

Literatura e Identidade

LITERATURA E IDENTIDADE: RESGATE OU EMANCIPAÇÃO DA MEMÓRIA?

Suzi Frankl Sperber
UNICAMP

Servimo-nos do eu como um Bororo se serve do papagaio. Um Bororo diz eu sou um papagaio; nós dizemos eu sou eu.

Lacan.

O Seminário *Literatura e Identidade* foi promovido pelo Instituto Goethe, sendo organizado pelo Diretor do próprio Instituto, Klaus Vetter e por Suzi Frankl Sperber e Ray Güde Mertin. Deu-se em novembro de 1993. Este Seminário foi precedido por uma série homônima, voltada para outras manifestações artísticas (cinema, teatro). Como aqueles, contou com a participação também de alemães, no nosso caso, ficcionistas. Aliás, os autores alemães convidados eram dois deles da ex República Democrática Alemã (Ulrich Plenzdorf e Kurt Drawert) e a terceira (Herta Müller) era de origem alemã, porém nasceu e viveu boa parte da vida na Romênia. Os brasileiros foram: Adélia Prado, Antonio Callado, Ferreira Gullar, Ivan Ângelo, João Ubaldo Ribeiro, Milton Hatoun, Oswaldo de Camargo e Zulmira Ribeiro Tavares.

A idéia geral deste Seminário foi partir da consciência da diferença como marca fundamental da dicção e do estilo dos autores - portanto da identidade singular, pessoal - para a noção de identidade coletiva, nacional. É verdade que se fala em identidade quando é preciso comprová-la, já que ela existe quer queiramos, quer não. Provavelmente o rótulo de país em formação, forte em determinada fase da história literária brasileira, levou ao questionamento sobre a identidade do país já maduro. O problema pareceu recolocar-se todas as vezes em que houve mudanças históricas. O pressuposto, é claro, não seria válido só para o Brasil. Diante destes problemas, colocou-se mais um: a recepção de uma obra dependeria da representação de uma identidade específica?

Pode parecer algo forçado discutir-se a questão da identidade com a Alemanha, um país desenvolvido, rico, seguro de si e com a economia talvez mais estável dos presentes dias. Ainda assim houve mudanças tão radicais também lá, que levaram o alemão médio a temer a perda das características reconhecidas como nacionais. A queda do muro de Berlim, a convivência com os alemães do lado oriental, e também com todos aqueles que se refugiaram nesta economia que parecia ter condições de oferta de empregos - com salários bons e garantias sociais - trouxe grandes mudanças, ainda não bem assimiladas. E trouxeram o medo da desestabilização. Além deste quadro econômico-político-social, sobretudo os críticos esperam na Alemanha, até hoje, que as obras literárias respondam imediatamente aos acontecimentos históricos e sociais. Haveria uma relação entre esta cobrança e a questão da identidade? Teria a literatura registrado estas mudanças?

A noção de identidade despertou outras questões propostas aos autores. Ela se manifesta em toda e qualquer obra? Só a boa obra representa a identidade nacional? Faz parte desta identidade nacional a própria identidade do Autor? E a identidade do leitor?

Como a identidade estava sendo vista sobretudo como mito, ou como projeção refratada em um espelho distorcido, colocou-se o problema do exotismo, que durante bom tempo coloriu as imagens que o estrangeiro tinha sobre o Brasil. Correspondendo o exótico ao olhar alheio, seria difícil reconhecer-se nele. Teria sido o caso do Brasil? Mas só o Brasil se prestaria a ser visto como exótico? A Alemanha não seria ou teria sido exótica para ninguém? E quem determina o que é exótico?

As cinco sessões se pautaram nos temas propostos, agrupados acima. Não há necessidade de especificar as características de cada sessão porque para fins de publicação as interrupções decorrentes de intervenções, introduções, mediações foram eliminadas, transformando-se o seminário todo, com as suas cinco sessões, um grande diálogo entre autores brasileiros e alemães. Foi também a melhor forma de cobrir o desconforto de momentos que, por razões de ordem técnica, não chegaram a ser gravados.

