávamos nos tipificar: a nossa forma de ser. Nada disso ocorre sem sintomas de neurose, sem analogias que oscilem entre o centro e a periferia do sistema, ali onde o indivíduo cai (ou já não se vê, na confusão de sons e de atrativos) desamparado e só.

Pertencer à natureza foi sempre para o homem uma constatação problemática. Era duro aceitar o que contínhamos de violência e de brutalidade, facilmente detectáveis no restante da paisagem do real. Daí brotou, talvez, a idéia de superioridade com que a humanidade, inventando a instância do divino, elevou-se, com ela, acima do restante da criação. Apesar disso, pensou-se que as coisas como eram, e aí se incluía a humanidade, associavam-se à perfeição. Ninguém, a não ser Deus, produziria organismos tão perfeitos como os que podíamos observar no reino animal e nos demais espaços do universo. Por mais que nos ocupássemos da ciência, o conhecimento se postava muito aquém dos mistérios que nos cercam e dos quais participamos.

O advento da indústria, valorizando os nossos esforços, na medida em que passou a tirar proveito do mercado, transformou os valores e fez, de cada um, um comprador, alguém que, numa engrenagem, compunha uma peça e a fazia mover-se. A adaptação à nova dinâmica

provocou as distorções de visão conhecidas e mencionadas. Não obstante entendamos a natureza ainda como instância inalcançável, o deslocamento que realizamos quanto a ela alterou os índices de sensibilidade com que antes lidávamos com os problemas. A tarefa da consciência tornou-se complexa, desafiadora, uma vez que teve de lidar com distorções graves, frente ao material de que dispõe para análise.

Pode-se exprimir exatamente assim o problema formal da arte moderna: quando e como os universos formais que surgiram independentemente de nós na mecânica, no cinema, na construção de máquinas, na física nova, e que viraram nossos mestres, vão nos revelar a parte de natureza que neles está contida? Quando a sociedade chegará a um ponto em que estas formas, ou aquelas que delas nascerão, nos aparecerão como formas da natureza?⁴

As engrenagens da mecânica, como as engrenagens da arte, possuem uma relação peculiar com a natureza. Nos movimentos, nos elementos que as integram, e até nas cores, muitas vezes, uma dialética não se mostra de imediato, escondendo-se sob a máscara de leis internas. São invenções que se desligam dos inventores e usam um idioma inventado. Assumem uma posição de independência e autonomia, às vezes clara, às vezes obscura, antes que declarem as razões de sua presença. Nas discussões internas que propõem, as artes se ocupam de tal maneira de certas preocupações que deixam de lado dilemas profundos. Ou ao contrário: no empenho de atingir a essência dos assuntos, transformam em traços periféricos aquilo de que, por seu turno, dependemos para respirar e viver. É como se, obcecado com o duelo contra a morte, o filósofo deixasse de comer.

Na verdade, tudo o que fazemos objetivamente nos significa. Se não é espelho, é sintomático de um conjunto de perfis que, de um modo ou de outro, nos identifica e informa. Mas a mecânica e os seus desdobramentos, chegando à automação, depois da eletrônica, na medida em que adquirem personalidade criam um cenário curioso, um mundo no qual circulamos sem notar que nos afastamos, sem querer, de nossos princípios. Num ambiente de máquinas, apesar dos comandos que ainda impõem a nossa participação, o sujeito da história desenha

no ar uma fisionomia que, afastados dali, já não reconhecemos. No confronto, é claro que nos distanciamos, sem notar, de comportamentos que por séculos diziam o que éramos, dentro de uma série de relações que nos compõem.

Mas, e a arte?

É interessante lembrar que, no início da industrialização, os braços articulados movendo-se, nas locomotivas, encantavam a tal ponto que certos artistas pareciam magnetizados, hipnotizados pela intensidade dos movimentos repetitivos. O indivíduo que havia estado por trás da engrenagem, estabelecendo projetos que depois nela se realizaram, tinha desaparecido quase por completo ou se ofuscara intencionalmente, na representação dos fatos, dentro da concepção do pintor, do fotógrafo, do cineasta, para dar lugar à paisagem da modernidade. Havia alegria, euforia, naqueles estágios de um fenômeno que, implantando-se, atingiu o ponto aonde nos encontramos. Isso explica o efeito de apagamento, de transferência de sujeito para objeto da marcha em que nos transformamos. Manipulando as máquinas, na verdade, as máquinas nos manipulavam, como criticou, com sábia lucidez, René Clair, em *A nous la liberté*, e Chaplin, em *Tempos modernos*. Benjamin salienta que a mecânica e a tecnologia só põem em evidência um momento da dialética, difícil de dizer qual: se a tese, a síntese ou a antítese. Em todo caso, acrescenta:

“(...) o outro momento está também presente: atingir objetivos estranhos à natureza igualmente com meios estranhos, hostis à natureza, com meios que se emancipam da natureza e a dominam”⁵.

A evolução das coisas gerou uma situação na qual, na dominação que passamos a exercer, terminou acontecendo um distanciamento do indivíduo em relação a si mesmo e ao que é. Diminuíram os laços que unem a matéria e o espírito, de tal modo que, por excesso de ocupação ou por inadvertência, a claridade que construímos ofusca. Tornou-se quase inacessível a avaliação sobre a qualidade do que realizamos, já que, por um lado, almejávamos, como direito, uma emancipação quanto à natureza, e mantínhamos, por outro, um sentimento de lealdade

traída sobre as nossas origens e limitações. Sempre houve uma vontade de libertação. Dela emanavam os devaneios que nos estimulavam à inventividade. A natureza parecia perigosa, sufocante, imponente demais, e capaz de arrasar de uma vez os nossos esforços, por maiores que fossem. Era algo que existia de fora e de dentro, na objetividade e na subjetividade, onde também se exerciam forças incompreensíveis e, muitas vezes, destruidoras. Apesar disso, restava-nos a ambigüidade, um misto de amor e de ódio voltado para o lugar de onde saímos, com seu encontro de doçura e brutalidade.

A mecânica, à qual se somou recentemente a sofisticação da eletrônica, pareceu acenar com o sereno sono da conciliação, quando, inconscientemente, colocávamo-nos à disposição de uma fantasia de paz nunca possível. Foi assim que a hipótese da automação seduziu. Trabalhou com tendências que existiam dentro de nós. É como se com ela não precisássemos fazer esforço, como se pudéssemos reverter a condenação bíblica e não mais ganhar o pão com o suor do rosto. No entanto, a consequência do distanciamento frente à natureza é uma reprodução do mesmo no confronto do indivíduo consigo mesmo. A violência à qual se submete, pelo desvirtuamento do que era, sem o entendimento correspondente do que passou a ser ou a correspondência entre a vontade e a paisagem, a violência que não é percebida de imediato, mas não deixa de existir, traduz-se em mais violência, numa reprodução da violência que ataca às cegas e por todos os lados. Se o indivíduo já não se reconhecia nos espelhos da natureza, julgando-se diferente e melhor do que eles, não se reconhece ainda, depois que, com seus meios, transformou o mundo num cenário de automações. Isto porque o igual vai deixando de ser igual, assumindo-se como um tipo de executor servil. É como se uma outra natureza houvesse tomado o lugar da primeira e aceitasse de bom grado, como retorno, pagar a quota de alienação.

A arte não se encaixa bem neste molde. Composta por materiais que se valem do espírito ou do que ainda nos sobra dele, compactua problemáticamente com um estado de coisas que a isola e lhe retira os personagens que antes (e sempre) lhe ofereceram os temas. Diante da impossibilidade de conservar um laço tradicional com a realidade, incorporou mudanças de forma que lhe viabilizassem a permanência

de suas funções dentro dos costumes, sem deixar de comentar, em paralelo, o desaparecimento crescente daquilo que sempre constituiu a sua fonte de inspiração. Não espanta que, em determinado instante, a abstração haja tomado conta da forma, como se a forma se bastasse a si mesma e se desligasse da razão que a originou. Também não espanta que a retórica da crítica mencionasse categorias como “mudança de atitude”, “reformulação da matéria” e “exigências da época”, como se esta houvesse dispensado os legados do passado. O projeto de soterrar os antepassados vinha com um ímpeto suspeito, um ímpeto que demorou a ser compreendido e talvez somente hoje comecemos a proceder em relação ao mesmo com um levantamento mais exato. Não há como saudar como humanização os fenômenos que então tomaram a arte de assalto; fala-se, ao contrário, em “desumanização”, nostalgia de um tempo em que o indivíduo se consagrava ao indivíduo, o semelhante festejava o semelhante e a natureza efetuava um esforço de correção de curso de modo a se fazer autêntica, frente aos desvios. Na melhor das hipóteses, tratava-se de uma expressão que elaborava filosoficamente os sinais da fragmentação evidentes depois do século XVIII. A velocidade dos acontecimentos, acoplada aos parâmetros da sociedade burguesa, sem diminuir o clamor pela liberdade, gerou o que se passou a denominar de “degradação dos costumes e dos valores”, apesar das frustrações que, em contrapartida, ampliavam o caldo de reclamações pelos princípios comprometidos dos ideais de liberdade, levando-se a persistir nos horizontes da política e da ideologia. Note-se a curva da destruição no percurso por uma mudança de qualidade: vindo de um foco econômico e social, comportou, numa segunda etapa, um foco cultural.

O desaparecimento do mundo antigo e de seus hábitos (o chamado antigo regime), com o ingresso da tecnologia no circuito, deu a impressão de que a humanidade saía de seu estágio infantil e progredia para a idade adulta. Numa perspectiva evolucionista, o confronto entre as duas épocas, ou estágios, adquiriu características tais que um viajante, caindo nos dias de hoje, não reconheceria os seus pares, como se houvesse desembarcado em outra galáxia. A falta de recursos, diante do que se tornou disponível e até corriqueiro, sugere uma infância que se debatia com problemas hoje relegados a um segundo ou a um terceiro plano.

Em compensação, a atividade febril que nos cerca, roubando-nos a ociosidade para a reflexão e um diálogo interior, reduz a consciência a uma situação de herança anacrônica. Servimo-nos pouco dela, para os desafios que se nos apresentam. Disso resultam comportamentos imaturos e inadequados para pesar os prós e contras de uma fase que exige, ao contrário, imenso trabalho de ponderação. Vemos adultos que agem como crianças, ocupados com aparelhinhos que o mercado, todos os dias, atira sob os nossos olhares arregalados. Tecnicamente, avançamos; emocionalmente, regredimos. Nos padrões de comportamento, em nada melhoramos. É possível que a tecnologia, prosseguindo, produza novas espécies de natureza, diversas e mesmo antagônicas às que conhecíamos. É certo, sabemos disso, que ela, a natureza, como qualquer um de nós, submete-se a alterações de fisionomia e de anatomia crescentes e irreversíveis. Sinais de alerta já se acenderam.

O aparelho para medir a temperatura dentro ou fora de casa, presente em muitas residências, sobretudo nos lugares frios, sugere uma preocupação que em si denota violência. As pessoas se agasalham ou retiram os agasalhos dependendo das oscilações do mercúrio, para cima ou para baixo. Nada disso se dá sem que uma separação cada vez mais rígida entre a interioridade e a exterioridade funcione como um obstáculo a transpor. Chegará um dia em que à simples idéia de sair para trabalhar ou para o lazer tenhamos que superar o medo. Usaremos então um aparelhinho de avaliação dos batimentos cardíacos e das emoções, como os pacientes de pressão alta verificam os batimentos do seu sistema circulatório. A rua passou a ser, além de lugar de exposição, fonte de perigo. O trabalho já o era, porque as máquinas exigem uma atenção, um estado de alerta que nem sempre o trabalhador consegue manter. Um instante de devaneio e se pode perder um braço, uma perna, a vida. Acresce o elemento do desconhecido, o fluxo que se dirige para certos lugares e que oferece risco. São confrontos que ferem ou matam. Todos conhecem a dúvida que assalta, quando se envereda por um bairro ou uma cidade estranha nos quais qualquer coisa é passível de ocorrer. O olhar se aguça, os sentidos despertam, aproximações predispõem à ofensiva ou à defensiva.

Ao voltar, suspiramos, como se houvéssemos escapado de um naufrágio, quando apenas saíramos num passeio. Dito assim fica a idéia

de uma situação unívoca, de uma tendência que se afirma sufocando as demais. Não. Às dúvidas, acompanham diferentes acontecimentos, estimulando o pensamento a se desarmar entre sobressaltos e receios. Quando Baudelaire aproveitava o ócio e percorria as ruas ou passagens de Paris, observando ângulos, enquanto o Barão de Haussmann e seus operários alteravam a fisionomia da cidade, transformando tudo num canteiro de obras, invadia-lhe a mente a consciência de uma nostalgia que avançava para um mundo em metamorfose. Ainda vivia num tempo em que havia lugar para a nostalgia. Não pensava em assaltos, além da violência básica que consistia em derrubar prédios antigos e abrir espaço para grandes avenidas; portanto, para o progresso. Um personagem dos nossos dias, andando em Nova York, alterna posturas, com afirmativas e negativas. A nostalgia lhe acomete, não obstante nada lhe sopra a hipótese de uma Nova York original, de casas e edifícios baixos. Ali a modernização entrou de sola e o que sugere nostalgia já remete aos primeiros prédios feitos quando as máquinas e tratores entravam na argamassa de cimento com total alteração nos costumes da construção. Contudo, saudade é marca da humanidade e continua surgindo quando menos se espera.

No romance de Paul Auster *Noite do oráculo*, o jovem escritor Sidney Orr, fragilizado por uma longa enfermidade, sai para alimentar-se na primeira refeição do dia e cai numa espécie de labirinto. O seu, com muros e falsas passagens de abstração, levam-no a uma papelaria. Não se trata de uma loja grande, como essas em que o comprador toca e pega sem auxílio de balconistas que troquem informações e orientem os seus interesses. Da rua, pela vitrine estreita e pouco convidativa, não se podia imaginar o espaço que continha, nem a quantidade de mercadoria disponível. Mesmo assim, atraído por algo, como se buscasse surpresas, entrou. Logo tropeçou nuns cadernos que lhe despertaram a atenção. Eram bons para se reiniciar nas atividades literárias. O dono estava lá e é quem atende e com quem troca palavras na hora de pagar. Era um chinês, alguém que, por assim dizer, achava-se ansioso por fazer amigos nos Estados Unidos. Emigrara há pouco. Do ponto de vista comercial, possuía um empreendimento sem pretensões de concorrer com os grandes grupos. Escolhia a dedo o local onde se fixar. A Sidney, como bom

americano e nova-iorquino, o bate-papo não obrigava a nada. Encarava a rua como a esfera da objetividade, a região na qual transitava a sua fisionomia exterior impermeável a assédios. É a surpresa, misturada à alegria de ter encontrado um caderno simpático, fabricado em Portugal, como se feito para despertar a energia criativa, depois da longa imobilidade, é o fato de haver sido pego desprevenido que o leva a baixar a guarda e se envolver na conversa. Verdade que, como escritor, não se enquadraria na categoria de indivíduo comum. Mesmo assim, vale a pena examinar o que se passou com ele.

O termo “amigo” já adquirira uma conotação própria, na ordem da gíria, de modo a encaixá-lo na situação. É como se chama a pessoa que freqüenta a sua casa, mas também aquele com quem cruza de vez em quando e que jamais partilhará de sua intimidade. Não havia problema em incluir o comerciante na segunda hipótese. Por isso, quando volta a cruzar com ele, por acaso, em outro ponto da cidade, abre uma exceção e aceita o convite: senta-se com ele, num restaurante, para comer e beber. Não lhe ocorre que com isso fica vulnerável – ou talvez lhe ocorra e, como escritor atrás de experiências e motivos, transgredir a norma. O importante para as discussões que travamos é o resultado, aonde o fato conduzirá o personagem, até então um indivíduo integrado no pequeno território da sua existência, apesar dos problemas de saúde e das dificuldades (inclusive financeiras, com dívidas contraídas durante a internação) inerentes a qualquer circunstância. Não nos interessa examinar as características da narrativa pós-modernista, com histórias dentro de histórias e enredos sem desfecho, igualmente presentes em Auster. Contudo, no capítulo da violência localizada na fronteira entre a interioridade e a exterioridade, ali onde imaginamos focos de perigo, nesse estreito pedaço, ao mesmo tempo nosso e terra de ninguém, temos a ganhar na evocação deste romance.

Uma atitude impensada de Sidney Orr, saindo de seu segundo encontro com o chinês sem se despedir, deteriora a tranqüilidade do terceiro encontro, quando descobre a papelaria em novo endereço e entra para comprar novo estoque dos seus cadernos antes que se esgotem. Há um toque grotesco, quase surrealista, na maneira como a cena se enuncia. O escritor não medira a qualidade dos seus gestos. Era um “amigo”;

não um amigo. Espantou-se assim com a reação do comerciante apenas porque, no último encontro, deixara-o sem se despedir. Este o trata com frieza, como se jamais o houvesse visto. Quando se explica, responde com violência verbal, chama-o de hipócrita e ingrato e se recusa a lhe aceitar as justificativas. No ato seguinte, virá a agressão física. Um cidadão comum daria de ombros e deixaria a loja com os seus cadernos, depois de pagá-los. Sidney Orr tenta esta alternativa, mas o chinês não aceita. Não é o comerciante do capitalismo moderno para o qual qualquer dinheiro supera princípios. Recusa-se a tratá-lo como comprador e pede que se retire. As posições se enrijecem e culminam com agressão. É, como se nota, um bom exemplo de um episódio transcorrido no espaço exterior, com todos os seus perigos e ameaças.