A fim de que o público tome conhecimento de alguns textos dos autores alemães pouco ou nada conhecidos no Brasil, estamos publicando trechos de seus romances, poemas, ou artigos. Dentre os autores brasileiros todos são sobejamente conhecidos, menos um: Oswald de Camargo. Ele foi publicado na Alemanha. Publicamos, aqui, dois poemas seus.

Kurt Drawert:

Nasci em 1956 na Alemanha Oriental, agora moro na parte Ocidental. Conheci dois tipos diferentes de sociedade: um, o assim chamado socialismo outorgado, uma ditadura, e um sistema de uma empresa que até hoje não entendo. Minha experiência marcante, se é que existe algo assim, é que as palavras são algo diferente do que as pessoas querem dizer. Há um abismo entre o que se fala e o falante. Atrás de um discurso esconde-se sempre uma outra coisa. Neste ponto já entramos na questão da identidade. De que maneira o eu falante pode se representar naquilo que diz? Ou seja, a minha primeira tese é que eu não sei se existo. A tese seguinte é: não sei se o mundo existe. Neste campo de tensão surgiu o trabalho com a língua como a procura das marcas de uma presença, como uma tentativa de asseverar-me de minha existência, ou seja: passei a falar a partir da insegurança, a partir da falta de condições para falar.

Ferreira Gullar:

Meu nome é José Ribamar Ferreira, vulgarmente conhecido como Ferreira Gullar. Quando as pessoas me perguntam: “Você que é o Gullar?”, respondo: “Às vezes”, porque o Gullar é o autor dos poemas e eu não sou poeta 24 horas por dia. Aliás, cada vez sou menos.

Nasci em S. Luiz do Maranhão, isto é, em Macondo, cidade onde o modernismo, a Semana de Arte Moderna de 1922, chegou em 1950. Apesar disto, ou por isto, me tornei poeta. Uma vez li uma frase de Valéry onde ele dizia ter aprendido mais no quintal da casa dele do que em todos os livros que leu. Achei que é verdade. Mas achei que também é verdade que só vi direito o quintal de minha casa depois que li os livros. Vivi em S. Luiz até os 21 anos de idade mais ou menos.

Fui para o Rio de Janeiro, uma vez que queria sair de Macondo, porque via os aviões que passavam lá em cima e não sabia onde iam parar. Sabia que existia Nova York, Paris, Rio. E tinha a impressão de que os aviões não paravam em São Luiz: só passavam por cima. Quis ir para o Rio, porque achei que tinha o direito de participar da vida contemporânea, afinal de contas. Lá meti-me numa quantidade de confusões e acabei preso. Fui depois exilado e acabei em Moscou. De repente, encontrei-me em Moscou olhando o Kremlin, e me perguntei: “O que é que eu estou fazendo aqui? O que o filho de Dona Vivi, nascido em São Luiz do Maranhão está fazendo aqui, diante do Kremlin, às quatro horas da tarde? Que loucura!” Depois fui para o Chile: derrubaram o Allende. Fui para Buenos Aires: derrubaram a Isabelita. Comecei a achar que a culpa era minha. Aí resolvi voltar para casa, apesar da polícia querer me prender. E de fato me prendeu quando voltei, mas depois me soltou e aqui estou eu, para ler alguns poemas.

Milton Hatoun:

Nasci em Manaus, Macondo do Amazonas. Muito perto de São Luiz. Eu pulei o muro muito cedo, porque era impossível viver em Manaus para o que

eu queria fazer. Passei o biênio do horror - 1968/69 - nesta cidade não menos horrorosa chamada Brasília e depois adotei como segunda cidade brasileira a cidade de São Paulo, onde morei dez anos e onde me formei em arquitetura na Universidade de São Paulo, profissão que não exerço há mais de dez anos. Como o escritor Antonio Callado, quis ver o meu país de longe: fui como bolsista para a Espanha, para passar seis meses; acabei ficando quase cinco anos na Europa. Prefiro escrever um outro texto sobre este périplo que é, na verdade, uma descoberta da leitura e também uma busca de identidade. Chama-se "Escrever à margem da história", citando o título de um belíssimo ensaio de Euclides da Cunha sobre a Amazônia, um dos ensaios mais lúcidos sobre essa região brasileira, no qual ele fala que a Amazônia é uma terra sem história.

Escrever à margem da história

Para o escritor que mora longe dos centros irradiadores de cultura, mas perto de uma das regiões mais exóticas do mundo, cabe-lhe responder a uma pergunta: como povoar de signos este espaço branco, a folha de papel, tendo como referência simbólica um outro espaço em branco, conradiano, lugar longínquo, ou, como disse Euclides da Cunha, território perdido "num recanto da floresta e num desvão obscurecido da história"?¹

Ao invés de discorrer sobre este dilema, prefiro fazer um breve comentário de uma experiência muito pessoal; ou seja, falar de uma dupla viagem. A primeira, uma viagem imaginária. O viajante imóvel que durante a sua infância em Manaus imagina mundos distantes. A segunda, uma viagem real rumo ao sul do Brasil e ao outro hemisfério, a Europa: deslocamento da periferia para vários centros, (o centro é sempre plural), desejo de deixar a margem e navegar no rio de uma outra cultura ou sociedade.

Na minha infância, a convivência com o Outro exterior aconteceu na própria casa paterna. Filho de um imigrante oriental com uma brasileira de origem também oriental, eu pude descobrir, quando criança, os outros em mim mesmo. Ou, como afirma Todorov: "Uma pessoa pode dar-se conta de que não é uma substância homogênea e radicalmente estrangeira a tudo que não é ela própria"².

A presença e a passagem de estrangeiros na casa da infância contribuíram para ampliar o meu horizonte multicultural. Minha língua materna é o português. Mas o meu convívio com árabes do Oriente Médio e com judeus do norte da África me permitiu assimilar um pouco de sua cultura e religião. De forma semelhante a cultura indígena se impunha na presença de nativos que moravam na minha casa e freqüentavam o bairro de imigrantes orientais da capital do Amazonas. Esse aprendizado foi lento, como sempre acontece quando assimilamos uma outra cultura. Nos primeiros anos da minha infância eu escutava os mais velhos conversarem em árabe, a ponto de pensar que esta língua era falada pelos adultos e o português pelas crianças. Aos poucos, a língua árabe, a história, as paisagens e os costumes de um país longínquo tornaram-se familiares para mim. Os laços sangüíneos contribuíram para isso, mas o pequeno oriente que me cercava (e do qual emanavam vários códigos visíveis e invisíveis) foi decisivo. Perscrutar um homem ajoelhado no seu quarto, a rezar com o corpo voltado para Meca, era violar um momento de sua intimidade, mas também descobrir o fervor religioso do meu pai. Outros parentes próximos eram católicos ou cristãos maronitas, mas

¹ Euclides da Cunha. **Obras completas**. vol. I. Rio de Janeiro: José Aguilar Editora, 1966, p.245.

² Tzvetan Todorov. **La Conquête de l'Amérique. La question de l'Autre**. Paris: Seuil, 1982.

nenhuma religião me foi imposta: era mais importante tomar conhecimento do texto bíblico ou corânico do que optar por uma religião. Afinal, diziam os mais velhos, somos todos descendentes de Abraão.