Às vezes, e cada vez com mais frequência, em nosso universo, a rua entra dentro de casa. A sedução da destruição é uma via de mão dupla, age de dois modos. Ninguém se coloca acima dela, mesmo quando se cerca com todos os recursos da indústria da segurança. Grades e alarmes não bastam. A sensação de vulnerabilidade foi, aliás, o estímulo para a sofisticação de um tipo de negócio que outrora não se mostrara tão dispendioso. Portas e janelas davam para proteger, algo que já não mais ocorre. Dostoiévski, fazendo Raskolnicov escolher a vítima de seu crime gratuito, montou, em seu tempo, uma cena de invasão. Misturado a características humanas e a circunstâncias sociais, o acaso pôs em curso, no romance, a impossibilidade que temos de nos situar acima das injunções. Se estudarmos o ímpeto no sentido da destruição, entenderemos como a intimidade pode ser violada pela exterioridade a partir de um olhar. A idéia de que tudo obedece a um encadeamento lógico nas nossas ações, daí o projeto de Raskolnicov que se imagina alheio às suspeitas, só funciona até certo ponto. Afinal, para morrer, basta estar vivo. A vítima atrai o algoz sem querer, desde que fique ao alcance da mão. É, de certo modo, o que aconteceu, em outras proporções, na atual Guerra do Iraque, uma agressão de uma cultura sobre a outra, baseada numa mentira. O equívoco, como muitas vezes na História, se transformou na principal tragédia dos nossos dias. O aparato policial, uma das invenções da modernidade, sempre insuficiente como proteção, e sempre e cada vez mais caro para ser sustentado, esconde mal o seu lado oculto de

erguer uma barreira, sobretudo, em favor do estado e do sistema constituído. Na repressão às manifestações políticas, mostra sua competência; quanto ao cidadão, não perde a máscara de ambigüidade. Eis o motivo pelo qual, em particular nos países periféricos, não se experimenta ao lado dela a tranqüilidade que, em princípio, sua existência devia garantir. Benjamin, quando fala de Baudelaire, assinala que o mesmo traduz em poesia a figura da perversão sexual⁶, cujo impulso confirma nas ruas o seu modo de atuação. Esta é uma novidade da vida moderna. Dotada de cidades enormes, comporta movimentos humanos que caminham em fluxos incontrolláveis em todas as direções. Para que algo aconteça, não convém ficar em casa. Salientemos, por outro lado, que as nossas ruas possuem habitantes sem teto e gente que se habituou a eles como se os mesmos fizessem parte de um estilo de vida. Isto apesar da extrema vulnerabilidade que a ausência de moradia ocasiona. Nas noites, em particular, liberam-se os elementos de sadismo. Agressões e assassinatos se valem do momento e se imaginam protegidos, quanto a possibilidades de punição, pelo uso, por empréstimo, do anonimato típico das grandes aglomerações. Ora, se uma determinada circunstância desencadeia a perversão, é porque algum tipo de perversão ou de conteúdo a ela inclinado se encontra nos elementos de sua química. Desde que a iluminação pública criou um terceiro turno para as atividades humanas (o do sono, o do trabalho e o do lazer), com prazeres e distrações que não se desfrutam durante do dia, é como se os demônios se liberassem e não precisassem de esforço para descobrir adeptos. Às noites, abrem-se as entranhas do sistema. Embora nem tudo seja permitido, há nelas um limite que se empurra para adiante até quase, para alguns, a virada para o abismo. Na sociedade burguesa, como se houvesse consciência do processo, estabeleceu-se uma diferença entre o dia e a noite, paralela a outra entre a casa (espaço da família e da decência) e as ruas (a existência dupla, a prostituição, a liberação). Louis Ferdinand Céline não intitulou gratuitamente seu livro de *Viagem ao fundo da noite*. Sabia o que queria. E não estava aí exercitando apenas a velha alegoria do contraste vida/morte, esta última como as trevas do silêncio absoluto. As noites das grandes metrópoles, como Paris, Londres, Nova York, Buenos Aires, Rio de Janeiro, bem ou mal iluminadas, dependendo da área, reverbe-

ram de ruídos e de possibilidades. Chegam a ser incômodas, para quem procura o sono, e complacentes, para os que participam de tais festas, totalmente soltos diante dos olhos das autoridades, mesmo onde a lei impõe a categoria do silêncio como um direito de cidadania. É deste modo que a violência e a paz se equivalem: postas na vida social como impulsos cujo equilíbrio precário parece sempre pronto a se romper.

O interessante no romance de Auster *A noite do oráculo* é a maneira como os episódios, aparentemente sem ligação uns com os outros, funcionam como reações em cadeia, ajudando a exhibir, em vez de camuflar, o que se achava latente. A crise pessoal e conjugal se assemelha, se a examinarmos bem, ao soco na cara que Sidney Orr leva do chinês. Depois de (conduzido pelo comerciante) ceder à tentação de fazer sexo com uma prostituta (atraído pela beleza indescritível da mesma), com uma sensação de culpa e de reconhecimento da sua própria hipocrisia, pois amava a mulher e se sentia satisfeito no casamento, abre-se para ela a temporada de revelações. Daí por diante, caminha entre os pingos da chuva. A rua lhe entra na casa, não o imprevisível, o desconhecido que o sujeita à barbaridade, como se insinua de início a invasão e o saque de seu apartamento. A beleza da narrativa está justamente na capacidade de trabalhar com a gratuidade numa primeira camada só para insinuar em seguida que não existe gratuidade. O exercício da imaginação que chega a um beco sem saída, quando senta e escreve, depois de muito tempo, uma possível história, empacando numa boa idéia, não tem como ir adiante. Mesmo assim soa como uma metáfora, logo adiante, quando o personagem começa a perceber que nada em sua existência funciona como uma lógica predicativa. Os impasses, na verdade, estão em toda parte. São seus e da sua mulher; são seus e da comunidade à qual pertence. Lembremos que Sidney Orr, na condição de convalescente, em função de sua longa enfermidade, via-se como um indivíduo em compasso de espera, como alguém num intervalo entre uma coisa e outra, como se nos fosse possível usufruir parênteses em nossa biografia.

A palavra destruição aparece aqui perfeitamente a propósito. Sidney Orr é um americano que mora em Nova York. A Guerra no Iraque não o atinge, uma vez que dela, de tão distante, não ouve nem os ecos. Desfruta de uma paz de um país organizado e dominante no cenário in-

ternacional. Deve dinheiro, mas nada que lhe ameace o alicerce de sua forma de ver as coisas. Não caíra na miséria por causa das dívidas. Uma história que consiga elaborar pode se transformar num livro e adiar qualquer desenlace desagradável para um futuro incerto. O afeto que desfruta da mulher corresponde ao que sente por ela. Por que então, quando tudo sugeria relativa tranqüilidade na abertura da narrativa, até mesmo o que escreve nos cadernos, com os lances dramáticos que elabora (o homem que escapa de um acidente e altera, numa inspiração súbita e numa reviravolta, a linha do destino, para terminar preso e sem saída num lugar do qual ninguém jamais poderá tirá-lo), usa a intensidade do drama como marca da sua dinâmica? É porque não há como escapar dela, porque o drama integra as circunstâncias do momento histórico, ainda que, ao contrário da época de Sartre, não haja uma Guerra mundial para facilitar o trabalho da inteligência, como nas décadas de 30 e de 40. É o suficiente, no entanto, para que não nos esqueçamos daquilo que, com a sua energia criativa, o mesmo Sartre, na evolução de seu existencialismo, chamou a atenção: um laço invisível une, queiramos ou não, o particular e o conjunto.

Notas

¹ COHEN-SOLAL, Annie. *Sartre, 1905-1980*. Trad. Milton Persson. Porto Alegre: LP&M, 1986, pág. 70.

² UNAMUNO, Miguel. *Del sentimiento trágico de la vida*. Madri: Espasa-Calpe S.A., 1982. pág. 39. Versão nossa.

³ Idem, pág. 13.

⁴ BENJAMIN, Walter. *Paris, capitale du XIX^e siècle, le livre des passages*. Trad. Jean Lacoste. Paris: Cerf, 1989, pág. 414. (Versão nossa).

⁵ _____. Idem, pág. 414.

⁶ _____. *Paris, capitale du XIX^e siècle*. Trad. Jean Lacoste. Paris: Cerf, 1989, pág. 282.

SERPENTE EM CONVULSÃO: POESIA E DRAMATURGIA

Cláudia Dias Sampaio

Serpente vasta em convulsão é trecho de um dos versos do poema “Por você, por mim”, de Ferreira Gullar. Escolhi-o na tentativa de a partir dessa metáfora aproximar o leitor do ambiente de ebulição política, social e cultural, daquele período em que foram produzidos os textos que impulsionarão nossa reflexão sobre a relação entre poesia e dramaturgia.

Na véspera de apresentar esta comunicação, eis que a *Serpente vasta em convulsão* ganhou significados ainda mais amplos. Encontrei Gullar no Segundo Caderno, de O Globo. A reportagem “A contestação virou chiclete” é parte dos especiais que vem sendo produzidos neste 2008, sobre 1968. Até certo ponto foge dos padrões das reportagens sobre a cultura, veiculadas nesse jornal, pois ainda que apresentadas em fragmentos e destituídas de uma reflexão mais aprofundada, lá estão as críticas que o poeta faz ao consumismo e ao individualismo.

Mas não deixa de ser curioso o espaço que Ferreira Gullar conquistou no sistema de comunicação. De certo modo ele age como um ator que representa o papel do “poeta”, numa sociedade que só desse modo ainda lhe dá espaço, como disse Walter Benjamin ao falar sobre as excentricidades de Baudelaire.

É inevitável pensar nos ardis da mídia quando vemos a legenda da foto, que ocupa cerca de um terço do espaço da matéria de mais de meia página: “Ferreira Gullar: ‘O que é tinta sobre tela? Não é porra nenhuma!’”. Sem dúvidas, polêmica e desgraça vendem jornais e assim nos deparamos diretamente com o efeito-chiclete de que fala Gullar, “a sociedade de consumo tornou-se mais forte do que era, a ponto de transformar contestação em chiclete”.

Ter a obra de Ferreira Gullar como objeto de estudo é tarefa que requer uma conexão constante com o mundo; desde a percepção do barulho que faz um pombo, até questões políticas, sociais, culturais, artísticas e filosóficas. Além de poesia, Gullar escreveu crônicas, autobiografia, músicas, dramaturgia, e mantém uma coluna semanal no jornal *Folha de S. Paulo*, onde escreve sobre os mais diversos assuntos, inclusive, poesia.

O trânsito de Gullar pelas diversas linguagens deve-se certamente a uma inflamada inquietação do poeta em seu desejo de manter-se no mundo, construir a história. Gullar já passou dos 70 anos, sua convulsão é, portanto, vasta. E como uma serpente, na sinuosidade de sua forma, reflete-se a linguagem de Ferreira Gullar.

Militância cultural

Nos anos 60, a produção de Ferreira Gullar foi intensamente afetada pela agitação política daquele período. Eleito presidente do Centro Popular de Cultura (CPC), da União Nacional dos Estudantes (UNE), o poeta assumiu um trabalho mais engajado politicamente. No dia 1º de abril de 1964, dia do Golpe Militar no Brasil, Gullar filiou-se ao Partido Comunista e, logo depois, fundou o Grupo Opinião, ao lado de Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes, Armando Costa, Thereza Aragão, João das Neves, Denoy de Oliveira e Pichin Pla. A dramaturgia se apresentou então como um novo diálogo a que o poeta se propôs, na busca por uma linguagem que expressasse a urgência daquele momento-limite.

Em parcerias, Gullar escreveu três peças: *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* (1966), com Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha; *A saída? Onde está a saída?* (1967), com Antonio Carlos da Fontoura e Armando Costa e *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória*, com Dias Gomes. Esta última foi publicada em 1968, juntamente com o poema “Por você, por mim”, sobre a guerra do Vietnã.

O texto de Gullar e Vianinha, *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, foi o primeiro a ser encenado pelo Grupo Opinião, após os es-

petáculos musicais *Show Opinião e Liberdade, liberdade*. Com direção de Gianni Ratto, e tendo, entre outros, Agildo Ribeiro, Odete Lara, Oswaldo Loureiro e o próprio Vianinha no elenco. A peça teve grande repercussão e conquistou os prêmios Molière e Saci.

Em 68, com o AI5, Gullar foi preso, e após viver um período na clandestinidade, partiu para o exílio, que se estendeu por mais de dez anos. Viveu em Moscou, Santiago, Lima e Buenos Aires, de onde escreveu, em 1975, o poema que se tornou ícone da resistência à ditadura militar brasileira, o *Poema sujo*.

O bicho homem

(...)	cauteloso	se	move
entre	as	flores	da
Tram		Van	Dam
com	a	sua	granada
entre	cercas	de	arame
entre	as	minas	no
Tram		Van	Dam
com		seu	coração
Tram		Van	Dam
onde	bate	a	aurora
por	você	por	mim
sob	o	fogo	inimigo
com	o	grampo	no
com	o	braço	no
por	você	por	mim
Tram		Van	Dam
onde	bate	a	aurora
por	você	por	mim

no Vietnam.

O movimento final do poema “Por você por mim” apresenta uma cena protagonizada pelo soldado Tram Van Dam. O impasse em que se

encontra o jovem vietnamita, que “cauteloso se move/ entre as flores da morte”, com sua granada, rumo à base de Da Nang, cheia de soldados, “metralhadoras, bombas”, se conecta à peça escrita por Gullar dois anos antes, em parceria com Oduvaldo Vianna Filho: *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*. O título já nos fornece uma importante chave para a compreensão do que está no foco de ambas as produções de Ferreira Gullar: a situação-limite.

A proposta de examinar a conexão entre as linguagens da lírica e a do drama mereceria, decerto, um estudo que não cabe neste espaço. Ainda mais, quando tratamos de produções concebidas em momentos históricos que propiciam uma fecundidade de pesquisas, como é o caso. Portanto, a sugestão neste instante é pensar somente em determinados aspectos dessa relação na produção de Gullar, a partir de algumas marcas das leituras do poema “Por você por mim” e do texto da peça *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*.

A situação-limite, expressa por ambas, deflagra outros momentos-limite: o do poeta – entre o abandono das vanguardas e o engajamento político que o levou a escrever os poemas de cordel –; o do Brasil, que vivia a tensão gerada pela passagem de um regime militar para uma ditadura militar, como consequência do AI5; e a convulsão política que se agravava pelo mundo, principalmente, em decorrência da Guerra do Vietnã, estopim para profundas transformações sociais e políticas que se propagariam a partir do mítico ano de 1968.

Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come

Tragicomédia, com quase trinta personagens. Há o coro, músicas, o diálogo com o distanciamento de Brecht em cenas movimentadas que contam a disputa pelo poder nas eleições de uma pequena cidade, e o movimento social dos empregados da usina de Joca Ramiro; lembrando o movimento operário camponês. Roque é o anti-herói. Filho do jagunço Quinca Bonfim, foi deixado pelo pai na fazenda do Coronel Nei Requião. Roque cresce em companhia de Mocinha, filha do Coronel que se torna seu patrão. Noiva do promissor Mendes Furtado, filho do

senador, Mocinha tem sua primeira noite de amor com Roque. Brás das Flores é um personagem secundário, mas interessante. É ele quem escreve, em cordel, as aventuras do amigo Roque.

O teatro que bicho deve dar? é o título do prefácio da peça, editada pela Civilização brasileira, em 1966. Como era peculiar às produções daquele período, o texto é assinado pelo coletivo “Grupo Opinião”, que apresenta, em três partes, as razões para a peça: políticas, artísticas e ideológicas.

O Grupo Opinião foi um dos que contribuiu para a renovação do teatro brasileiro, que desde a década de 50 vivia um de seus momentos mais vigorosos. Néelson Rodrigues, o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), o Arena, de Augusto Boal, o Oficina, de Zé Celso Martinez – com as devidas alteridades com a qual a linguagem teatral era trabalhada por cada um deles –, todos surgiram nesse período áureo do teatro brasileiro; e contribuíram para a renovação dessa linguagem.

Além de colocar em cena a classe popular, um dos principais elementos dessa renovação, o *Opinião* manteve-se como centro de pesquisa e discussão de artistas e intelectuais, que procuravam resistir à repressão dos militares. Naqueles encontros fermentavam sensibilidades e pensamentos, o que possibilitou a eclosão de atores, diretores, músicos e escritores que buscavam o teatro e, mais tarde, a TV como canais de expressão. Entre eles estavam Dias Gomes, Antonio Carlos da Fontoura, Paulo Pontes, Armando Costa, Vianinha e o próprio Ferreira Gullar. Um ponto interessante se coloca ao pensarmos nesse encontro entre artistas que trabalhavam diferentes linguagens e o quanto eles foram afetados por isso.

A proposta de contestação e resistência estava explícita no que o grupo apresentava no prefácio da peça como sendo o “bicho”:

O bicho talvez seja a tentativa de ordenar, de desenhar o impasse entre o ser real e a vontade de ser das pessoas na realidade brasileira – cuja característica central é a celeridade das transformações no plano da consciência e a lentidão das transformações no plano institucional – ser como se é, já não é quase mais possível; ser, como se tem vontade de ser, ainda não é permitido, não é possível. O impasse, na sua violência, chega à inércia.

O interessante é que na situação-limite está o próprio ser humano; como torturador ou perseguido, vítima ou algoz. É o que nos mostra a brilhante teorização de Freud ao examinar a civilização e apontar as relações humanas como principal motivo do sofrimento de todos nós, superando a decadência do corpo e as desventuras do mundo exterior (cf. Freud, S.. *O mal-estar na civilização*).

As opções de que dispõem Tran Van Dam (do poema) e Roque (da peça) mostram justamente esse impasse, causado pelas relações baseadas no interesse por poder e dinheiro. Mas apesar das aproximações entre as duas obras, principalmente pela dimensão de contestação em que se encontram, um aspecto é bastante distinto.

No poema, a ação de Tran Van Dam, entre jogar ou não a grana-da, fica em suspenso e o leitor é lançado ao vazio dessa situação, que não se resolve. Já na peça, que usa a chave da comédia para falar sobre a melancolia – a inércia decorrente do impasse –, o leitor/espectador, ao invés da incógnita a que é lançado no poema, tem ao seu dispor três finais para o protagonista Roque. Não se trata do convencional “final feliz” que se espera de uma tragicomédia. Os autores tentaram criar um impasse para o leitor/espectador, que deve escolher entre os três finais (o “happy-end” é um deles). Mas a solução à moda do “você decide” é compacta, não se estende de modo produtivo a ponto de, realmente, lançar-nos na melancolia do impasse.

Contudo, o diálogo com a poesia reflete-se na peça: potencializa a chave da comédia e traz a acidez de um lirismo providencial. A discussão do bidê é um exemplo. Trata-se da cena em que chegam as mercadorias encomendadas pelo Coronel Félix Honorato. Há o despropósito de um barbeador elétrico inglês e dois ventiladores, para uma casa que não tem energia elétrica e de um bidê, onde não há esgoto; tampouco banheiro. Mas as compras agem como elixir paliativo, que chega para acabar com o tédio do Coronel e de sua família:

(Roque entra com um bidê.)

MOCINHA

Mas pra quê?

CORONEL

Pra que o quê?

MOCINHA

O bidê!

ROQUE

Ele comprou só para ter.

CORONEL

O bidê?

MOCINHA

Sim, papai. Não tem banheiro.

A poesia está na peça pela inspiração da literatura popular. O cor-
del, as redondilhas e rimas fáceis são elementos da musicalidade que
surge dos diálogos e define a escolha ideológica e artística de trazer para
a chave da comédia o que talvez fosse, de fato, inviável de ser expresso
de outra maneira.

Mas tanto na peça, quanto no poema, o poeta busca traduzir-se,
nesse lugar em que pulsam vida e morte, em que os efeitos parecem
surgir mais das perguntas, do que das certezas. Como mostram os ver-
sos da canção de abertura da primeira cena, em que todos os atores,
inclusive o “bicho” apresentam-se ao público:

Será esse bicho um homem, amô,
ou muitos homens será?

Cena e personagem

Diferentes movimentos constituem “Por você por mim”. Dedicado
à Guerra do Vietnã, o poema se estende por quatro páginas. Os versos
irregulares se afinam pelo diapasão da narrativa, distribuída em cenas,

cuja montagem paralela expõe o cotidiano do Rio de Janeiro e o do Vietnã. Voltemos ao ponto que elegi como partida: o movimento final do poema, com o soldado Tram Van Dam, onde personagem e cena estão mais nitidamente definidos.

O encadeamento dos versos, e suas incisivas repetições, constrói a descrição do cenário, a apresentação do herói e da ação; produzindo uma musicalidade que acentua o suspense daquela situação-limite. No entanto, ao final, a ação não se resolve; mantém-se em suspenso. Poderíamos pensar esse hiato, peculiar à poesia moderna, como um dos recursos do poeta para preservar o diferencial da linguagem poética. Ainda que ele usufruísse os valores comunicativos de uma narrativa dramática, ele mantinha a convicção de se mover no território do poético.

A negatividade presente no poema está não somente no contexto que expõe a fragilidade do instante-limite de Tram Van Dam, mas surge, sobretudo, na determinação do trabalho estético das repetições e sonoridades dos versos.

Em um estudo sobre a contribuição das vanguardas para a elaboração da linguagem poética de Ferreira Gullar¹, observei que o efeito de choque, peculiar à categoria da poesia moderna, surgia em determinados momentos de sua lírica pelo uso da linguagem comum e pelo trabalho descritivo que o poeta faz das coisas do cotidiano. Tal procedimento também remete à linguagem teatral, sobretudo, se pensarmos em dois importantes elementos que a constitui: a cena e a personagem.

Em “Por você por mim” há outras cenas além da de Tran Van Dam.

Há o amanhecer, após uma noite de batalha em Thua Thien, descrito nas primeiras estrofes do poema. As metáforas acentuam o efeito dramático da cena:

A noite, a noite, que se passa? diz
 que se passa, esta serpente vasta em convulsão, esta
 pantera lilás, de carne
 lilás, a noite, esta usina
 no ventre da floresta, no vale,
 sob lençóis de lama e acetileno, a aurora.

Já desde os primeiros versos, o leitor é motivado por essa pulsão que concatena e constitui cada um dos movimentos do poema. A metáfora da “noite”, que mais tarde Gullar retoma no título de “Dentro da noite veloz”, expressa aquele “estado de exceção” em que vivíamos no Brasil em 1968, com o AI5, e, também, a escuridão da guerra do Vietnã, cuja geografia lembra a de uma serpente. A convulsão era vasta, porque se estendeu por quase 20 anos, no mais longo conflito militar que ocorreu após a Segunda Guerra Mundial.

“Por você por mim” não é uma poesia dramática, com diálogos marcados pelo uso do travessão. O poeta é um narrador que observa a cena e nela se conecta, e ao leitor, pelo verso base, título do poema “Por você por mim”:

Tran Van Dam
onde bate a aurora
por você por mim
no Vietnam

A enumeração das cidades do Vietnã e seus nomes que nos causam estranheza é outro elemento utilizado pelo poeta na tentativa de retratar essa “vasta serpente”:

Que se passa em Huê? em Da Nang? No Delta
do Mekong? Te pergunto,
nesta manhã de abril no Rio de Janeiro,
te pergunto,
que se passa no Vietnam?

Ele nomeia os locais devastados pela Guerra, assim como nomeia os aviões Thunderchief da força aérea americana, as armas *lazy-dog*, *bull-pup* e *napalm*. A *napalm* é uma bomba-incendiária que ficou conhecida por uma das imagens mais terríveis da Guerra do Vietnã – a foto de 1972 em que a então menina Phan Thi Kim Phuc foge, nua, de seu povoado que estava sendo atingido por um bombardeio de *napalm*.

A esperança por um mundo outro se coloca na possibilidade que o poeta insere pelas metáforas da “aurora”, do “amanhecer” e do “mar azul”. Ainda que desgastadas, é por elas que ele constrói o universo de suas idéias estéticas e a possibilidade da utopia. Por isso, o valor dessas metáforas no que elas conferem de autenticidade à voz do poeta. Trata-se do sistema em espiral, que desdobra o objeto e o conecta à dimensão macro e micro do vivido, o que une as bananas podres ao mar, ao horizonte, em “Bananas podres”, de *Na vertigem do dia*. É o lirismo utópico de um dos poemas neoconcretos mais conhecidos de Gullar: “Mar azul”.

No entanto, em “Por você por mim”, esse sistema gira ao contrário:

a tessitura da carne, gira
ao contrário, a desfazer a vida, o maravilhoso aparelho
do corpo, gira

Numa guerra, o sistema todo gira ao contrário, o poeta põe sua linguagem também em função desse descompasso que está “ao contrário a vida feita morte”.

a tessitura da carne, gira
ao contrário, a desfazer a vida, o maravilhoso aparelho
do corpo, gira

Ele inverte a sintaxe, cria rupturas inesperadas, e diz do aniquilamento desse sistema: “(...) a máquina/ da primavera/ danificada/ não consegue sorrir”. Mas o poeta mantém a convicção nas suas idéias estéticas, que expressam a intenção de criar um mundo outro. Como vemos no realce em itálico dos versos: “*aquela tarde aquela tarde clara, amada,/ aquela tarde clara* tudo”. Há ainda as coisas da infância que se mantém apesar das mortes: “demais, há mortes/ demais, coisas da infância, a hortelã, os sustos/ do amor (...)”.

Esse paralelismo, presente nos movimentos do poema, dialoga com a peça. Um exemplo é a cena em que o Coronel conversa com Furtado,

filho do senador e noivo de Mocinha, sobre a eleição iminente; enquanto ela e Roque sussurram um diálogo paralelo de um erotismo velado, que acaba por instigá-los à primeira noite de amor.

Os quatro personagens estão no mesmo ambiente – uma sala de estar:

FURTADO

Vim e vim com novidade.
mas é preciso primeiro
o senhor ir pra cidade,
pois se ficar neste inferno
podemos ganhar sezão
mas não ganhar a eleição.

MOCINHA

E a abelha com zangão?

ROQUE

Só amor, amor mais dor...
(*Falam baixo.*)

CORONEL

Apóio o nome de seu pai
para ser governador.
Ir pra cidade não quero,
lá me sinto um lavrador...

Os discursos paralelos que constituem as duas obras prenunciam o diálogo com a linguagem audiovisual e expressam de certa maneira o dito e o não-dito, o que está na linguagem compacta da comunicação trivial e o que fica subjacente, que repousa no limiar entre vida e morte, noite e aurora.

No romance *Morte em Veneza*, de Thomas Mann, o personagem-escritor Gustav Aschenbach diz que “quase tudo que existe de grandioso existe como um ‘apesar de’, ou seja, algo que se realizou apesar de pre-

ocupações e tormentos, apesar da pobreza, do abandono, da fragilidade física, do vício da paixão e de mil outros obstáculos” (Mann, 2003, p. 14). Talvez seja essa convicção que explique a resistência da arte naquele e em outros momentos-limite.

Notas

¹ *Na vertigem da vida. A poesia de Ferreira Gullar*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Letras, UERJ, 2008, p. 57. Sampaio, Cláudia Dias.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor. In *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- AGAMBEN, G. *O estado de exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas; vol. III.)
- _____. “Teses sobre a filosofia da história” (1940). Coleção Grandes Cientistas Sociais. Org.: Kothe, Flavio. Coord., Fernandes, Florestan. São Paulo: Ática, 1991.
- FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- MANN, Thomas. *Morte em Veneza*. Trad.: Eloísa Ferreira Araújo Silva. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2003.
- GULLAR, Ferreira. VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1966.
- _____. *Toda poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006. 15ª edição.
- ISER, Wolfgang. _____. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- RANCIÈRE, J. *Políticas da escrita*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

_____. *A partilha do sensível: Estética e política*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

Jornais e sites

Folha de S.Paulo. Caderno Mais. “68 ao quarenta”. SP, 4 de maio de 1968.

O Globo. Segundo caderno. “68 o ano da revolução pela arte”. RJ, 18 de maio de 2008.

BBC news. “Picture power: Vietnam napalm attack”. Disponível em: <http://news.bbc.co.uk/1/hi/world/asia-pacific/4517597.stm>

DOSSIÊ

SOBRE A VIGÊNCIA DO REGIONALISMO NO BRASIL

Luís Augusto Fischer

A questão apresentada no título para muitos nem questão é; mas para vários outros, especialmente para os habitantes de províncias distantes dos centros de poder, real e simbólico, continua sendo um tema de grande relevo. Atende pelo nome de regionalismo o problema; certos cosmopolitas que estão no lado vencedor da vida social de hoje não reconhecem validade a ele, ao passo que para muitos dos perdedores, sejam eles provincianos ou não, é tema que vem ao caso.

Acresce que a conversa, aqui, é proposta por um professor que nasceu e vive no Rio Grande do Sul. Não apenas por fatalidade geográfica, mas também por ela, este que aqui fala tem se ocupado da matéria em vários níveis, o mais saliente dos quais é um livro, *Literatura gaúcha – Formação, História e Atualidade* (Editora Leitura XXI, Porto Alegre, 2003). E ao lado dele há ensaios, palpites, cursos de graduação e de pós-graduação, que com alguma pertinácia e talvez algum acerto giram em torno desse tema.

O tema já rendeu muita reflexão, das mais eufóricas (em geral aquelas ligadas a movimentos folclóricos ingênuos) às mais críticas (como foi o caso de Florestan Fernandes e Antonio Candido, entre outros); o mesmo tema que pode aqui, nos estreitos limites deste ensaio, ser abordado por dois lados, aparentemente contraditórios mas na verdade apenas opostos complementares: primeiro, a postulação da existência do problema que vive em torno do conceito de regionalismo, particularmente na literatura; segundo, a argüição da centralidade excessiva que o Modernismo de feição paulistana ocupa na atual descrição da literatura e da cultura brasileiras. Vamos tentar os dois, pela ordem. A abordagem, quase escusava dizer, tomará por base a experiência gaúcha, por ser a mais familiar para este professor aqui e, não menos, por ser um caso exemplar do problema.

Começamos de modo leve e panorâmico: os países sul-americanos de língua espanhola se reconhecem em sua singularidade, em sua separação, mas também em sua base comum, naquilo que compartilham — a língua espanhola, que veio junto com a colonização, operada a partir de uma mesma metrópole, a Espanha. Argentinos sabem quem são e têm seus esquemas mentais para pensar nos mexicanos, nos chilenos, nos colombianos, nos cubanos; e assim reciprocamente, numa dimensão que se espalha, se não por todos, pela maioria dos países independentes hispano-americanos (alguma exceção deve ser computada para países muito pequenos, que nem chegam a ser característicos de nada, e que pelo contrário compartilham com outros as marcas centrais de sua vida, como será o caso das Antilhas de língua espanhola).

Sabendo que são diversos, sabendo que pertencem a países com fronteira nacional, com exército, com moeda e com história, eles podem também usufruir um certo grau de compartilhamento de suas singularidades. De alguma forma, colombianos ganham em saber que são como são e que deram origem a um escritor como García Márquez e que, simultaneamente, podem ler e portanto aproveitar as experiências de outros países, como a Argentina (mais verdadeiro seria dizer a Buenos Aires) de Borges, o México de Rulfo, e assim por diante. São países distintos unidos pela língua.

O caso brasileiro, agora. A tradição centralista do Estado nacional brasileiro, herdeira do Estado português até mesmo na burocracia pequena e de grande poder, foi cevada igualmente pela determinação de manter a base de classe intocada, por um período que superou as maiores tolerâncias do século 19. Estamos falando da escravidão, claro, que garantiu parte importante da unidade nacional: mesmo em momentos de iminente ruptura de uma província rebelde com o centro imperial (de que a guerra dos Farrapos é exemplo eloqüente, no Rio Grande do Sul), os senhores de escravo do centro e da periferia preferiram abrir mão de posições antes tidas como inarredáveis em favor de manter o instituto da servidão intocado.

Isso não explica tudo, mas ajuda a encaminhar o tema: foi esse centralismo a matriz mental, ideológica, política, mais propriamente epistemológica, da visão unitarista que a cultura brasileira construiu ao

longo do tempo, desde o Romantismo até, especialmente, o Modernismo paulista (e não é que o tema segundo já apareceu aqui?). A história brasileira impôs, em uma proporção fortíssima (e desconhecida em um país novo como os Estados Unidos, ou como a Austrália, por motivos diversos entre si), uma visão unitarista, que não acolheu a diferença regional como válida, e pelo contrário manteve-a à margem como indesejável. Isso foi assim no século 19, isso se reforçou (para não ficar pegando no pé dos paulistas a toda hora) num momento como o Estado Novo, quando, pela força do veículo modernizante que era o rádio, o samba carioca, em algumas de suas modalidades (o samba-crônica de Noel, mas também o samba-exaltação de Ary Barroso), se transformou na “cara do Brasil”, relegando a patamares subalternos ou mesmo à morte gêneros musicais que tinham força ou começavam a ganhar público pela mesma época.

Tivéssemos, os brasileiros, uma visão menos unitarista, menos impositiva, menos centralizada acerca de nosso país, poderíamos viver culturalmente usufruindo com mais gosto e eficácia o arquipélago cultural da língua portuguesa em nosso país. As diferenças poderiam ser vistas como isso mesmo, diferenças, mas tramadas na base de uma mesma língua, um passado comum, um destino compartilhado.

Sei, essa é uma reflexão idealista, no mau sentido da palavra. Pois então vamos a uma dimensão materialista da coisa. A recente onda de liberalização da economia brasileira, começada por Collor e mantida, em linhas gerais, por Fernando Henrique e por Lula, determinou, entre outras providências, que os estados, as unidades federativas, deveriam desonerar as exportações; haveria uma compensação por esse buraco financeiro, na forma de uma transferência da União para os estados nessa situação — foi a famosa Lei Kandir. Na prática, os estados que mais fortemente estavam operando exportações, entre os quais o Rio Grande do Sul, ficaram pendurados no pincel, porque a escada do ICMS foi retirada pelo governo central, impiedosamente. O argumento de face era respeitável, aquele de não exportar imposto, que onera o produto final; na vida real diária, o argumento transformou-se num gesto unilateral de força.

Não é a primeira, nem será a última vez que se estabelece conflito entre todo e parte, num país. O Brasil viveu episódios notáveis nessa matéria, que valeriam a pena ser historiados em uma seqüência específica. (Por exemplo: na República Velha, as províncias puderam, entre outras coisas, taxar as exportações com impostos de abrangência estadual; adivinha qual o nome da província que mais se beneficiou dessa conjuntura? Um doce para quem acertar. Sim, foi a mesma província que teve renda sobrando até mesmo para inventar uma moderna universidade, incluindo um lote de professores importados diretamente da França.)

Feitas as contas, hoje temos, no Rio Grande do Sul, uma situação crítica que em parte se explica por essa operação: fechada a torneira do ICMS sobre as exportações (couros, carnes, sapatos, soja, móveis, petroquímicos, quase tudo que o estado produz de significativo), o antigo e agora saudoso welfare-state alcançado nos anos 1950, com uma previdência estadual exemplar e um sistema de ensino de dar gosto, ficou na memória mesmo, e os sucessivos governos só podem é chorar as pitangas, sem expectativa de que elas revertam ao que foram alguma vez. Assim foi com os últimos governos: Britto teve caixa porque vendeu quase todo o patrimônio público; Olívio usou o caixa único do estado e pôde sobreviver; Rigotto tentou de tudo e não teve nada; e, agora, Ieda vê a situação destrozada e sem saída, e isso numa conjuntura, é bom lembrar, em que o Estado nacional contrata, leiloa, faz e acontece, com a economia aquecida e a inflação sob controle, mesmo na conjuntura de crise financeira recente (estamos vivendo o outubro de 2008, na hora da revisão deste ensaio).

Uma reflexão que transitasse de modo simplista entre as duas dimensões aqui apontadas, a cultural e a fiscal-financeira, resultaria numa conclusão cínica e inevitável: bem, estamos finalmente integrados nacionalmente, de forma que agora chega de ilusões autonomistas, numa esfera ou na outra. Sim, mas então o que fazer com o ensino e saúde, que são de responsabilidade do mesmo cofre que não pode cobrar ICMS da exportação e não recebe a prometida compensação por isso? Mandamos o pessoal pra casa e esperamos morrerem todos analfabetos?

Ocorre que há mais: mesmo com a centralização estupenda dos tributos, mesmo com o esvaziamento da capacidade de gestão do governo estadual, ou talvez por isso mesmo, há entre as pessoas, das mais simples às mais sofisticadas, um sentimento de pertencimento a esse mundo, ao mundo sul-rio-grandense. No plano popular, o que quer dizer no plano do que resta de singelamente popular e também, majoritariamente, no plano do que já está integrado à engrenagem do mercado na forma de cultura de massas, nunca houve tantos Centros de Tradição Gaúcha (CTG), entidades que são como clubes sociais, de agregação espontânea e voluntária, mas que apresentam a singularidade de serem dedicados ao cultivo de certas tradições (modos de vestir e de dançar, modos de preparar comidas representativas, etc.), que são condicadas e controladas por várias instâncias de organização. Nunca houve tanta ênfase nos desfiles chamados de Farroupilhas, realizados nos dias 20 de setembro, marca inicial da guerra iniciada em 1835 e data da proclamação da República do Piratini, em 1836: no Rio Grande do Sul, tais desfiles são mais entusiasmados do que os de 7 de setembro, a data da Independência brasileira. Há festivais de música chamada de nativista ou regionalista, de música genericamente chamada de gauchesca, e isso por toda parte, incluindo muito fortemente regiões sul-rio-grandenses que receberam, ao longo do século 19, levas sucessivas de imigrantes de língua alemã e de língua italiana, bem como, minoritariamente, poloneses, russos, japoneses, judeus, árabes.

Aqui cabe um parêntese para quem não conhece o tema: o que ficou marcado como identidade gaúcha está baseado em imagens, símbolos, práticas sociais e valores que originalmente existiam no mundo da estância, isto é, da fazenda de criação de gado em regime extensivo, grandes áreas de campo aberto, gado solto, o vaqueiro tendo aí um papel decisivo, dentro da estância, para manejo do gado, e fora dela, para conduzir as tropas de animais para abatedouros, com vistas a produzir o charque, a carne seca e salgada que fez parte importante da riqueza do estado desde o século 18. Ora, tal estância foi típica da parte sul do estado, aquela que fica na vizinhança do Uruguai, e não muito mais que isso; toda a parte norte, topograficamente distinta (em grande parte se trata de serras altas, eventualmente com campos também), foi em

sua maior extensão ocupada por minifúndios tocados por mão de obra familiar, por colonos emigrados do mundo alemão e italiano, majoritariamente, a partir já da década de 1820, os alemães, com reforço notável nos anos 1870, os italianos. O curioso é que, quando o processo histórico definiu aquele gaúcho vaqueiro, o peão da estância, ele e seu mundo simbólico, como o elemento central da identidade do estado, essas regiões coloniais, que na prática tinham pouca relação com aquele mundo da produção extensiva do gado, adotaram também elas o estilo gauchesco de pensar e ser. O processo não é completamente fechado, como se pode imaginar, havendo núcleos refratários a tal assimilação e havendo inúmeros episódios de mescla entre coisas gauchescas e coisas coloniais germanizadas ou italianizadas; de todo modo, é certo que a hegemonia da identidade cultural está cifrada naquele mundo da estância, tomado como uma espécie de paraíso perdido para os freqüentadores dos CTGs.