Além da religião, da língua e dos costumes, a cultura do Outro estava delineando-se por um outro caminho, talvez o mais fecundo para mim: o da narração oral. Essa forma de discurso era usada por exímios contadores de histórias que freqüentavam a Pensão Fenícia, lugar da minha infância. Hoje, passados trinta anos, a imagem que faço desses narradores tem alguma semelhança com “o observador errante que percorre a bacia amazônica” e o “homem sedentário”, postado na margem do rio, citados por Euclides da Cunha³. Imagem ainda mais próxima da figura do narrador evocada por Walter Benjamin. O filósofo alemão, nas observações preambulares de um belo estudo sobre a obra de Nikolai Leskov, ressalta “entre os inúmeros narradores anônimos, dois grupos que se interpenetram de múltiplas maneiras”: o do viajante ou marinheiro comerciante, ou seja, alguém “que vem de longe” e, por isso, tem muito que contar. Ao outro grupo pertence o camponês sedentário, o homem fixado à terra, que passou a vida sem sair do país e que “conhece suas histórias e tradições”⁴. Ainda segundo Benjamin, esses dois grupos, através de seus representantes arcaicos, configuram “dois estilos de vida que produziram de certo modo suas respectivas famílias de narradores”.⁵

Um resquício desses estilos de vida aludidos por Benjamin existia no espaço que freqüentei quando criança. Por um lado, alguns parentes mais velhos que pertenciam a essa família de comerciantes-viajantes eram, na verdade, narradores em trânsito. Contavam histórias que diziam respeito à experiência recente de suas viagens aos povoados mais longínquos do Amazonas, lugares sem nome, espalhados no labirinto fluvial. Nas pausas do comércio ambulante exercitavam a arte narrativa. Esses orientais, rudes ou letrados, narravam também episódios do passado, ocorridos em diversos lugares do Oriente Médio, antes da longa travessia para o hemisfério sul.

Por outro lado, os amazonenses que haviam migrado para a capital traziam no imaginário as lendas e mitos indígenas. Na Pensão Fenícia as vozes desses nativos faziam contraponto às dos imigrantes orientais: vozes dissonantes, que narravam histórias muito diferentes, mas que pareciam homenagear um tipo de saber citado por Benjamin: “o saber que vinha de longe - do longe espacial das terras estranhas, ou do longe temporal contido na tradição”⁶.

Ouvir essas histórias, ver os narradores com seus gestos e expressões foi uma das experiências mais fecundas da minha infância e adolescência. De certa forma, eu também viajei aos lugares mais recônditos do Amazonas e ao longínquo Oriente. Para o ouvinte, aquelas histórias narradas assumiam um caráter ao mesmo tempo familiar e estranho. Aqueles mundos, verossímeis ou fictícios, passaram a fazer parte da minha vida. O viajante imóvel experimenta, assim, a percepção do Outro através do convívio e da palavra oral.

No início dos anos 60, Manaus ainda conservava um ar “caipira e cosmopolita” de que fala Euclides da Cunha. O traçado urbano que remontava da “belle époque” cabocla pouco mudara. Na fisionomia urbana conviviam a

³ Euclides da Cunha. *Obras completas*. vol. I. Rio de Janeiro: José Aguilar Editora, 1966, p.231.

⁴ Walter Benjamin. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Magia e técnica, arte e política*. Ensaio sobre a literatura e a história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

⁵ Walter Benjamin. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Magia e técnica, arte e política*. Ensaio sobre a literatura e a história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985, p.214.

⁶ Walter Benjamin. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Magia e técnica, arte e política*. Ensaio sobre a literatura e a história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985, p.202.