Não se trata de um mundo marcado pela sofisticação cultural, está-se vendo. É gente de escassa leitura, de pouca reflexão sistemática, preponderantemente oriunda das classes médias e baixas urbanas, algumas vezes (não principalmente) com raízes no mundo da antiga estância latifundiária. Mas é gente que lê alguma poesia, canta algumas canções, dança; gente comum, para dizer de modo simples e abreviado.

A mesma visão cínica diria, cortando a conversa, que, bem, assim é, os simples vivem subordinados à indústria cultural, que nesse caso guarda certa proximidade com um movimento de raízes folclóricas, tudo isso no entanto sendo destinado à grande lixeira geral da cultura de massas de nosso tempo. De acordo, digo eu, em termos amplos; mas, à parte a dimensão humana que pode ser salientada nisso tudo, vale a pena sublinhar que talvez essa modalidade de cultura trivial seja menos idiota do que, por exemplo, aquela que tomou conta do interior de São Paulo, e não só ali, aquela modalidade de reversão histórica em que saiu o caipira, tragado pela voragem do mercado e sem algo como um Centro de Tradições Caipiras, e foi substituído pelo caipira texano, já de boutique, já industrializado, que vem com o modelo de rodeio, de baile, de chapéu e mesmo de sotaque mental, por assim dizer.

A intenção não é fazer um campeonato de horrores, em que no fim das contas só há perdedores, mas de pensar a partir de alguns dados constatáveis, como esses aí de cima, que por certo poderiam ser replicados por outros referentes ao mundo pernambucano, ao mundo goiano, talvez a tantos mais, certamente a várias das culturas — passe o termo — regionais do Brasil. Em cada uma delas, haverá casos similares, em que itens da identidade cultural são fortes entre a gente mais simples intelectualmente e apresentam vigência mesmo em patamares refinados de percepção e de produção cultural.

Agora migremos em direção ao mundo da produção cultural mais sofisticada, para continuar pensando no tema. O que se verifica nele, seja no Rio Grande do Sul ou em Pernambuco, mas também noutras das regiões brasileiras, é a permanência das referências locais, algumas delas bem próximas àquele mundo da cultura popular e/ou massiva. Naturalmente há, em Porto Alegre ou no Recife, artistas que se movimentam esteticamente em patamares alheios aos temas e pressões locais, artistas para quem faria pouca diferença viver em uma dessas capitais ou em cidades metropolitanas, como São Paulo, Buenos Aires, Paris ou Nova York. Em primeiro lugar, porque as capitais de província dispõem de certo nível de integração ao mercado e à cultura letrada ocidental que permitem tal situação; em segundo, há a possibilidade real e crescente de um artista produzir para segmentos de mercado que, como ele, vivem por assim dizer no mundo, e não naquela cidade; em terceiro, tudo isso foi potencializado nos últimos tempos pelos extraordinários vetores de integração representados pela internet e tudo que ela proporciona. Tais seriam os casos de gente que compõe rock em inglês, por exemplo, ou de gente que escreve para veículos impressos em outro país; na literatura, é o caso de escritores que inscrevem sua produção em fatias do leitorado que independem das referências locais e vivem, ao contrário, da força dos temas que elegem como centro de sua obra; veja-se o caso de João Gilberto Noll ou de Lya Luft, entre outros, para quem o fator local não pesa ou pesa pouco.

Mas há uma força de permanência da identidade local, da formação cultural específica da região, que interessa averiguar aqui. Trata-se de uma força perceptível entre artistas de ótimo nível, artistas que,

justamente por procurarem fazer falar os elementos locais no patamar da melhor arte, não raras vezes vivem o dilema de serem sofisticados demais para o cidadão médio da região, de um lado, e de parecerem muito localistas para o cidadão desligado dela ou para o cidadão metropolitano. Dá para pensar num caso como o de Vitor Ramil, excelente cancionista, que muitas vezes encontra ouvidos surdos por viver esse processo; ou num caso como o de escritores como Luiz Antônio de Assis Brasil, romancista que se ocupa de romances históricos de ótima fatura, ou de Luiz Sérgio Metz, inventivo narrador, falecido precocemente, que reprocessou a linguagem gauchesca em enredos de grande força dramática.

Se por um momento ampliarmos o foco, de modo a abranger, num vistazo, o conjunto da história da literatura (e da canção, igualmente) de língua portuguesa aqui na América, quer dizer, aquilo que chamamos de literatura brasileira, veremos algumas constantes reveladoras. A primeira delas é que desde o Segundo Império, o que nos termos da história da literatura equivale ao Romantismo, até agora, sem exceção, a cada novo bloco histórico e a cada correspondente alteração importante da moda em matéria de composição literária aparecem romances, poemas, dramas e contos tanto versando sobre a cidade grande e/ou sobre o Centro (o Rio, depois São Paulo), quanto versando sobre a província, a cidade pequena e/ou o mundo rural; no entanto, nos manuais de história da literatura aparecerão quase que apenas os que operam no primeiro termo, a cidade grande, o Centro, ficando o restante relegado à condição de — aqui está o termo, de novo, agora em sua versão completa — regionalismo, quer dizer, de coisa vista liminarmente como menor, de alcance acanhado, sem a totalidade que, na visão do Centro, está apenas na grande cidade ou no Centro mesmo, tudo isso pensado a partir da noção de que a totalidade é que confere estatuto superior à obra de arte. Está mesmo? É mesmo?

Isso não está escrito assim, de modo tão direto e mesmo trivial, em nenhum artigo ou livro de história que eu conheça; mas os efeitos dessa perspectiva são sensíveis, adivinha, por quem não esteja no Centro, ou discorde dos critérios utilizados para definir o que é maior e o que é menor, em termos de validade. Não está escrito assim mas é assim, me

parece: a validação das obras, o carimbo de legitimidade que elas podem receber, pelo menos desde o Modernismo brasileiro, está ligado à idéia de que (a) a cidade é a totalidade, a cidade grande em particular; (b) a ponta do processo de modernização é o que importa, em qualquer nível (social, econômico, político), a ponta e não as bordas ou a retaguarda, porque na ponta é que os conflitos se expressariam de modo direto, tornando-se visíveis a pleno; (c) arte é igual a novidade, a vanguarda, arte verdadeira implica conquista de novo território temático, de novo procedimento formal, e toda arte que apresentar qualquer aspecto de permanência rebaixa imediatamente seu valor.

A soma desses pressupostos, que, repito, não estão escritos assim mas são assim praticados, resulta na equação que perpetua a visão que temos hoje: cidade grande + modernização + vanguarda = arte verdadeira; sem qualquer um desses itens, temos arte velha, irrelevante, desprezível, merecedora no máximo de uma nota de pé de página. A soma desses pressupostos resulta na entronização de certo tipo de literatura não como um estilo, uma variedade, mas como a melhor literatura e, nos casos mais extremos, a única literatura (a única arte, nos casos delirantes) válida. O prezado leitor percebeu aqui o mecanismo básico da perpetuação da nefasta categoria “regionalismo”?

Se o leitor for rápido no gatilho vai jogar no meu metafórico rosto algumas contestações, especialmente esta: que Guimarães Rosa, ao contrário da massa de escritores de tema rural, parece regionalista mas não é, porque ele, argumentará meu leitor, transcendeu os dados regionais para alcançar o universal (isso se o leitor for dado à metafísica); porque ele, argumentará o leitor, remexeu no esterco regionalista mas teve — olha aí — teve atitude de vanguarda, adequada, ao recriar a linguagem e tal; porque ele, argumentará meu leitor em caso de ser um modernis-to-cêntrico assumido, fez o que os grandes inovadores do século 20 fizeram, como Joyce. Nem vai adiantar em argumentar com ele que Rosa aprendeu parte do que inventou não com a vanguarda européia, mas com gente nativa que havia experimentado procedimentos inovadores, como por exemplo Simões Lopes Neto. Não vai adiantar porque a visão que esposa meu hipotético antagonista determinou que o que é bom

deriva daquela equação, acima exposta, e portanto outras hipóteses simplesmente não existem.

Pois bem: eu queria, mesmo assim, deixar aqui uma sugestão, nem que seja como matéria para uma conversa frouxa, de bar, uma hora dessas. Que é a seguinte: antes de mais nada, preste um pouco de atenção à faca com que está sendo fatiada a história da literatura brasileira, e veja que ela existe, para começo de conversa; depois tente avaliar a natureza dessa faca, o ângulo de corte que ela opera; depois tente retornar para a literatura brasileira ela mesma, quero dizer, para os livros, os importantes e os não importantes, e tente ver se eles não seriam mais bem descritos segundo outras fatias, mediante outros recortes, com o uso de outra faca.

Tenho até mesmo uma sugestão prática para oferecer: enumere, como exercício, os romances, para ficar em um gênero apenas, e gênero forte na tradição brasileira, ou mais amplamente nos relatos narrativos, incluindo os contos, mas prestando atenção aos relatos que se ocupam da cidade e do Centro e, ao lado, os que se ocupam do campo, ou da província. O resultado dessa enumeração, na minha leitura, oferece um panorama de grande eloquência: vai-se ver de perto, e a constatação é que a cada geração, desde o Segundo Império, há relatos importantes sobre o Centro, a urbe, e sobre a periferia, o mundo rural ou provincial, configurando uma dinâmica de enfrentamento, de tensão, que fica visível cá pela minha lente. Sumariamente, em um arranjo cronológico em blocos definidos desde o ângulo da história econômica e política (e portanto não de uma suposta história de estilos, que é uma facilidade escolar que quase sempre é também um embuste historiográfico), fica assim:

Momento histórico	Relato urbano	Relato rural e provincial
I. Segundo Império e hegemonia do café no RJ, anos 1850-1890	Macedo, Alencar; Machado	Alencar, Távora, Bernardo Guimarães, a prosa do Partenon Literário (RS)
II. Primeira República e hegemonia do Café de SP; o Realismo-Naturalismo, anos 1890-1920	Machado; Aluisio Azevedo; Lima Barreto; Antônio de Alcântara Machado	Afonso Arinos, Luís de Araújo Filho, Alcides Maya, Simões Lopes Neto, Roque Callage, Hugo de Carvalho Ramos, Monteiro Lobato, Valdomiro Silveira, Manuel de Oliveira Paiva, Domingos Olímpio, Lindolfo Rocha, Coelho Neto
III. República Pós-30 e modernização econômica; o romance neo-realista dos anos 1930-1950	Erico Verissimo, Dyonélio Machado, Cyro dos Anjos, Octávio de Faria, Jorge Amado, Amando Fontes, Telmo Vergara, Reynaldo Moura, Lúcia Miguel-Pereira, Oswald de Andrade, Lúcio Cardoso, Marques Rebelo, etc.	Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Erico Verissimo, Cyro Martins, Guimarães Rosa, Murilo Rubião, José Cândido de Carvalho, Rachel de Queirós, Ivan Pedro de Martins, Abguar Bastos, Cornélio Penna, Jorge Amado, Bernardo Élis, Mário Palmério, Pedro Wayne, Aureliano de Figueiredo Pinto
IV. Brasil-Grande durante a Guerra Fria (de JK e da Ditadura Militar); crise da narrativa realista dos anos 1960-1980	Clarice Lispector, Lígia Fagundes Telles, Antônio Callado, Carlos Heitor Cony, Rubem Fonseca, Dalton Trevisan, Caio Fernando Abreu, Sérgio Sant'anna, Moacyr Scliar, Ignácio de Loyola Brandão, Marcos Rey, Osman Lins, etc.	Ariano Suassuna, Hermilo Borba Filho, João Ubaldo Ribeiro, Josué Guimarães, José J. Veiga, Raduan Nassar, Luiz Antonio de Assis Brasil, Márcio Souza, Tabajara Ruas, Francisco Dantas, Benito Barreto, Dalcídio Jurandir, Alcy Cheuiche, Ivan Ângelo, Antônio Torres
V. Brasil Neoliberal /Globalizado na hegemonia do capital financeiro mundializado; anos 1990	Chico Buarque, Luiz Ruffato, Paulo Lins, Marcelino Freire, Marçal Aquino, Fernando Bonassi, Fausto Fawcett, Marcelo Mirisola, Ferréz, Bernardo Ajzenberg	Luiz Sérgio Metz, Charles Kiefer, Milton Hatoum, Cristóvão Tezza, Wilson Bueno, Juremir Machado da Silva, Marilene Felinto, Paulo Ribeiro, Antônio Carlos Viana, Miguel Sanches Neto

Se o leitor me acompanhou até aqui e se deu o trabalho de percorrer essa modesta tabela, terá visto que faz um certo sentido essa visada que joga no lixo a categoria “regionalismo”, em favor de uma visada abrangente, que não descarta liminarmente os livros ocupados o tema rural ou sobre a vida provincial, nem supervaloriza aqueles que lidam com a cidade grande ou o Centro. Pode-se mesmo ir um pouco mais longe, e com grande proveito: me parece mais produtivo, menos restritivo, e historicamente mais representativo que se pense de modo dialético nessa disjunção entre cidade e campo, entre urbano e rural (entre metropolitano e provincial). Dialético: enxergando as tensões, mapeando as forças em choque, diagnosticando os problemas que estão sendo dramatizados ali, naqueles livros, naquela época.

Um exemplo dessa tensão pode ter origem num conceito mais ou menos freudiano, que me ocorreu a partir da leitura de um recente livro sobre Guimarães Rosa, de Kathrin Rosenfield (*Desenveredando Rosa*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007). Nele, a autora comenta a literatura de Guimarães Rosa, a folhas tantas, como um trabalho de luto: “ele concebe a escritura como um intenso trabalho de luto que as transformações históricas — e até reformas bem-sucedidas — exigem no imaginário coletivo” (p. 103). A idéia tem muita capacidade explicativa, não apenas sobre Rosa, digo eu, extrapolando, mas sobre toda a literatura que se ocupa com o lado perdedor, em qualquer das conjunturas históricas. O lado perdedor: aquele que lida com as experiências e as matérias que em qualquer processo de modernização vão ficando para trás, que vão sendo largadas pelo caminho, como a vida na província relativamente à vida metropolitana, como a vida rural, relativamente à urbana, como a vida dos “sujeitos monetários sem dinheiro” (expressão, salvo engano, de Robert Kurz, por exemplo em *O colapso da modernização*, São Paulo: Cia das Letras, 1992).

Se pensarmos em conjuntos, em blocos históricos de recorte relevante (e não segundo as perniciosas categorias estetizantes com que a história da literatura costuma se dividir, se conceber e se satisfazer), por exemplo na linha do que está proposto rapidamente na tabela recém-apresentada, é possível andar mais um passo ainda — *conceber cada um desses momentos*, que como insinuado acima viram nascer relatos narra-

tivos sobre o Centro e a cidade grande, tanto quanto sobre a província e o mundo rural, *como um campo de tensões, de forças em disputa* (forças e tensões que são sociais, mas são também ideológicas, são também estéticas, etc.), campo que não se resume, portanto, a um dos lados da equação, *campo que só se enxerga amplamente se vistas as forças em sua dinâmica real*, para além de juízos sumários com que temos jogado ao lixo as obras carimbadas com o nome nefando de “regionalismo”. Cada um desses momentos, no plano da realização artística como no plano da vida social, se compõe de elementos vencedores e de elementos perdedores, em função da mudança que se opera. Pois bem: do lado vencedor, que é o lado da cidade moderna, do capital, da concentração de poder, do Estado, da tecnologia, está a arte eufórica, tantas vezes expressa como vanguarda, por sinal; do lado perdedor, do lado que requer o luto, está a arte disfórica, a arte melancólica, tantas vezes expressa como, desculpe insistir tanto assim, “regionalismo”.

Não estou aqui sugerindo que basta botar em cena um caipira ou um gaúcho, uma palmeira ou o pampa, para que estejamos diante de arte capaz de realizar em nível esteticamente adequado aquele trabalho de luto, nem que, do lado oposto, basta aparecer fumaça de automóvel e gente andando rápida pelas calçadas para termos arte eufórica. As coisas são bem mais complexas, e pode perfeitamente haver arte sobre tema rural que seja eufórica (Catullo da Paixão Cearense, grande parte da poesia tradicionalista gauchesca), assim como arte sobre a cidade moderna que seja disfórica (*Os ratos*, de Dyonélio Machado, ou a canção de Chico Buarque de Holanda). O que estou tentando dizer, e não sei se encontrei o jeito adequado, é que muito do que é chamado de regionalismo merece ser lido de modo mais agudo, de tal forma que seus aspectos de trabalho de luto sejam vistos historicamente, como o processamento da perda que a modernização acarretou, processamento que não se opõe a, mas que se complementa dialeticamente com, aquele que a arte urbana ou metropolitana produz.

Por isto essa conversa toda: para tentar dizer que o que se chama de regionalismo, seja por que lado se tome, merece ser submetido a uma leitura mais histórica, a uma leitura rigorosamente materialista, para além das idealidades que tantas vezes têm impedido sua mera visibili-

dade. Ah, sim, ia faltando eu dizer o nome da idealidade, da fantasia idealista mais problemática que atua no discurso crítico, pedagógico, historiográfico, sobre a literatura e a cultura brasileiras, há já algum tempo: o nome dessa idealidade que merece ser varrida para a lata de lixo do pensamento crítico, em companhia da outra idealidade (negativa) que é “regionalismo”, é...

É “Modernismo”. Esse é o inimigo a combater, para que a consciência crítica de nosso tempo, animada da visada materialista e dialética (o que é dialética? Eu digo de novo: aquela visada que quer enxergar e descrever as tensões em jogo, a cada quadrante histórico, como alguma vez sugerir Walter Benjamin para o ideal do trabalho da História — descrever as forças em atuação em seu momento máximo de tensão, antes da ruptura), para que a consciência crítica de nosso tempo, repito, venha a formular uma interpretação mais inteligente e mais libertária, capaz de incluir as produções todas em seu horizonte, superando a centralidade excessiva que “Modernismo”, o termo, ocupa; superando igualmente essa espécie de paulistocentrismo igualmente nefasto para nossa capacidade de enxergar a dinâmica tensa, real, contraditória, da cultura brasileira; superando ainda essa tremenda urbanolatria, que assenta suas bases na fantasia desenvolvimentista que varreu São Paulo, mais que qualquer outra parte do país, entre os anos 1920 e os anos 1980 e que vem há alguns anos mostrando faces desagradáveis, mas não menos consistentes historicamente.

Se não ficou claro antes, e para não comprar briga inútil, digo agora de modo explícito: nada contra os paulistas, os paulistanos, os cariocas, os gaúchos, os baianos, ou quem quer que seja. O que precisamos é perguntar seriamente pelas formas de pensar o Brasil, de pensar a cultura que temos produzido de modo tantas vezes magnífico (e noutras tantas vezes problemático, mas igualmente eloqüente, do ângulo histórico); devemos perguntar pelas categorias com que temos pensado, para enxergar-lhes o condicionamento histórico, para desvendar-lhes os compromissos ideológicos e, mais ainda, os contornos epistemológicos. Para ver com olhos mais livres, para tentar acompanhar a vida em sua dinâmica complexa, para fazer jus ao trabalho de tantos artistas há tanto tempo.

PS: Tenho um outro argumento para integrar nessa conversa, mas não achei tempo nem caminho lógico para harmonizar sua entrada. É o seguinte: para além ou para aquém de tantas razões para pensar melhor no regionalismo, em qualquer sentido da palavra (a categoria descritiva, o preconceito, as produções qualificadas com o rótulo, etc.), há um, bem singelo, que pode ser enunciado do seguinte modo — assim como se deve preservar a biodiversidade de sítios organizados pela natureza em seu curso, o que implica intervir no processo darwinista puro e simples de forma a manter testemunhos do passado em meio ao presente, assim também se deve preservar as culturas regionais; tanto a biodiversidade quando a, desculpado o deselegante termo, culturodiversidade são importantes, e isso deveria ser algo a ser levado em conta nas políticas públicas da área e também nas esferas do pensamento sistemático, o universitário inclusive. Este argumento, que espero desenvolver algum dia, poderia se acrescentar de um exemplo de difícil trato mas de grande eloqüência: as etnias e /ou línguas indígenas, mesmo quando minoritárias e tendendo ao desaparecimento pelas vias naturais e históricas (morte dos falantes por idade, combinada com rarefação da procriação dentro da etnia/língua; dominação deles por cultura e/ou língua diversa da sua; extermínio dos falantes por elementos intervenientes da cultura envolvente, como é o caso de garimpo e exploração da madeira no Norte do Brasil; etc.), merecem ser preservadas. Não merecem? Na minha república ideal, sim.

AS NEO-EUROPAS E A ESTÉTICA DO FRIO

Ian Alexander

... o frio, símbolo do Rio Grande do Sul; o frio que inventa em nós uma contrapartida para cada característica definidora dos “brasileiros”; o frio definidor do gaúcho, que é muito mais brasileiro do que pensa ...

Vitor Ramil

Por circunstância, por hábito, por gostar mesmo, busco automaticamente os paralelos e as divergências entre a minha cultura e a cultura daqui, que quer dizer, na construção mais simples, entre a cultura de quem nasceu em Sydney e aquela de quem mora em Porto Alegre. Virou automático me perguntar “com quem no meu mundo devo comparar Machado de Assis ou Simões Lopes Neto?”, “quem é o meu equivalente de Erico Verissimo ou de Nelson Rodrigues?”, “o que acontece se eu faço a transposição para a minha cultura de Monteiro Lobato ou de Vitor Ramil?” Leio, no encarte do CD *Ramilonga: A estética do frio*, “o frio que inventa em nós uma contrapartida para cada característica definidora dos ‘brasileiros’; o frio definidor do gaúcho, que é muito mais brasileiro do que pensa”: como traduzir essa percepção para o meu contexto? Olho o ensaio de Ramil, “A estética do frio”, no livro *Nós, os Gaúchos*, e penso “se fosse ensaio meu, caberia em qual livro? Quem seríamos nós?”

O ponto de partida deve ser a resposta mais óbvia: se *nós* aqui se refere aos habitantes de determinado estado de uma federação, e se o sujeito que faz a pergunta vem de outra federação, o *nós* dele deve ser os habitantes do estado dele. Me parece que, por pelo menos dois motivos, não funciona assim. Em primeiro lugar, o meu estado, o estado de qual Sydney é capital, se chama New South Wales. Geralmente se diz Nova

Gales do Sul em português, mas no inglês não fica inteiramente claro se é para ser a versão nova do sul do país de Gales ou a versão nova no hemisfério sul de todo o país de Gales. Já que, de fato, não é nem uma coisa nem a outra, acaba sendo um concorrente muito forte no campeonato de nomes esquisitos deixados pela colonização. (Falando nisso, se o desenvolvimento econômico do Brasil tivesse se dado de outra maneira, o país poderia ter recebido o nome de outro produto de exportação, e moraríamos em Açúcar, Ouro, Café, Borracha, Bossa Nova ou Etanol.) Habitantes do meu estado, se for realmente necessário nomeá-los coletivamente, são “New South Welshmen” ou seja, “Novos Galeses do Sul”. Não é de se surpreender que os meus concidadãos não se identifiquem muito fortemente com tal patronímico: um livro chamado *Nós, os Novos Galeses do Sul* seria uma piada.

Mais do que isso, seria desnecessário, porque, no contexto australiano, são os outros que precisam se definir, não nós. Pegando os estados que ocupam as extremidades norte e sul do país, já não seria tão difícil imaginar livros com os títulos *Nós, os Queenslandenses* e *Nós, os Tasmanianos*, mas todo mundo sabe que o meu estado tem a maior população e a maior e mais conhecida cidade, que a Austrália começou conosco, e que livro nosso se chamaria não *Nós, os Novos Galeses do Sul*, mas *Nós, os Australianos*, e incluiria os outros estados. O Rio Grande do Sul produz livros desse tipo porque a questão da identidade é viva. A questão da identidade tem três partes: primeiro, “reconheço que o centro fica em outro lugar, não aqui”; segundo, “reconheço que a minha cultura não é igual à cultura lá do centro”; e terceiro, “não aceito, porém, que ser diferente é ser secundário”. Nova Gales do Sul não se encontra na mesma situação, mas a Austrália sim: o livro *Nós, os Australianos* poderia muito facilmente começar, como começa de fato *Nós, os Gaúchos*, com três grupos de ensaios sob os subtítulos “Nós e o resto do mundo”, “Nós quem?” e “Então nos pilchamos”, entendendo este último como uma indagação sobre a tendência australiana de voltar ao mito da década de 1890, aquele do homem do campo, o desbravador, desconfiante da autoridade, irônico perante as dificuldades, solidário até a morte, e nem sempre perfeitamente sensível com as mulheres.

Então, num livro com aquele título e aquele problema, como ficariam as frases de Vitor Ramil? Creio que seria assim: “o calor que inventa em nós uma contrapartida para cada característica definidora dos ‘britânicos’; o calor definidor do australiano, que é muito mais britânico do que pensa”. Propor essa equivalência não implica nenhum projeto de ordem política. Em 1838, a Austrália pertencia ao Império Britânico, enquanto o Rio Grande do Sul era independente do Império Brasileiro; em 2008, a situação é o contrário. Em termos de cultura e de identidade, porém, as relações entre centro e província nos dois casos continuam comparáveis. A Austrália é um país soberano, mas nem por isso deixa de ser uma pequena parte do mundo cultural de língua inglesa; o Rio Grande do Sul é um estado federado do Brasil, mas mesmo se não fosse, continuaria a comprar produtos culturais do país maior e a tentar vender seus próprios produtos culturais nos mercados dele. Na próxima parte deste ensaio, procuro quantificar a minha percepção da comparabilidade do Rio Grande do Sul com a Austrália, para depois voltar para Vitor Ramil e o Frio.

Quatro impérios, Três Neo-Europas, sete países

Alfred Crosby descreve a expansão europeia do último meio milênio em termos ecológicos, como a implantação e a proliferação de organismos europeus: seres humanos, espécies domesticadas e doenças. Baseado nessa visão, ele divide o mundo em quatro zonas (CROSBY, p. 146-149). A primeira distinção é aquela entre o Velho Mundo, que a Europa compartilha com a África e a Ásia, e o Novo Mundo, composto da América e da Oceania. O Velho Mundo não se europeizou, principalmente porque lá as doenças levadas inadvertidamente pelos colonizadores não resultaram na destruição de populações inteiras. As duas quase-exceções são as populações de origem holandesa e britânica no sul da África e a estreita faixa russificada entre Moscou, na Europa, e Vladivostok, no Mar do Japão. Dentro do Novo Mundo, Crosby estabelece uma divisão climática entre a zona fria (onde os vikings fracassaram na sua tentativa de colonizar a América e que mesmo hoje

tem pouca população), a zona tropical (onde o domínio europeu se deu principalmente através do trabalho forçado de não-europeus) e as Neo-Europas, onde foi surpreendentemente fácil estabelecer o domínio do gado, do trigo e das populações de pele clara. Na memória sul-riograndense, é “onde tudo que se planta cresce”.

Seis impérios europeus se estabeleceram no Novo Mundo. A Groenlândia, na zona gélida, ainda pertence à Dinamarca; apesar de ter fundado a cidade de Nova York (então Nova Amsterdã), a influência holandesa agora se restringe à zona tropical de Suriname e das Antilhas. Dentro da faixa neo-européia, portanto, existem países e províncias herdeiros de quatro impérios, e onde se falam quatro idiomas: o espanhol, o português, o francês e o inglês. Formam-se assim cinco regiões lingüísticas: a América hispanófona, a América lusófona (também conhecida como o Brasil), a América francófona, a América anglófona e a Oceania anglófona ou a Australásia.

Culturalmente, uma “Neo-Europa” não se define por ser uma região onde a grande maioria da população tem pele clara, mas por ser uma região onde tal maioria se estabeleceu logo no início da sua colonização e se manteve por um período suficiente para construir uma nova sociedade baseada muito fortemente nas normas européias. A cultura, porém, não é transmitida geneticamente: não existe nenhum motivo para identificar qualquer característica cultural – positiva ou negativa – com os traços do rosto ou a cor da pele. Uma simples visita ao Parque Redenção em Porto Alegre demonstra que certos hábitos culturais de origem americana, africana e européia (por exemplo, tomar chimarrão, praticar capoeira e ler livros) agora podem pertencer a todos, sem nenhuma restrição quanto à ascendência étnica. Por outro lado, as leis, o idioma, a organização social e o próprio conceito do parque são derivados da experiência européia.

Na definição de Crosby (p. 149), as Neo-Europas são três, localizadas na América do Sul, na América do Norte e na Australásia. A primeira é “o pampa úmido, que tem no seu centro a cidade de Buenos Aires”, e cujos limites são identificados com Bahia Blanca no sul, Córdoba no oeste e Porto Alegre no norte, abrangendo a chamada “metade sul” do Rio Grande do Sul. No entanto, a definição não é exata, porque

a região também é descrita como incluindo “dois terços dos habitantes da Argentina, e todos os do Uruguai e do Rio Grande do Sul”. Assim, o seu núcleo histórico e ecológico é o pampa, ao qual a região colonial da serra também pode ser anexada. Nascido em Boston e formado em Harvard, Crosby gasta pouca energia em definir a sua Neo-Europa natal: “o terço oriental dos Estados Unidos e do Canadá” é uma área muito vasta, que inclui tanto os povoados gélidos onde morreram os vikings quanto as plantações subtropicais onde sofreram os escravos. Mais específica é a referência aos dois pontos de partida da colonização britânica e francesa, Jamestown e Quebec. O triângulo formado por estes dois pontos junto com Chicago recorta uma área bem menor que aquele “terço oriental”, mas que ainda abrange Washington, Filadélfia, Boston, Montreal, Toronto, Detroit e o grande centro de população, de capital e de prestígio que é Nova York. No Pacífico, Crosby identifica como neo-europeu “o canto sudeste da Austrália, definido pelo mar e por uma linha traçada entre Brisbane e Adelaide, mais a Tasmânia”, junto com “toda a Nova Zelândia, menos a parte elevada e fria e a costa oeste da Ilha do Sul”. Essa região inclui Sydney, Melbourne e Auckland e as duas capitais mais meridionais no mundo, Canberra e Wellington.

Cada Neo-Europa se centra num país e, mais especificamente, numa cidade que é a maior daquele país e também a maior da região: Buenos Aires na Argentina, Nova York nos Estados Unidos e Sydney na Austrália. Esses três países se estendem além da zona neo-européia que, por sua vez, se estende além das fronteiras daqueles países, ou seja, Buenos Aires é o centro populacional tanto da Argentina quanto da região do pampa, mas a unidade política e a unidade ecológica não são iguais. A Argentina inclui áreas que não são neo-européias, e a Neo-Europa pampiana inclui áreas que não são argentinas, e essa situação se repete com os Estados Unidos e a Austrália nas zonas do Atlântico Norte e do Pacífico Sul.

Cada um desses três países centrais é uma federação, formado de estados ou de províncias, e cada Neo-Europa também inclui uma área vizinha onde se fala a mesma língua do país central e que, salvo os acidentes da história, poderia coerentemente ter integrado a mesma federação. O território que veio a ser o país do Uruguai foi governa-

do a partir de Buenos Aires depois de 1618, e chegou a pertencer ao Vice-Reino do Rio da Prata, criado na década de 1770. Foi somente com as guerras do período napoleônico que deixou definitivamente de fazer parte da unidade política que hoje se chama Argentina. O mesmo período (entre a década de 1770 e o período napoleônico) também definiu a relação entre as colônias britânicas que se tornaram os Estados Unidos e aquelas que formaram o núcleo do Canadá. Foi na década de 1770 que a Revolução Americana criou a divisão entre os republicanos rebeldes ao sul dos lagos Erie e Ontário e os monarquistas leais ao norte, e foi na Guerra de 1812 que os Estados Unidos tentaram invadir o Canadá e foram definitivamente repelidos. Na Australásia, a colonização britânica nem tinha começado na década de 1770; quando Napoleão foi derrotado em Waterloo, havia povoados britânicos no continente australiano e nas ilhas de Tasmânia e Nova Zelândia (embora sem esses nomes), mas todos ainda faziam parte da mesma colônia de Nova Gales do Sul. Na década de 1890, com a divisão desta e a criação de outras, o número total de colônias britânicas na região tinha chegado a sete, das quais seis resolveram formar (dentro do Império Britânico) uma federação que veio a se chamar de Austrália, enquanto a sétima, a Nova Zelândia, resolveu continuar como antes: parte do Império, mas não da federação. Não houve nenhuma tentativa de usar a força para mudar esse resultado das urnas.

Dessa maneira, cada Neo-Europa tem um país central e um segundo país da mesma origem imperial, mas com população menor. Em termos das suas populações atuais, a Argentina é doze vezes maior que o Uruguai, os Estados Unidos também são doze vezes maior que o Canadá, enquanto a Austrália é somente cinco vezes maior que a Nova Zelândia, da qual é separada pelo mar. O Uruguai e a Nova Zelândia são países inteiramente neo-europeus, enquanto o núcleo do Canadá é neo-europeu, mas o território do país se estende muito além daquela zona.

A Neo-Europa da Australásia é a única onde não há uma fronteira lingüística. Nas Américas do Norte e do Sul, o embate entre os vários impérios europeus deixou comunidades de origens diferentes dentro de cada Neo-Europa. Essas comunidades (o Quebec e o Rio Grande do Sul) são semelhantes no sentido de fazerem parte de zonas neo-eu-

ropéias que falam um idioma diferente do seu, e também por não se identificarem plenamente com a cultura de seu país, mas também há diferenças cruciais que quase anulam as semelhanças.

O Quebec faz parte do Canadá: um país neo-europeu, mas de língua e de origem cultural diferente; o Rio Grande do Sul é o contrário: faz parte de um país não essencialmente neo-europeu, mas de mesma língua e origem cultural. Enquanto o Quebec sofre uma tripla relação de secundariedade (com o centro da cultura da sua língua na França, com o centro político no Canadá e com o centro neo-europeu nos Estados Unidos), a situação do Rio Grande do Sul se reduz a uma relação dupla: com o centro neo-europeu do Prata e com o próprio Brasil, que é ao mesmo tempo sua referência política e lingüística, sendo o país do qual o estado é uma unidade federada e também o centro mundial da cultura lusófona.

Oito Nações

A Argentina, o Uruguai, os Estados Unidos, a Austrália e a Nova Zelândia são países essencialmente neo-europeus e essencialmente monoglotas, e cada um possui uma certa identidade cultural: podemos falar tanto no país Argentina quanto na nação argentina. Os outros casos são diferentes: o Canadá é um país essencialmente neo-europeu, mas dividido entre dois idiomas, enquanto o Rio Grande do Sul é a porção neo-européia de um país cujo centro fica na zona tropical. Nestes casos, não é tão fácil reduzir o conceito de nação (grupo cultural) às fronteiras de um país (unidade política). Sem negar a existência de uma “nação brasileira” e uma “nação canadense”, parece útil falar também em termos de uma “nação sul-rio-grandense”, uma “nação quebequense” e uma “nação anglo-canadense”.

No seu *Dicionário das Relações Internacionais*, Graham Evans e Jeffrey Newnham definem “nação” como:

uma coletividade social, cujos membros compartilham alguns ou todos dos elementos seguintes: um sentimento de identidade comum, uma história, uma

língua, origens étnicas ou raciais, religião, uma vida econômica comum, uma localização geográfica e uma base política. (EVANS, p. 343).

No caso do Rio Grande do Sul, cada uma dessas características se encontra em alguma medida. A localização geográfica é evidente. Por ser um estado da federação brasileira, a vida econômica comum e a base política também se encontram, e podem ser exemplificadas pelos conceitos de “interesses gaúchos” e “bancada gaúcha” no âmbito federal. Se a religião e a língua parecem unir o estado ao Brasil, o mesmo poderia ser dito do Uruguai em relação à Argentina. Em termos lingüísticos o próprio uso do pronome “tu” no Rio Grande do Sul se torna um traço identitário, em contraste aos brasileiros, falantes de “você”. O sentimento de identidade comum é fortemente ligado à história da guerra separatista de 1835-1845 e à cultura do pampa (da parte do estado mais claramente ligada à região do Prata), enquanto o elemento das origens étnicas destaca mais a zona colonial, de forte influência alemã e italiana.

As identidades nacionais brasileira e gaúcha existem sobrepostas nos mesmos indivíduos, cada uma mais forte ou mais fraca conforme as experiências e a preferências de cada pessoa. Podemos imaginar, como um experimento mental, as atitudes de quatro sujeitos sul-rio-grandenses chamados Fulano, Beltrano, Sicrano e Irton.

Para Fulano, o Rio Grande do Sul é uma parte intrínseca do Brasil, bem como São Paulo e Pernambuco são partes intrínsecas do Brasil. Ele diz: “Ser sul-rio-grandense é necessariamente ser brasileiro, porque é uma subcategoria do ser brasileiro. Não existe a possibilidade de tensão entre os dois níveis”. Para Beltrano, o Rio Grande do Sul é uma parte do Brasil, mas não uma parte intrínseca. Também é uma entidade distinta que poderia ser separada do Brasil. Ele diz: “Ser sul-rio-grandense é ser também brasileiro, mas são duas identidades de tipos distintos. Existe a possibilidade de tensão entre as duas”. Para Sicrano, o Rio Grande do Sul é uma entidade essencialmente distinta que, por motivos históricos, faz parte do Brasil. Ele diz: “Ser sul-rio-grandense é ser brasileiro somente contingentemente. Sempre existe uma certa tensão entre as duas identidades”. Para Irton, o Rio Grande do Sul é uma entidade

distinta que foi subjugada pelo Brasil, mas não faz parte dele. Ele diz: “Ser sul-rio-grandense não é ser brasileiro: é ser dominado pelo Brasil. Os brasileiros são os outros”.