arquitetura popular formada de palafitas e os sobrados de estilo neoclássico construídos nos anos mais prósperos da economia da borracha. Algumas dessas casas frequentei, na minha adolescência, como aluno de cursos de línguas estrangeiras. O ambiente austero em que moravam os europeus contrastava com a azáfama da Pensão Fenícia e das outras casas de imigrantes orientais onde eu passava uma parte do dia. Mas foi durante essas aulas, entremeadas de prosa sobre as capitais e a cultura européias, que tive consciência da necessidade de navegar em outras latitudes. Durante aqueles anos, ouvir dos mais velhos um conto das *Mil e uma noites* ou uma passagem da vida do califa Haroun al-Rashid era tão fascinante quanto ouvir de uma professora francesa um poema de Baudelaire ou contemplar com um desejo exótico um mapa de Paris. Reproduções de pinturas européias, poemas e histórias de um “oriente-amazônico”, tudo isso fazia parte de um pêndulo mágico que aludia a um outro tempo e a um outro espaço. E é desta forma que se configura o desenho de uma prática exótica: o desejo de saber é também desejo de viajar. Ou, como afirma um filósofo da alteridade: “O próprio desejo é viagem, expatriação, saída do meu lugar”⁷.

“Para conhecermos nossa própria comunidade, devemos primeiro conhecer o mundo inteiro”, observa Todorov, num belo ensaio sobre a diversidade humana⁸. Essa viagem real tem sido uma experiência de vida e de leitura: uma peregrinação pelo sul do Brasil e por várias cidades européias que começou há mais de vinte anos. De certa maneira, essa viagem-leitura tem amplificado as vozes e as visões que passaram pela minha infância. É como se o viajante se distanciasse da “margem da História”, a fim de assimilar outras culturas, sem no entanto perder a bússola que aponta para o seu Norte. O Norte, depois da errância e do exílio, é menos uma geografia do que um lugar que se busca. Lugar que já não mais existe; ou, lugar utópico que só existe na memória.

Em outras palavras: essa tentativa de um retorno à terra natal só é possível através da linguagem: “instância poética da recordação que comemora”.⁹

A lembrança, afirma o filósofo Benedito Nunes, cria a proximidade com as coisas, “chamando-as à presença, desvelando-as na linguagem”¹⁰. Creio ser esta a viagem mais fecunda: movimento da palavra poética rumo à origem.

Herta Müller:

Sai da Romênia em 1987 e desde então vivo na República Federal da Alemanha. Tenho um texto breve que escrevi a respeito da minha origem. Depois dele lerei alguns textos de ficção:

“Nasci em uma aldeia de suevos, no Banat, na Romênia. Na casa na qual me criei, como na maioria das casas desta aldeia, não havia um só livro que se pudesse considerar literatura. Havia uma enciclopédia, *O Novo Brockhaus*, dos anos 30. Lembro-me ainda hoje que o verbete “raça” era tão grosso como, na época, o meu dedo indicador. O meu pai era membro da SS de Hitler, na qualidade de alemão nascido no estrangeiro. Também o meu tio e quase todos os homens da aldeia de sua geração. Na época, as mulheres faziam tricô nas noites da família alemã e suas bocas cantantes abusavam das canções folclóricas a favor do Führer.

⁷ Francis Affergan. *Exotisme et Altérité*. Paris: PUF, 1987.

⁸ Tzvetan Todorov. *Nous et les Autres. La réflexion française sur la diversité humaine*. Paris: Seuil, 1989.

⁹ Benedito Nunes. *Passagem para o Poético. Filosofia e poesia em Heidegger*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1992, p.275.

¹⁰ Benedito Nunes. *idem ibidem*, p.275.

Esse *Novo Brockhaus* se me afigurou, mais tarde, como peso que encobre a razão. Nas noites de inverno ele tentava forçar meu olhar desprotegido numa certa direção: na sua. Mais tarde, isto é, quando eu já estava em meio a outra ditadura, soube, com terror retrospectivo, no que eu deveria ter-me transformado: naquilo que uma casa paterna, uma aldeia, tinham programado para mim por antecipação, não através de gritos, ou com mãos erguidas de desespero, mas na mudez dos usos e costumes da tradição, dos códigos não escritos da assim chamada virtude, ou da assim chamada vergonha. Muito mais do que a fala, a maneira de silenciar mostrava que não se podia questionar nada. Aprendi mais tarde que a aldeia dos suevos do Banat foi a primeira ditadura que conheci. A segunda cresceu para dentro dela antes da primeira ter acabado. Foi o stalinismo dos anos 50 e depois a ditadura de Ceaucescu.

A língua não é língua apenas como som e sonoridade. Cada palavra tem intenção, tanto faz que ela seja falada ou escrita. Sob a ditadura de Ceaucescu, o Estado assumiu de tal forma as rédeas do país, que o país deixou de existir. A intenção declarada era desapropriar a individualidade, era arrancar a pessoa de dentro da pessoa e isto funcionava de maneira fantasmagórica. A grande maioria das pessoas tinha sido subtraída de si mesma. O contacto entre as pessoas estava obliterado e na ditadura, bem como na aldeia Suévia, a dominação consistia em silenciar o espírito crítico a ponto de levar as pessoas a não questionarem mais nada. A esquizofrenia tornara-se mecanismo de sobrevivência. Quem não se sentia ínfimo, um nada? Quem não se tinha como um resto, como uma pedrinha no bolso interno da roupa? Quem não gaguejava e emudecia, quando lhe vinha uma idéia própria?

O “resto do mundo” não existe, só existe “o mundo”. Quando se fala nele, ele corresponde sempre ao mundo inteiro. Mesmo se ele tem limites estreitos e não se estende além do que está diante de nós, ele nos envolve. Ele não é medido em metros quadrados, ou em número de pessoas, mas pelo fino fio frio que atravessa a superfície. Neste ponto as áreas e os números devem silenciar. Mesmo que algo ocorra mil vezes, são só singularidades. Existe apenas o mundo. Podemos chamá-lo de sociedade, ou de vida: ela é nossa vida. E não há margem, nem centro, quando a medida é o que nos sobe à garganta, apertando-a.

O escritor não é um ser especial neste mundo. Ele participa da sociedade e insere-se nas hierarquias. Nas ditaduras isto é inevitavelmente visível. Em termos de percentual, o número de escritores que participa da instrumentalização da língua equivale ao número de outras pessoas que fazem a mesma coisa e parece similarmente problemático se uma pessoa escreveu um poema em homenagem ao aniversário de Ceaucescu, ou se um outro espionou para o serviço secreto e se calou. Na Alemanha, as pessoas não gostam que se fale em moral. Muito menos os intelectuais, a quem esta questão provoca desgosto. O debate sobre a Stasi é sentido como um vento frio que passa pela cabeça. Não gostamos de calafrios internos. Na Europa Ocidental, há biografias que desconhecem a vida sob ameaça, é bom que seja assim. Mas a fantasia não gosta de debruçar-se para fora da própria vida protegida. A moderação faz parte do bom-tom. Onde aparece a falta de senso de medida, entra em cena o movimento mecânico das pálpebras, que empurra o excesso para o lado. Mas não totalmente: queremos parecer interessados, mas não queremos ser concernidos.

O que me mete mais medo diante da sociedade ocidental é a perda da raiva diante da injustiça. É um sensor que deveria alarmar, mas ele ficou surdo e mudo. Quando há discussões, elas acontecem como um jogo em sociedade e não por causa do seu conteúdo. As pessoas entram nelas e saem delas sem se modificarem, numa boa. Quem insiste em algum tópico, torna-se desagradável. Eu não deixarei de relacionar a atividade da escrita com a moral. A escritura

como discurso da solidão tem a ver com a moral de quem está sozinho. É o tipo de moral que está onde o pensamento nasce: na cabeça. Aí ainda não interessa a entrada do autor ou do livro na cena da sociedade. E continuarei a dizer que o autor deve viver coerentemente com a moral dos seus textos, assim como vive na coerência estética dos seus textos. Acredito que estas duas coerências não podem ser separadas uma da outra e quem se encarapita na sua moral, para subir ainda mais, acaba tendo a sua razão atrofiada. E quem se torna serviçal de um poder político, acaba escrevendo frases aleijadas pela corcunda do servilismo.