Exemplos de cada uma dessas posições podem ser encontrados nas ruas, nos parques e nos bares de Porto Alegre, mas seria difícil imaginar o mesmo leque de respostas num grupo de cariocas, que representariam uma posição de tal centralidade no Brasil que não faria sentido falar em “dominação”. Dentro do mundo da língua inglesa, o mesmo experimento pode ser repetido em várias situações, com exatamente os mesmos resultados. Em vez de sul-rio-grandenses na sua relação com o Brasil, podemos imaginar escoceses dentro do Reino Unido, ingleses dentro da União Européia, cidadãos de Virgínia e outros estados sulinos em relação aos Estados Unidos, ou australianos em relação ao mundo britânico, simbolizado, por exemplo, pela monarquia. Cada uma dessas situações representa a possível existência de uma nação dentro de outra nação ou entidade supranacional.

Com terminologia diferente, Darcy Ribeiro faz uma distinção muito parecida entre o Brasil e seu Sul, no livro *Configurações Histórico-Culturais dos Povos Americanos*. Ele descreve como *Povos-Testemunho* os “representantes modernos das velhas civilizações autônomas sobre as quais se abateu a expansão européia”, como *Povos-Novos* aqueles que surgiram “pela fusão e aculturação de matrizes indígenas, negras e européias”, e como *Povos-Transplantados* aqueles formados “pela implantação de populações européias no ultramar, com a preservação do perfil étnico, da língua e da cultura originais” (p. 17). Conforme essa divisão – indígenas, mistos, europeus – Ribeiro identifica como *Povos-Testemunho* os “sobreviventes das civilizações Asteca e Maia” (México, Guatemala, Bolívia, Peru e Equador), além de grande parte do Velho Mundo (p. 18). São *Povos-Novos* “os brasileiros, os venezuelanos, os colombianos, os antilhanos, uma parte da população da América Central e do Sul dos Estados Unidos” (p. 27). Os *Povos-Transplantados* “são representados pelos Estados Unidos e Canadá e também pelo Uruguai e Argentina”, junto com a Austrália e a Nova Zelândia.

É evidente a coincidência entre as categorias que eu identifico como as nações neo-europeias e Ribeiro, como os *Povos-Transplantados*.

A única diferença, que reside justamente no sul do Brasil, é resultado de uma aplicação inconsistente da própria terminologia de Ribeiro. Para ele, os Estados Unidos (*Povo-Transplantado*) experimentaram “no Sul de seu território uma vasta intrusão escravista plasmada por um sistema produtivo tipo *plantation* que deu lugar a uma configuração correspondente à dos *Povos-Novos*” (p. 58). Como se fosse a situação exatamente inversa, o Brasil (*Povo-Novo*) “experimentou uma intrusão do tipo *transplantado* com a imigração maciça de europeus para sua região Sul, que emprestou àquela área uma fisionomia peculiar e deu lugar a um modo diferenciado de ser brasileiro”. Ribeiro não chega a soletrar o nome desse “modo diferenciado de ser brasileiro”, mas, se seguisse o modelo da sua própria descrição dos Estados Unidos, ele poderia dizer que a imigração maciça da região Sul deu lugar a uma configuração correspondente à dos *Povos-Transplantados*. Como está, parece que os Estados Unidos podem comportar mais do que um tipo de povo, mas o Brasil (tão vasto, tão pouco uniforme) não pode.

É pouco flexível, na verdade, a divisão do continente em “povos”, onde cada povo tem apenas um país e cada país tem apenas um povo. O próprio termo pressupõe não somente uma separação nítida entre um povo e outro, mas uma certa uniformidade dentro de um povo. Assim, os brasileiros (*Povo-Novo*) teriam que ser uniformemente mistos e os argentinos (*Povo-Transplantado*), uniformemente não-mistos, uniformemente europeus. A não ser que a diferença entre paulistas e baianos seja um mito, e a não ser que tomar mate seja um hábito espanhol herdado pelos argentinos, junto com o castelhano e o catolicismo, não é essa a situação. A distinção é muito mais entre *graus* de mistura do que a sua presença ou ausência. Por isso, prefiro usar o termo “nação”, que remete a uma identidade social e cultural, em vez de “povo”, que sugere uma uniformidade inexistente.

No mundo do Prata, se a Província Cisplatina não tivesse se separado do Império Brasileiro, seria hoje uma nação à parte dentro do Brasil, como o Quebec dentro do Canadá, em vez de ser a nação uruguaia e o país Uruguai. Se o Rio Grande do Sul tivesse encontrado o mesmo êxito na sua tentativa de separação, seria hoje um país, e não um estado federativo. Se o Rio Grande do Sul de repente se tornasse um país sobe-

rano, as mesmas sensações, os mesmos orgulhos, os mesmos símbolos, as mesmas datas comemorativas que possui hoje se tornariam sensações, orgulhos, símbolos e datas indiscutivelmente *nacionais*, sem nenhuma mudança na sua essência. Negar o termo “nação” à comunidade sul-riograndense, portanto, seria destituí-lo de utilidade analítica: uma nação é uma coletividade social, não uma mera identificação com uma ordem política. Se a história nos ensina qualquer coisa, é que o estado atual das coisas nunca é seu estado final. Podemos falar, então, em oito nações neo-européias: argentinos e uruguaios, falantes de castelhano; sul-riograndenses, falantes de português; quebequenses, falantes de francês; e estadunidenses, anglo-canadenses, australianos e neozelandeses, falantes de inglês.

Essas relações podem ser resumidas no quadro em anexo, que procura representar a relação entre as oito nações neo-européias, na segunda linha, e os níveis geográfico, político e lingüístico. A linha de cima representa as três Neo-Europas, ligadas às suas respectivas nações centrais: a Argentina, os Estados Unidos e a Austrália. A linha de baixo representa os quatro idiomas, e a penúltima, as regiões lingüísticas: as Américas lusófona, hispanófona e anglófona englobam maiorias das suas respectivas línguas, enquanto a América francófona e a Australásia são minoritárias. A linha do meio, realçada com traço mais forte, representa o nível político dos sete países, cinco dos quais podem ser identificados com a própria nação neo-européia. O Canadá é formado das suas nações anglófona (majoritária) e francófona (minoritária), e o Rio Grande do Sul é uma minoria neo-européia dentro do Brasil. Os Estados Unidos e a Austrália são majoritários em relação às suas regiões lingüísticas, e o Brasil é idêntico à América lusófona, não havendo nenhum outro país de língua portuguesa no continente.

Assim, podemos ver que cada nação e cada país encontra-se numa situação diferente de todos os outros. O Brasil, por exemplo, pode ser comparado diretamente com os outros países, mas também é o único país que é a sua própria região lingüística, podendo se comparar com, por exemplo, a América hispanófona como um todo. Sendo a Argentina e a Austrália os centros das suas respectivas Neo-Europas, as suas posições são bastante parecidas, mas a Austrália forma a maioria de

uma região lingüística bastante definida, a Australásia, que por sua vez é uma porção pequena do mundo anglófono, enquanto a Argentina forma uma minoria dentro da América hispanófona, que é majoritária em relação à língua espanhola. Se a região lingüística da Argentina fosse definida como, por exemplo, o Prata, as situações da Austrália e da Argentina seriam equivalentes, mas a tarefa de dividir a América hispanófona em sub-regiões nitidamente definidas é ingrata. Como país, a situação da Austrália pode ser comparado com a do Brasil. Dentro do universo da literatura ocidental, por exemplo, talvez não haja tanta diferença entre ser um país dominante de um idioma secundário (o Brasil) ou um país secundário de um idioma dominante (a Austrália). Em outras situações, porém, faz mais sentido tratar a Austrália como uma nação neo-européia, e compará-la com outras tais, como o Rio Grande do Sul. No mercado editorial da língua portuguesa, por exemplo, o Rio Grande é uma província pequena e periférica, que é exatamente a situação da Austrália no mercado anglófono.

Entre as quatro nações neo-européias de língua inglesa, a situação da Austrália pode não parecer a mais obviamente comparável com aquela do Rio Grande do Sul, mas dentro do mundo anglófono acaba sendo talvez a opção mais viável. Os Estados Unidos, sendo o próprio centro do mundo anglófono, são grandes demais para comparação com qualquer unidade menor que o Brasil como um todo, enquanto a Nova Zelândia é duplamente afastada daquele centro, sendo minoritária dentro de uma região lingüística também minoritária. Invaso pelo seu grande vizinho em 1812, bem como o Rio Grande foi invadido pelo Brasil uma geração depois, o Anglo-Canadá é uma possibilidade. No entanto, além da complicação evidente do seu convívio com outra nação neo-européia de língua diferente dentro do próprio país, o Anglo-Canadá é uma unidade que carece até de um nome oficialmente reconhecido, que contrasta fortemente com a identidade assertiva do estado gaúcho. A Austrália, por sua vez, possui uma identidade nítida, talvez por ser, como o Rio Grande do Sul, a nação central da sua língua na sua Neo-Europa. Em termos de localização geográfica, a Austrália foi, durante o século XIX, a região mais meridional do Império Britânico, bem como o Rio Grande foi do Império Brasileiro. Finalmente, e mais importante,

as duas nações ocupam uma latitude de clima marcadamente diferente daquele dos respectivos centros daqueles impérios, que se torna crucial ao considerar a estética do frio.

A geografia do frio, a estética do Contraste

O ensaio “A estética do frio” tem três movimentos. No primeiro, Vitor Ramil percebe que o frio é um fator crucial na diferença entre duas situações pessoais, no Rio de Janeiro e em Pelotas. No segundo, ele generaliza uma distinção equivalente entre as culturas oficiais de duas nações, o Brasil e o Rio Grande do Sul. No terceiro, ele volta ao nível individual para desenvolver sua estética do frio, uma estética evidentemente individual, mas identificada com a experiência coletiva da nação gaúcha.

A percepção inicial é o contraste entre dois conceitos da normalidade. No mês de junho, no Rio de Janeiro, Ramil assiste a duas matérias no *Jornal Nacional*: uma, sobre uma festa popular no calor do nordeste, é apresentada “num tom de absoluta normalidade”, e a outra, sobre “a chegada do frio no sul”, “num tom de anormalidade”, como se as imagens “estivessem chegando de outro país” (p. 264). Contrário à visão dos apresentadores, para Ramil é o calor da Bahia que é alheio, e o frio do Rio Grande do Sul que é imediatamente reconhecível, apesar do fato de ele estar de calção e chinelos no calor de Copacabana. Com esse contraste vem “a incômoda sensação de estar no exílio”: incômoda, suponho, não porque a sensação de exílio é intrinsecamente incômoda, mas porque se trata de um exílio que realça a distinção, esboçada acima, entre nação e país. Embora esteja dentro do seu país, Ramil se sente exilado das experiências e dos modos da sua nação, a sul-rio-grandense.

De uma percepção individual, o raciocínio avança ao nível coletivo: de “percebo então o quanto me sinto separado do Brasil” para “percebo o quanto o gaúcho se sente e o quanto realmente está separado do Brasil” (p. 263). Embora essa coletividade surja quase automaticamente, ela oculta uma série de relações possíveis. Em primeiro lugar, o gentílico “gaúcho” separa o Rio Grande do Sul dos outros estados do sul do Brasil,

inclusive de Santa Catarina, onde se encontram os lugares mais frios no mundo lusófono. Sendo nativo de Pelotas, não há motivo para Ramil identificar a sua própria percepção do frio com um outro estado a não ser o dele, mas a lacuna permanece. (Essa mesma lacuna surge também na divisão do Brasil literário em sete ilhas, feita por Vianna Moog na sua *Interpretação da Literatura Brasileira*.) Se o frio pode ser “metáfora amplamente definidora do gaúcho” (p. 263), pode funcionar da mesma maneira para o catarinense? Se o frio separa o gaúcho do Brasil, o que é que separa o gaúcho de Santa Catarina? Santa Catarina faz parte daquele Brasil do qual o gaúcho se sente separado, ou é outra coisa?

Em segundo lugar, se o gaúcho se distingue do catarinense, também não se confunde com *el gaucho* da Banda Oriental e da Argentina, terra que se estende para o sul do mundo, para onde o frio se confunde com o gélido e o glacial. É daquele mundo dos castelhanos que veio o gaúcho – tanto o tipo social em si quanto o seu nome –, mas Ramil não está incluindo o Rio Grande na região do Prata. Não é um tipo social de determinada origem histórica, o gaúcho do pampa, que é “irreversivelmente brasileiro” (p. 263), mas o gaúcho na sua acepção recente de sul-rio-grandense. Desta maneira, a coletividade descrita no texto de Ramil é política antes de cultural, e daí surge uma terceira complicação: a imagem visual que o autor identifica com o gaúcho-cidadão é justamente aquele do gaúcho-pampiano, e não, por exemplo, de um açoriano de Viamão, um alemão de Lajeado, um italiano de Flores da Cunha ou um sírio-libanês de Pelotas. A palavra “gaúcho” carrega dentro de si sempre dois sentidos mais ou menos distintos, mas usados como se fossem intercambiáveis. Ao chamar um habitante do estado de Minas Gerais de “mineiro”, só a cabeça mais perversa imaginária que o gentílico conferisse qualquer característica de um trabalhador no ramo da mineração, enquanto, ao aceitar o nome de “gaúcho”, o sul-rio-grandense (seja qual for a sua origem étnica) corre o sério risco de se confundir com o gaúcho histórico, o guerreiro das fronteiras, o centauro dos pampas, o monarca das coxilhas, peleador e marcador de gado xucro.

Com uma simples palavra, carregado de meio-século de mistificação e de cultura oficial, Ramil separa o pampa sul-rio-grandense do pampa tão parecido dos hermanos do Prata, separa a serra sul-rio-grandense da

serra tão parecida dos catarinenses, anexa essa serra “gaúcha” simbolicamente ao pampa “gaúcho”, e identifica um elemento do mundo natural – o frio – com uma unidade política. Num raciocínio parecido, o compositor lamenta que “a música urbana do Rio Grande do Sul era ... absolutamente indefinida” (p. 265): era “inadmissível”, portanto, não haver algo que unisse a música de Porto Alegre e de Pelotas, e a distinguísse das músicas de, por exemplo, Joinville e Montevidéu, como se uma unidade política fosse necessariamente uma unidade cultural.

Dizer que a identificação de uma cultura com um estado não é natural não é dizer que seja errado: não é mais errado do que qualquer outro simbolismo nacional. Como qualquer símbolo, porém, envolve o risco de mascarar diferenças importantes. Se é restritivo aceitar a visão homogeneizante do Brasil como um “país tropical”, também o é aceitar a sua contrapartida e reduzir todos os jeitos sul-rio-grandenses de ser a uma “imagem invernal de um gaúcho solitário tomando seu chimarrão, a olhar a imensidão fria do pampa sob o céu cristalino da manhã” (p. 266). Tal redução é realçada pelo próprio texto de Ramil, que começa e termina com a imagem (que nada tem nem de rural, nem de cristalino) da cidade de Pelotas sob “a umidade que faz os vidros e as tijoletas suarem” (p. 262), onde “a neblina desce e se instala” (p. 270).

Pode não ser rigoroso generalizar de uma experiência individual para a totalidade arbitrária de um estado, mas é muito fecundo pensar a partir da inserção individual na dupla tradição brasileira e gaúcha. No ensaio de Ramil, as conclusões sobre essa experiência dupla se encontram no último parágrafo antes da elaboração da estética em si, impulsionadas pela pergunta “qual é a minha tradição?” (p. 265). A pergunta é formulada não no sentido de “pertencço a qual tradição”, mas no sentido de “qual tradição pertence a mim”; não é, portanto, uma questão de um individual escolher entre tradições estanques, mas de descobrir como o passado, o presente e o trabalho dos outros encontram seu foco no individual. O compositor conclui que a sua tradição é dupla: pertencem a ele tanto a tradição brasileira, tropical, quanto “a tradição de um ‘país frio’”, sendo esta mais forte nele que aquela.

No seu ensaio “A Tradição e o Talento Individual”, T. S. Eliot descreve a tradição como, em primeiro lugar, um sentido histórico

que implica uma percepção do passado, não somente como algo que passou, mas como algo presente, e é justamente este sentido histórico “que torna um escritor mais agudamente ciente do seu lugar no tempo, da sua contemporaneidade” (p. 38). É isso, mas é mais do que isso. Apesar de ter nascido no interior dos Estados Unidos, àquela altura Eliot já tinha se aninhado na Europa, onde tudo é só uma questão de tempo: no Novo Mundo, a tradição não nos localiza apenas no tempo, mas também no espaço, e é neste sentido que Ramil usa o termo. Perguntar “qual é a minha tradição?” é também perguntar “qual é o meu lugar?”, e é através de uma comparação entre os contextos sul-rio-grandense e australiano que podemos perceber o sentido temporal e espacial da tradição.

Quando o contista João Simões Lopes Neto (1865-1916) nasceu em Pelotas, no extremo sul do Império Brasileiro, o Rio de Janeiro era sua capital e seu centro cultural: ir à Corte para estudar no Colégio Abílio era uma escolha natural. Quando um outro pelotense, Vitor Ramil (1962), ficou tomando chimarrão no seu apartamento em Copacabana na década de 1980, não havia mais império e o Rio não era sua capital, mas nem por isso tinha deixado de ser um centro cultural, um lugar tanto de irradiação de modelos culturais quanto de atração para aqueles que querem fazer carreira. Como escreve Ramil, “para qualquer brasileiro, vencer no centro do País é motivo de orgulho” (p. 264). Quando o contista Henry Lawson (1867-1922) nasceu em Grenfell, Austrália, no extremo sul do Império Britânico, Londres era sua capital e seu centro cultural: ir à metrópole na busca da fama era uma escolha natural. Quando outro australiano, o compositor e cantor David McComb (1962-1999), se estabeleceu no Reino Unido na década de 1980, não havia mais império e Londres não era sua capital, mas nem por isso tinha deixado de ser um centro cultural, chamando os australianos exatamente da mesma maneira que o Rio chama os rio-grandenses.