Nunca planejei escrever, mas de repente comecei a escrever e as coisas passaram a ser como estava nos meus textos. Só os textos podem responder à pergunta sobre o porquê, cuja razão de ser está dentro dos textos, e não fora deles. Percebo o escritor em mim como a extensão de um estado que só existe enquanto escrevo.

Tenho um caso com a língua. Eu me amarrei nela, como outros se amarram no corte de roupas, ou de cabelo conforme a moda ou se ligam em objetos artesanais. Nem tudo o que a minha cabeça vê, minhas mãos conseguem reproduzir. Talvez este seja um motivo.

Na ditadura havia que distinguir diariamente entre a língua prostituída e a língua própria. Muitas palavras interditavam-se automaticamente na nossa boca por pertencerem ao Estado. Assim começaram as coisas.

Os livros não deveriam ter intenções. Pois, de qualquer maneira, não as cumprem. Quem sabe o que um livro produz ou impede? É fato que livros foram queimados. É fato que autores foram e são mortos. Mas o medo dos poderosos não deveria tornar-nos seguros daquilo que nós significamos, porque os poderosos temem tudo e todos. E em tempos em que a vida corre perigo, nunca há homens suficientes atingidos pelos livros de forma tão ineludível que estes possam agir contra o Estado, que justifique que este queira impedi-lo.

Um autor que foi deportado da Romênia após 1945 e ficou 5 anos na URSS, condenado a trabalhos forçados, disse-me: “No campo de concentração os intelectuais renunciavam à sua moral diante das pessoas incultas. A moral dos intelectuais era ideológica, necessitava de uma moldura social. Onde a sociedade, no quotidiano, havia sido abolida, a ideologia deixava de funcionar. Enquanto isto as pessoas incultas confiavam na frase: “Isto não se faz”. Era uma intimação mais curta e duradoura para a decência, porque não necessitava de justificativa.

Intelectuais: quem são eles? Até onde vai a sua obrigação moral? Não vai além daquela das outras pessoas. A moral nada tem a ver com a cultura, entendida como soma de saber formulado. Não é algo que se conheça, como se conhece um caminho. É necessário procurá-la em todas as circunstâncias e a cada instante, para permanecer reto diante de si mesmo. E para não fugir através da própria culpa como um ladrão.

Mesmo os dissidentes não são incondicionalmente melhores do que todos aqueles que não discordaram. Muitos se tornaram dissidentes rapidamente, até de forma inesperada e pelos mais diversos motivos. E hoje, quando olhamos para o entulho das ditaduras, muitos dos dissidentes de ontem não são democratas.

Ouve-se freqüentemente, nos países ocidentais e nos inseguros países orientais, a queixa de que a literatura tem um papel secundário na sociedade. A partir daquilo que sei da ditadura, acredito que não seja o caso de desejarmos que a literatura ocupe uma posição central, porque se assim fosse, ela teria de participar daquilo que não lhe concerne: da distribuição do poder.

Não vale a pena falar de como cada um de nós escreve os seus textos. A busca da imagem poética ocorre na cabeça - é uma ação solitária, que não suporta a descrição. Aquilo a respeito do qual podemos falar aqui sem perdermos tolamente nossas palavras, é o mínimo denominador comum: a pergunta a respeito de se

vivemos a consequência moral de nossos textos. Ela se refere àquilo que fazemos como prolongamento da nossa escritura.”

Ulrich Plenzdorf:

À medida que envelheço percebo que no fundo nada sei sobre mim mesmo. Sei mais sobre tudo o que fui em tempos passados e aí parece-me que fui uma pessoa muito estranha, que eu mesmo hoje não consigo entender mais direito, de modo que só gostaria de mencionar aqui alguns fatos que hoje me parecem muito curiosos, muito estranhos, dignos de reflexão. Como por exemplo, um fato do qual tomei consciência muito tarde. Enquanto estava no ventre de minha mãe ela morava num campo de prisioneiros nacional-socialista. Devo minha sobrevivência a um médico judeu que me operou quando estava com queimaduras espalhadas pelo corpo todo. Tenho a maioria das cicatrizes ainda hoje, nas costas. O médico judeu foi deportado para o campo de concentração de Teresienstadt.