Como ficaria a citação de Ramil na boca de McComb? O equivalente de “brasileiro” teria que ser “britânico”, mas depois do fim do império, tal identidade se encolheu ao ponto de se referir somente ao seu ponto de origem, as Ilhas Britânicas. É como se a palavra “latino” voltasse a se referir somente à província italiana de Lazio, e não ao mun-

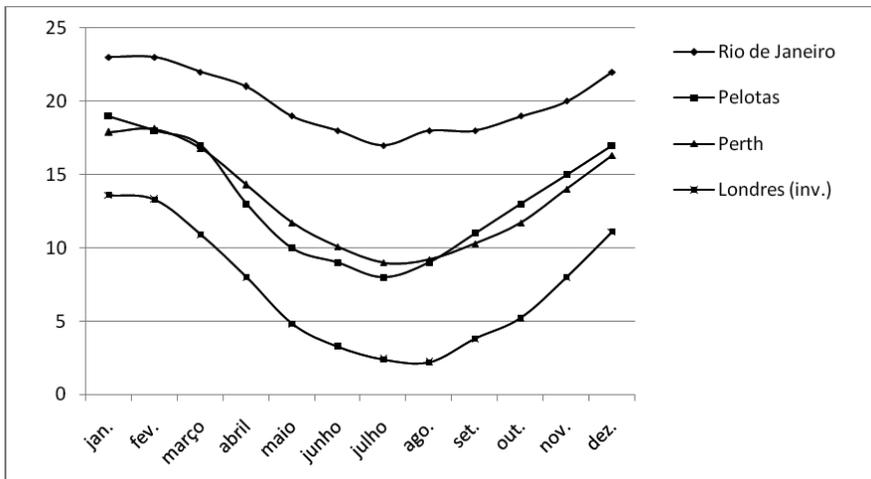
do todo que se criou na sua imagem. Por não fazer parte da mesma unidade política do seu centro cultural, também seria difícil para McComb encontrar uma expressão elegante equivalente a “o centro do País”. Se fosse realmente necessário, ele poderia dizer algo do tipo “para qualquer falante de inglês (fora os estadunidenses, que já são outra coisa), é motivo de orgulho vencer em Londres, mesmo que hoje em dia ela não queira dizer nada para nós em termos políticos”. A própria ausência de terminologia adequada mostra como o nacionalismo e as fronteiras políticas servem para mascarar o verdadeiro formato das relações entre as culturas. Se fazer parte do Brasil oculta o fato de o Rio Grande do Sul ser uma nação, ser um país independente oculta o fato de a Austrália ser uma província cultural de um mundo maior.

Ao comparar a trajetória de Ramil (Pelotas → Porto Alegre → Rio de Janeiro) com aquela de McComb (Perth → Sydney → Londres), as diferenças podem parecer mais óbvias do que as semelhanças. No nível político, o primeiro passo de Ramil é dentro do mesmo estado, e o segundo, dentro do mesmo país, enquanto os de McComb são primeiro para outro estado e depois para outro país em outro continente. Foi somente em 1973, porém, que os australianos perderam o seu status de súditos britânicos: para um australiano, pelo menos daquela época, o Reino Unido seria um outro país, um país diferente, mas ainda um país da mesma família, não um país estrangeiro. No nível ecológico, o Rio de Janeiro fica no Novo Mundo e Londres no Velho, mas nenhum dos dois fica na zona neo-européia. Em cada carreira, portanto, o primeiro passo é dado dentro de uma Neo-Europa, e o segundo, para fora dela.

Apesar das diferenças, as duas carreiras são perfeitamente equivalentes na sua relação com a tradição cultural. Pensando na situação de Vitor Ramil como sul-rio-grandense dentro do Brasil e naquela de David McComb como australiano dentro do mundo anglófono, temos os mesmos três termos: cidade natal (Pelotas, Perth), centro da sua nação neo-européia (Porto Alegre, Sydney), e capital cultural (Rio de Janeiro, Londres). Quando Ramil adota o frio para simbolizar a sua identidade gaúcha e a sua distância em relação ao Brasil, não é um frio absoluto, mas um frio relativo ao Rio de Janeiro, o centro cultural representado pela antiga capital imperial. Quando McComb lembra de Perth como

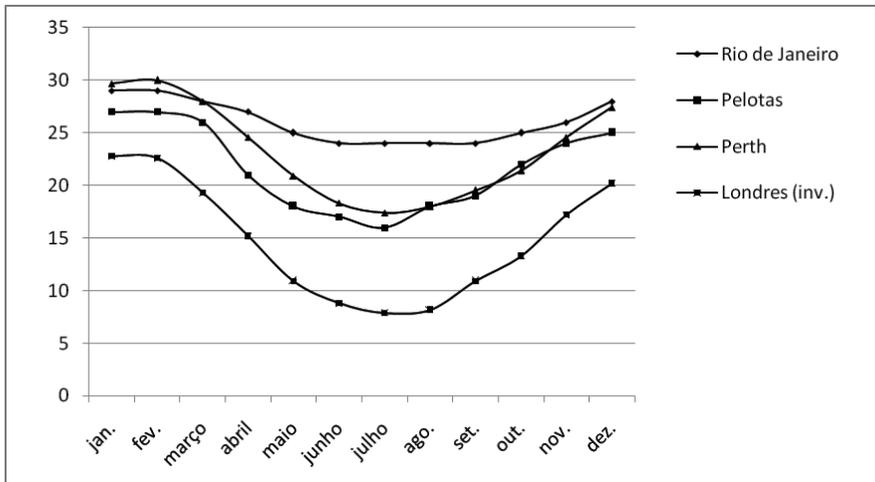
uma cidade de “céus limpos e azuis, esportes aquáticos ... e mais esportes aquáticos”, onde se faz “qualquer coisa para fugir do calor e do tédio da capital mais isolada do mundo” ¹, tal calor também não é absoluto, mas relativo. A Austrália tem lugares muito mais quentes do que Perth, mas o outro termo da relação não é australiano: é Londres, o centro do mundo britânico, a antiga capital imperial.

Porto Alegre, Pelotas, Perth e Sydney são, na verdade, muito parecidas tanto em latitude quanto em temperatura ². Porto Alegre é a mais setentrional, na latitude 30° S, e Sydney a mais meridional, na latitude 34° S; Pelotas e Perth ficam entre os paralelos 31 e 32. Pelotas e Sydney vencem em termos do frio: a média das temperaturas mínimas dos meses de junho, julho e agosto chega a 8,7°, comparada com 9,3° e 9,4° respectivamente para Porto Alegre e Perth. A verdadeira diferença aparece quando se compara esse grupo com o Rio de Janeiro, com confortáveis 17,7°, e Londres, com tristes 2,6°. (Dado o hábito dos europeus de ter o seu verão no meio do ano, no período normalmente ocupado pelo inverno, essa média se refere aos meses de dezembro, janeiro e fevereiro.) Para simplificar, o gráfico a seguir mostra as mínimas mensais somente para Pelotas, Perth, o Rio de Janeiro e Londres.



Temperaturas mínimas (°C)

Na média das temperaturas máximas dos três meses mais quentes, as diferenças não são tão nítidas: Porto Alegre é a mais quente das seis, com 30,3°, seguida por Perth (29,0°), Rio de Janeiro (28,7°), Pelotas (26,3°), Sydney (25,5°) e Londres (21,9°). O calor lembrado por McComb é, portanto, maior que aquele da Cidade Maravilhosa, mas não chega ao mesmo extremo que o verão de Porto Alegre, capital do Rio Grande do Sul, terra do frio. Será que os jovens surfistas de Porto Alegre que vão para Sydney se decepcionam com um clima muito parecido com aquele de Pelotas? Ou será que Pelotas somente tem fama de frio por fazer parte de um “país tropical”? O segundo gráfico mostra as temperaturas máximas, confirmando que o Rio é sempre mais quente que Pelotas, embora a diferença seja pouco expressiva no verão.

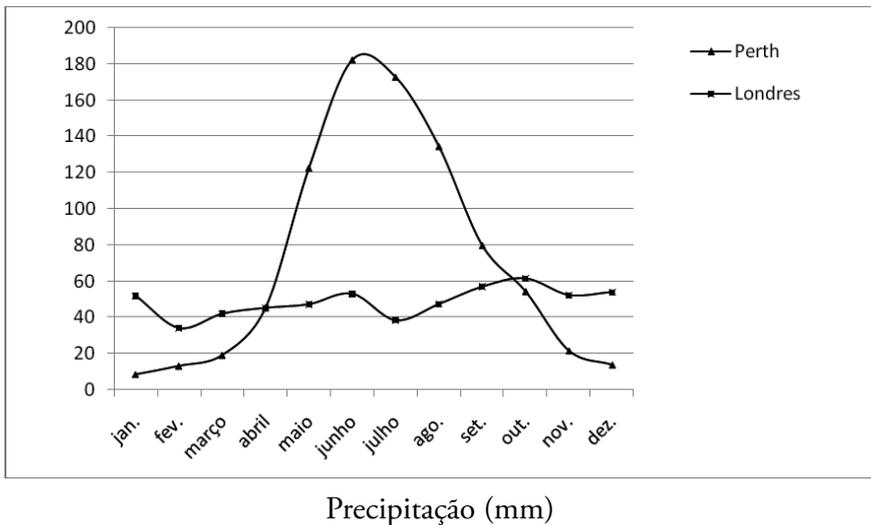


Temperaturas máximas (°C)

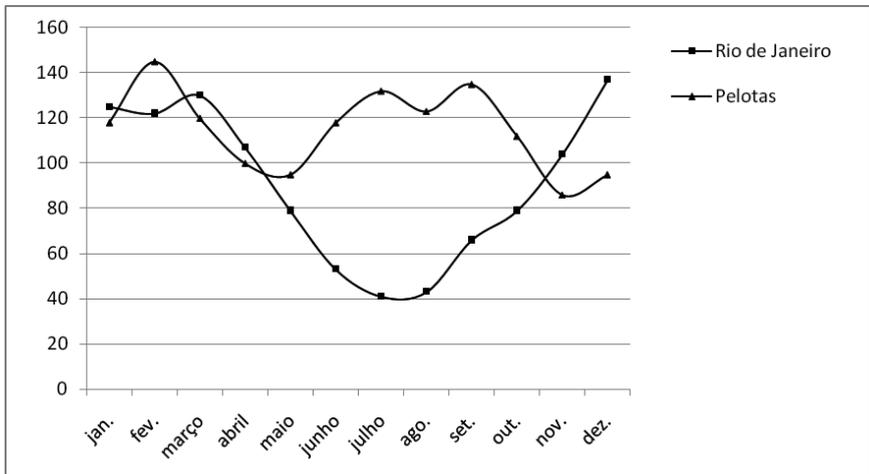
Quando a banda de David McComb, the Triffids, lançou o disco *Born Sandy Devotional* em 1986, um jornalista escrevendo numa revista em Londres o descreveu como “dez canções de amor e da vida numa paisagem subtropical hostil”; sua primeira música abre com uma evocação da luz forte e dos gritos das gaivotas numa praia, e várias outras faixas, tanto naquele disco quanto em outros, criam uma sensação de

verão. Essa percepção de hostilidade não é somente um ponto de vista inglês, e não depende somente – e talvez nem principalmente – do calor. A própria banda já tinha lançado três discos com os títulos *Treeless Plain* (Planície sem árvores), *Raining Pleasure* (Chovendo prazer) e *Love in Bright Landscapes* (Amor em paisagens de grande claridade), enfatizando a ausência de vegetação, a escassez de chuva e a luz cortante. McComb não teorizou publicamente sobre sua música, mas, conforme essas evidências, sua estética não era exatamente do calor, mas da aridez, e é aí mesmo que reside a única diferença importante entre o clima de Perth e aquele de Pelotas.

Ao comparar o volume de chuva de Pelotas, Perth, Rio de Janeiro e Londres, podemos chegar à conclusão de que a Princesa do Sul se destaca não tanto pelo frio, mas pela precipitação: são 1379 mm anuais, contra 1086 mm no Rio, 869 mm em Perth e míseros 584 mm em Londres. Mas como é que Perth pode ser tão árida, se recebe quase 50% mais chuva que Londres, cidade onde são poucas as pessoas que reclamam de um excesso de sol? A resposta fica na sazonalidade: Perth recebe 490 mm, ou 56% do seu total, durante os meses frios de junho a agosto, e somente 36 mm (4%) entre dezembro e fevereiro, diferença bem visível no próximo gráfico.



O contraste entre Londres e Perth se concentra, portanto, naqueles meses quentes e secos: temperaturas beirando os 30° e quase nada de chuva, e é essa estação que predomina nas músicas de McComb, desde “Hell of a Summer” (Inverno infernal) a “Holy Water” (Água sagrada) e “Too Hot to Move, Too Hot to Think” (Quente demais para se mexer, quente demais para pensar). Como mostra o último gráfico, os três meses mais frios são também os mais secos no Rio de Janeiro, mas ficam entre os mais chuvosos em Pelotas.



Precipitação (mm)

Para Ramil, é o contraste entre o calor do Brasil tropical e o frio do sul que impulsiona o pensamento, mas é a chuva e a umidade, e não o frio, que dominam as imagens de Pelotas no seu ensaio. Ao rejeitar o “ecletismo como herança cansada do tropicalismo” (p. 266), o compositor encontra seu norte não nos vidros embaçados de Pelotas, onde “se vê a neblina densa que, chegando devagar, descerá até o chão e transformará esta cidade planejada numa cidade infinita” (p. 262), mas na figura “imóvel e bem delineada do gaúcho, o céu claro, o verde regular e a linha reta do pampa no horizonte” e em palavras como “rigor, precisão, clareza” (p. 266). Ao inventar as “sete cidades frias” da milonga – Rigor, Profundidade, Clareza, Concisão, Pureza, Leveza e Melancolia – Ramil

foge tanto do calor do Rio de Janeiro quanto da umidade da sua cidade natal, para se identificar não exatamente com o frio, mas com a alma simbólica da nação gaúcha.

De volta da metrópole

Depois de experimentar o sucesso e a alienação dos centros dos antigos impérios, Vitor Ramil e David McComb voltam para as raízes locais – e até rurais – das suas respectivas nações neo-européias e produzem discos de uma beleza singela. No caso de Ramil, o disco *Ramilonga* leva no subtítulo e no texto de apresentação a estética do frio elaborada no ensaio. Embora gravado no Rio, o disco traz a marca dos ritmos do Prata, junto com letras de várias fontes. Somente quatro das onze faixas tem letra do próprio Ramil, ao lado de cinco de outros sul-rio-grandenses, um poema popular uruguaio e um poema do português Fernando Pessoa. No caso de McComb, o disco *In the Pines* (Entre os pinheiros) foi gravado pela própria banda num galpão construído para tosquiado de ovelhas, 600 km para o sudeste de Perth. As músicas talvez não sejam essencialmente diferentes daquelas dos discos anteriores, mas a estética mais informal, semi-acústica, representa um recuo do estilo “widescreen” de *Born Sandy Devotional*. De duas maneiras distintas, os discos dos dois compositores representam um desvio da trajetória que levava da cidade natal para a capital cultural: um desvio que leva a outras nações, mas que afirma estilos musicais especificamente neo-europeus.

No ensaio que compartilha seu nome com o disco *Ramilonga*, Ramil reconhece sua ligação com a tradição brasileira para depois concluir o seguinte:

Tenho mais forte a tradição de um “país frio”, a tradição de um “país deslocado” do Brasil, ao mesmo tempo tão próximo do Uruguai e da Argentina? É natural que eu atue com e a partir dessa tradição “fria”? Sim! Devo fazer valer este sentimento de “dupla personalidade”, devo querer o máximo desta “dupla cidadania”, fazer dela fonte de criação e não fonte de diluição da minha capacidade criadora. (p. 265).

A “dupla cidadania” é brasileira e gaúcha, e o contraste entre as tradições do calor e do frio distancia o Rio Grande do Sul do centro tradicional do seu país e o aproxima do Uruguai e da Argentina. A carreira Pelotas → Porto Alegre → Rio de Janeiro levou o compositor para centros urbanos cada vez maiores, cada vez mais longe das suas origens, cada vez mais perto da fonte de autoridade do seu sistema cultural. Com o desvio em direção aos países do Prata, e especificamente para a milonga, que não é um ritmo predominantemente urbano, os valores da trajetória anterior são redefinidos: o urbano não é um valor positivo em si, a distância das origens pode ser uma perda, não um ganho, e a autoridade cultural é encontrada não na capital imperial, mas no outro lado da fronteira. Antes, a trajetória profissional dos dois compositores foi descrita como cidade natal → centro da sua nação neo-européia → capital cultural. Para Ramil, o novo quarto termo representa, ao mesmo tempo, uma volta às origens e um apelo a uma autoridade paralela, na mesma Neo-Europa, mas em outro idioma. Resumindo os quatro termos em três, a trajetória é: origem neo-européia → metrópole não neo-européia → origem neo-européia enriquecida.

No caso de McComb, muitas faixas no disco *In the Pines* são fortemente marcados pela música *country* dos Estados Unidos. Bem como os ritmos e tonalidades do Prata, presentes nos discos anteriores de Ramil mas realçados em *Ramilonga*, *In the Pines* retrabalha influências já presentes na obra da banda, mas agora mais explicitadas. Dessa maneira, a trajetória do compositor mantém a mesma lógica daquela de Ramil: origem neo-européia → metrópole não neo-européia → origem neo-européia enriquecida. O sul-rio-grandense reforçou a própria cultura das suas origens com fontes da mesma Neo-Europa, mas em outro idioma; o australiano faz a mesma coisa, só que no mesmo idioma e em outra Neo-Europa. Antes de ser um produto banalizado, e antes de ser um gênero de um país ou de uma nação, *country* é uma música autêntica, uma música de raízes, fruto do contato entre a cultura musical das Ilhas Britânicas e os espaços abertos do Novo Mundo. Da mesma maneira que a guinada de Ramil ao Prata não é uma negação da sua cultura brasileira, mas uma afirmação de aspectos da sua cultura neo-européia que ultrapassam a fronteira lingüística, a guinada de McComb aos Estados

Unidos não é uma negação da sua cultura australiana ou britânica, mas uma afirmação de aspectos da sua cultura neo-européia que ultrapassam a distância entre os continentes.

Transpondo a citação de Ramil para McComb, então, o ponto em comum – o equivalente do frio – não seria mais o calor, nem outro elemento climático, e sim o próprio espaço: uma afirmação da diferença fundamental entre o Velho Mundo e o Novo, entre a Europa e a Neo-Europa.

Tenho mais forte a tradição de um “país vasto”, a tradição de um “país deslocado” da experiência britânica, ao mesmo tempo tão parecido com os Estados Unidos e o Canadá? É natural que eu atue com e a partir dessa tradição “de espaços abertos”? Sim!

No Rio Grande do Sul, onde não se pode viajar de carro uma hora sem encontrar algum povoado, essa sensação do espaço se perdeu, mas a memória da vastidão persiste na mitologia popular, na imagem de um tempo que passou, do gaúcho a cavalo no mar verde do pampa. Na Austrália, por outro lado, a vastidão permanece como uma experiência muito viva. Tomando as trajetórias dos dois compositores como exemplo, de Pelotas para Porto Alegre são apenas 271 km, e de Porto Alegre para o Rio de Janeiro, mais 1553 km. Na década de 1980, quando Perth tinha uma população em torno de 800.000, a próxima cidade com mais que 100.000 pessoas ficava a 2725 km, (comparável com a distância entre Pelotas e Porto Seguro), e a primeira com mais do que um milhão de habitantes, a 3430 km. Para chegar a Sydney, são 4110 km de estrada, distância o suficiente para levar um Pelotense até João Pessoa. Para o segundo passo, de Sydney para Londres, são outros 17.000 km, o suficiente para viajar do Rio para Barcelona duas vezes³. O estado natal de David McComb, Western Australia, tem uma área de 2.525.500 km²: equivalente a um pouco mais do que a soma dos estados brasileiros de Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Paraná, São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Espírito Santo, Bahia, Sergipe, Alagoas, Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará. Nessa área, igual a 30% do território brasileiro, moram somente 2.118.500

pessoas, dos quais 1.445.079 na capital, Perth. O Rio Grande do Sul tem 38 pessoas por quilômetro quadrado; Western Australia tem 0,8.

Não é de se surpreender, portanto, que a sensação de espaço aparece menos nas letras de Ramil do que naquelas de McComb. Em “Raining Pleasure” (Chovendo prazer), por exemplo, o sertão e o pecado são identificados como “nossa estação mais seca”, onde o sonho é ver o prazer chegar como a chuva num lugar onde “não chove faz quinze anos”. Em “Wide Open Road” (Estrada Aberta), a imagem da estrada se torna metáfora do fim de uma relação, de uma separação emocional onde “agora, pode ir a qualquer lugar que queira” quer dizer ao mesmo tempo ficar livre e ficar sem rumo. No disco *Ramilonga*, por outro lado, é principalmente nas três letras de João de Cunha Vargas que se encontra a vastidão do pampa pré-moderno, e não nas quatro de Ramil. “Assim me soltei no pampa”, canta o narrador de “Gaudério”, e “como é linda a liberdade sobre o lombo do cavalo”, o de “Deixando o Pago”. Entre as letras de Ramil, a própria “Ramilonga” e “Milonga de Sete Cidades” situam a milonga no contexto urbano: na primeira, “na tarde fria de Porto Alegre” onde “chega em ondas a música da cidade”; na segunda, nas sete cidades do título, jamais “solta no espaço”. “Causo Farrapo” remete ao tempo histórico da Guerra dos Farrapos, enquanto “Indo ao Pampa” procura fazer a ponte entre aquele tempo mitificado e a modernidade do presente, “quase ano 2000”.

É ilustrativo comparar esta última com a primeira faixa do disco *In the Pines*, “Suntrapper” (O Caça-Sol), já que as duas músicas representam a chegada da modernidade num lugar onde há homens que não sabem que estão vivendo no passado. “Indo ao Pampa” é narrado do ponto de vista do homem moderno, saudosista da autenticidade de outra época, enquanto o narrador de “Suntrapper” é um interiorano que não conhece nada que fique a mais que vinte milhas do lugar onde nasceu, e que experimenta a chegada da modernidade como medo, perda e confusão. O Caça-Sol do título é, ao mesmo tempo, um avião, um carro, o seu dono e todo o mundo das coisas brilhosas, um mundo que chega na cidadezinha, deixa todo mundo deslumbrado e seduz a irmã do narrador. O refrão, “Ela se foi foi foi / Levada pelo Caça-Sol”, canta a desintegração da estrutura social e dos papéis tradicionais, que se dis-

solvem perante as opções da vida moderna. A última estância da letra descreve a confusão e a destruição de um mundo que está a ruir – “De cima, motores de jato 747 / Arrancaram o telhado do meu pequeno casebre de madeira” –, mas o primeiro verso da música mostra que o narrador já foi absorvido pelo mundo novo e canta de dentro da modernidade: “Motorista, deixa-me contar um segredo”.

O narrador de “Indo ao Pampa”, por outro lado, é um homem urbano e moderno e, antes de tudo, um motorista: a letra começa com a frase “Vou num carro são”, e o lugar para onde ele vai é um interior que não é um mero espaço, mas um tempo não somente atrasado mas literalmente passado. Nada se fala das irmãs dos interioranos que ele encontra, porque eles estão em guerra: o motorista se encontra em 1838, durante a Guerra dos Farrapos, e com o projeto de ver os “séculos XIX e XXI fundidos sob o céu”. Para o narrador, o positivo está no lado dos guerreiros, homens que estão “pra lá dos homens do ano 2000”, enquanto ele mesmo se reconhece como um “futuro imperfeito”, que corre o risco de ser “um cego num espaço sem ar”. Para os Farrapos, porém, a modernidade traz certas vantagens: o carro do narrador consegue andar quando os cavalos estão exaustos e, com essa ajuda, o “campo verde” do início da letra se mancha com sangue, virando “campo rubro” no final. Se não faz mais nada, a modernidade ajuda a tornar a matança mais eficiente.

Mais do que isso, por mais que se queira recuperar o tempo ancestral e seus jeitos de ser, a modernidade acaba deslocando e apagando o passado. O motorista se vê como o futuro “de um passado sem lugar”, enquanto o próprio capitão dos Farrapos reconhece que “nosso tempo é todo teu”: não há mais nem espaço, nem tempo para aquele mundo heróico e pré-moderno. A missão do motorista, que se propõe como uma busca da autenticidade do pampa e do passado, na verdade tem o efeito contrário: é uma imposição de uma visão urbana e moderna no mundo dos homens de 1838, e a sua incorporação num mito que serve aos interesses do presente. Como se reconhece no refrão, não é simplesmente “eu indo ao pampa”, mas também “o pampa indo em mim”. Assim, o pampa não é um espaço autônomo em que se entra e onde se encontra uma verdade, e sim uma imagem que o homem da cidade leva consigo,

um espaço mítico que pode enriquecer a experiência concreta mas não depende dela. Não é a autenticidade que se encontra nessa busca, mas o próprio mito que se leva consigo: “vou num Caça-Sol”, diz o motorista, diz a modernidade, e “acho que é bem”.

A estranha familiaridade da música ocidental

Depois de *Ramilonga*, Vitor Ramil gravou os discos *Tambong* (2004) e *Longes* (2007) em Buenos Aires, dois discos que dão um salto para muito além do “frio definidor do gaúcho”. Infelizmente, a essa altura David McComb já estava morto, de uma combinação de drogas e um acidente no trânsito, sem entrar no século XXI, sem completar seus quarenta anos, e não há como saber o que teria sido a sua produção musical se tivesse sobrevivido.

Perguntaram-me, há poucos meses, qual tipo de música tocava a minha própria banda (não the Triffids) em Sydney na década de 1980, se era rock, e foi pensando nesses discos que respondi que tinha algo a ver com a música de Vitor Ramil. Com isso, eu queria dizer uma música eclética mas essencialmente urbana, preocupada mais com tonalidades, com espaços e com a relação entre a palavra e o som do que com batidas fortes e palavras de ordem. A reação do meu interlocutor me surpreendeu: “ah, MPB”. É o mesmo gesto que reduz tudo que seja música popular da Austrália à categoria de “surf music”, mesmo quando não tem nada a ver com praias e pranchas, mesmo quando vem de cidades como Sydney e Melbourne, mais frias e mais meridionais que Pelotas.

Quando ouço *Tambong* e *Longes*, com os meus ouvidos de australiano morando há dez anos em Porto Alegre, confesso que não ouço “música brasileira”, nem “música gaúcha”, mas uma música que é ao mesmo tempo ocidental e muito particular. Ramil absorve Chico Buarque em “De Banda” da mesma maneira que manipula Bob Dylan em “Um dia Você vai servir a Alguém”. McComb, do mesmo jeito, fez uso não somente da música country, mas também do tango, na faixa “The Clown Prince” (O príncipe-palhaço). Bem como essas influências não

tornaram McComb nem americano, nem argentino, os ingredientes utilizados por Ramil não tornam a sua música representativa de nenhum país, nem o seu.

Vitor Ramil poderia ter ido a Buenos Aires para lançar a sua carreira, mas escolheu o Rio de Janeiro. Afinal, faz parte do mesmo país, lá se fala a mesma língua, nem se precisa de passaporte. David McComb poderia ter levado a sua banda para se lançar nos Estados Unidos, mas foi para Londres. “Não foi resultado de nenhum plano cuidadoso”, ele informou, “é só que seria mais difícil conseguir visto de trabalho para os EUA”. Nos dois casos, portanto, o hábito cultural e a comodidade administrativa reforçaram a trajetória tradicional, que leva ao centro do velho império. McComb, sendo um australiano na Inglaterra, não teria motivo para se confundir com os ingleses, por mais que tenha laços fortíssimos ligando as duas nações. Ramil, por outro lado, era um brasileiro no Brasil, e foi necessário experimentar o estranhamento de ver o inverno sul-rio-grandense na televisão para perceber a distância cultural entre os seus próprios instintos e aqueles de um país tropical. Para os dois, porém, foi a capacidade de jogar com mais de uma tradição, sem deixar de pensar e de criar a partir do seu próprio lugar, que os deixou livres para produzir músicas que dialogam não somente com um país, um estado ou uma nação, mas com o ocidente. São músicas que transcendem a necessidade de representar uma coletividade qualquer, para se dedicar à tarefa maior de refletir a experiência da consciência ocidental nos espaços do Novo Mundo.

Notas

¹ Todas as citações referentes a McComb, inclusive as das suas letras, encontram-se no site oficial da sua banda, The Triffids. Citações das letras de Ramil são do encarte do disco *Ramilonga*.

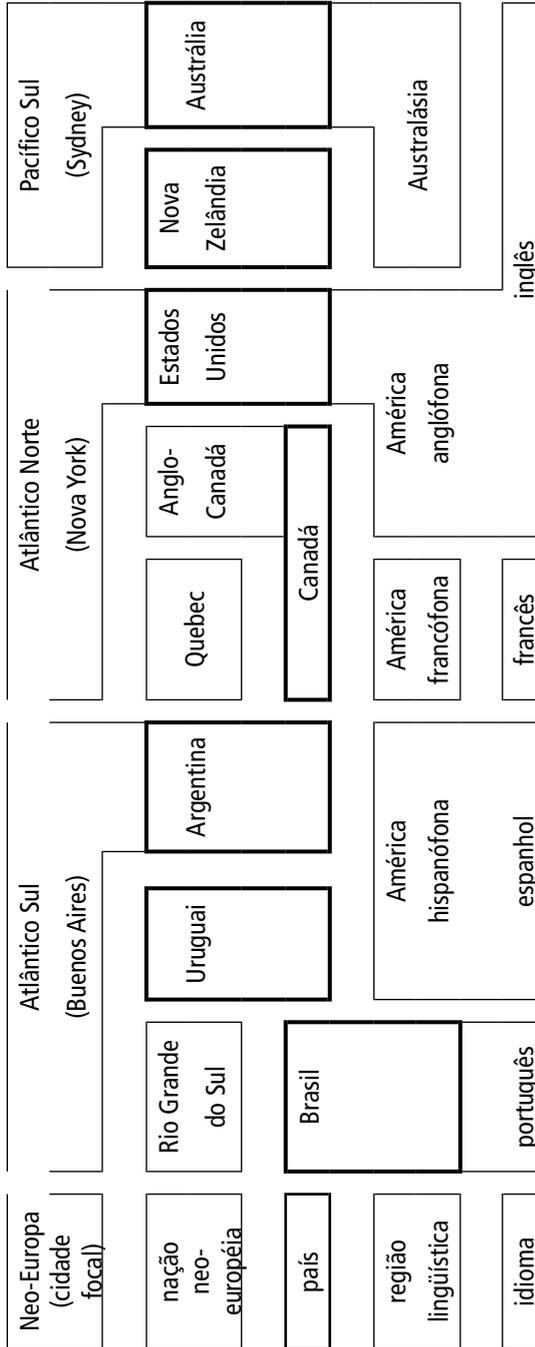
² Dados de latitude e clima encontrados nas páginas da Wikipédia.

³ Distâncias intercontinentais calculadas usando Google Earth. Distancias terrestres encontradas nas páginas <<http://www.sydney.com.au/distance-between-australia-cities.htm>> e <<http://www1.dnit.gov.br/rodovias/distancias/distancias.asp>>.

Referências Bibliográficas

- CROSBY, Alfred W. *Ecological imperialism: the biological expansion of Europe, 900-1900*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- ELIOT, T. S. Tradition and the individual talent. In: KERMODE, Frank (ed.). *Selected prose of T. S. Eliot*. London: Faber, 1975. p. 37-44.
- EVANS, Graham; NEWNHAM, Jeffrey. *The Penguin dictionary of international relations*. London: Penguin, 1998.
- RAMIL, Vitor. A estética do frio. In: GONZAGA, Sergius (org.); FISCHER, Luís Augusto. *Nós, os gaúchos*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1992. p. 262-70.
- _____. *Ramilonga: A estética do frio*. Pelotas: Satolep Music, 1997. 1 CD (11 faixas).
- _____. *Tambong*. Pelotas: Satolep Music, 2004. 1 CD (14 faixas).
- _____. *Longes*. Pelotas: Satolep Music, 2007. 1 CD (14 faixas).
- RIBEIRO, Darcy. *Configurações histórico-culturais dos povos americanos*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1975.
- THE TRIFFIDS. *Treeless plain*. Sydney: Hot Records, 1983. 1 LP (12 faixas).
- _____. *Raining pleasure*. Sydney: Hot Records, 1984. 1 LP (7 faixas).
- _____. *Born Sandy Devotional*. Sydney: Hot Records, 1986. 1 CD (10 faixas).
- _____. *In the pines*. Sydney: Hot Records, 1986. 1 CD (13 faixas).
- _____. *Calenture*. Sydney: White Hot Records, 1988. 1 CD (12 faixas).
- _____. *The black swan*. Sydney: White Hot Records, 1989. 1 CD (13 faixas).
- _____. *Home Page*. Disponível em: <<http://thetriffids.com/sitefiles/BSD.shtml>>. Acesso em: 25 mar. 2008.

Anexo 1



As oito nações neo-europeus e os níveis geográfico, político e lingüístico

Dados dos autores:

André Luís de Lima Bueno Professor Doutor do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da UFRJ.

Andrea Lombardi Professora Doutora do Departamento de Letras Neolatinas da UFRJ.

Beatriz Bracher Autora dos romances *Azul e Dura* (2002), *Não falei* (2004), *Antônio* (2007).

Cláudia Dias Sampaio Doutora em Teoria Literária - UFRJ.

Ian Alexander Doutor em Literatura Brasileira – UFRGS.

Luís Augusto Fischer Professor Doutor do Instituto de Letras da UFRGS.

Maria Betânia Amoroso Professora Doutora do Instituto de Estudos da Linguagem – UNICAMP.

Martha Alkimin Professora do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da UFRJ.

Nonato Gurgel Doutor em Teoria Literária – UFRJ.

Ronaldo Lima Lins Professor Titular de Teoria Literária da Faculdade de Letras da UFRJ. Professor do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da UFRJ.

TEMA PARA O PRÓXIMO NÚMERO

TERCEIRA MARGEM ANO XIII. NÚMERO 20. 2009

NÚMERO TEMÁTICO: Literatura e feminismos:
extensões teórico-críticas

Editora convidada: Angélica Soares

Prazo para envio dos trabalhos: 15 de maio de 2009

Os trabalhos também podem ser enviados para: ciencialit@gmail.com

O próximo volume se propõe a questionar as diferentes vertentes do pensamento feminista contemporâneo, tão plural quanto polêmico, assim como pretende divulgar teorias críticas, pelas quais se tensionam o caráter poético e político da literatura. O gênero enquanto categoria social e analítica, os diferentes ângulos de focalização do binômio mulher e literatura e a contribuição do ecofeminismo estarão em destaque no número 20 da Terceira Margem.

Angélica Soares

NORMAS PARA PUBLICAÇÃO DE TRABALHOS

1 - Os trabalhos deverão ser inéditos e vir acompanhados de Resumos, em português e inglês, de aproximadamente seis linhas e de três a cinco palavras-chave, também em português e inglês.

2 - Em folha à parte, os autores deverão encaminhar os dados de sua identificação (nome completo, titulação, instituição de vínculo, cargo, publicações mais importantes).

3 - Da Seleção:

O Conselho Editorial envia cada trabalho para dois consultores "ad hoc", que o examinam e lhe atribuem conceitos. Apenas 10 trabalhos serão incluídos em cada número, usando-se o critério de classificação daqueles cuja média de conceitos for a maior.

4 - Do formato dos artigos:

4.1 - 10 a 15 laudas em papel A-4, digitadas em Word, espaço entre linha 1,5; corpo 12. Para facilitar a editoração, não inserir números nas páginas.

4.2 - As Notas e as Referências Bibliográficas devem ser apresentadas no final do artigo de acordo com as normas da ABNT.

4.3 - As citações devem ser diferenciadas por um recuo de 1,0 cm à esquerda.

4.4 - A página deve estar configurada da seguinte maneira:

- margens superior e inferior: 3,0 cm; margens esquerda e direita: 2,0 cm;
- margem do cabeçalho (cf. o comando "configurar página" do Word): 2,0 cm;
- margem do rodapé: 1,5 cm.

5 - Do material entregue para seleção:

Entregar uma cópia em disquete e três cópias impressas, sendo uma cópia com título do trabalho, nome do autor, instituição de origem, endereço, telefone, e-mail e duas cópias semqualquer identificação do autor. O material entregue não será devolvido.

Para o envio de trabalhos ou outras informações, entrar em contato com:

Terceira Margem
Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura
Faculdade de Letras - UFRJ
Avenida Horácio Macedo 2151 _Cidade Universitária – Ilha do Fundão
CEP: 21941-917 – Rio de Janeiro – RJ
e-mail: ciencialit@gmail.com
Homepage do Programa: www.ciencialit.letras.ufrj.br

MISSÃO

A Terceira Margem (ISSN: 1431-0378) é uma revista semestral publicada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (Ciência da Literatura) da Universidade Federal do Rio de Janeiro, que tem como objetivo a divulgação de trabalhos de pesquisa originais nas áreas de Teoria Literária, Literatura Comparada e Poética, em literaturas de língua portuguesa e em línguas estrangeiras, clássicas e modernas, em suas interfaces com a filosofia, a história, as belas artes, a cultura popular, a performance e as ciências sociais. A revista também está aberta a publicações de resenhas críticas, para a avaliação e divulgação de publicações recentes. Buscando sempre novos caminhos teóricos, ela segue fiel ao título roseano e à inspiração de um pensamento interdisciplinar, híbrido, que assinale superações de dicotomias em busca de convivências plurívocas capazes de fazer diferença.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Reitor

Aloísio Teixeira

Pró-Reitora de Pós-Graduação e Pesquisa

Ângela Uller

CENTRO DE LETRAS E ARTES

Decano

Leo Affonso de Moraes Soares

FACULDADE DE LETRAS

Diretora

Ronaldo Lima Lins

Diretor Adjunto de Pós-Graduação

Henrique Cairus

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura

Vera Lins