Mais tarde um jornal afirmou que eu tinha morrido. Depois constatei que a rigor nem sou escritor, pois não escrevi sequer uma linha de prosa na minha vida. Eu não sabia disto enquanto estava escrevendo. Mas certo dia, um crítico literário me disse: “O que o senhor escreve é uma prosa dramatúrgica”. E os críticos declararam que se tratava de literatura de segunda ou de terceira categoria. Meus textos são como são.

Sou berlinense e nunca saí de Berlim. Nada do que escrevi até agora pode ser separado de Berlim, e também da casa de meus pais. Meus textos estão cheios de frases de minha mãe. Surpreendo-me com toda a produção de minha mãe. Não sou um verdadeiro intelectual. É verdade que estudei, matriculei-me em algumas disciplinas, mas graças a Deus não restou quase nada disto em mim. Certo dia me vi obrigado a pensar com os meus botões que só cheguei a escrever livros do modo como uma virgem engravidada, como dizemos na Alemanha. Eu não queria ser escritor. Um dia comecei a escrever roteiros. Eu saberia indicar dois motivos para isto. O primeiro é o seguinte: nos primeiros anos de minha juventude ficava com meu pai numa câmara escura. Ele era fotógrafo amador e trabalhava para uma revista ilustrada de esquerda que se chamava *Jornal Operário Internacional*. Bem, nós passávamos um bom tempo na câmara escura, que era também o nosso WC, no bairro berlinense de Kreuzberg. A tecnologia desta câmara escura era atrasada. Havia apenas uma lâmpada vermelho escuro; a gente não via quase nada. Em cima da cama havia um aparelho para ampliar as fotografias; também havia uma banheira com produtos químicos. Meu pai tem a culpa de eu me ter fixado em imagens que sempre foram imagens de filmes. Os filmes eram colocados na banheira e dali a pouco saía a imagem, que produziu o efeito quase que de um veneno em mim. E não tomei nenhum antídoto... Depois comecei a escrever roteiros, devido a diversas reviravoltas em minha vida.

Acabei trabalhando como operário atrás do palco e junto aos monopolistas do cinema da República Democrática da Alemanha. Então descobri a profissão que me interessava mesmo, nos bastidores. Passei a ser roteirista e os roteiristas são pessoas respeitadas e temidas. Às vezes, eles não passavam pelos problemas que diretores e produtores de cinema tinham que enfrentar. Certo dia descobri que não estava mais nos bastidores, mas na primeira fila das luzes da ribalta. De repente meus textos foram traduzidos para todas as línguas importantes do mundo e acho que superei esta situação de forma muito canhestra. Fiquei aliviado quando tudo passou e quando me vi obrigado a descobrir que nunca mais seria quem tinha sido antes. Que não seria mais um roteirista normal, que não poderia me desfazer das luzes da ribalta. Somente nos últimos anos, e só raras vezes, cheguei a me dispor a participar de eventos como este aqui em São Paulo.

Adélia Prado:

Sou de Divinópolis, Minas Gerais. Eu sou de 35. Comecei a escrever em 1976, com o livro *Bagagem*. De lá para cá fiz oito livros, cinco de poesia e três de prosa.

João Ubaldo Ribeiro:

Vi pouco em comum no que se disse aqui até agora. Ou seja, imagino que as percepções individuais de cada um de meus confrades aqui presentes, sobre o objetivo deste encontro, divirjam. Imaginei, quando falei em identidade, que tinha sido convidado pelas habituais razões por que eu sou convidado: porque sou autor de dois livros considerados muito vinculados à chamada realidade nacional - *Viva o povo brasileiro* e *Sargento Getúlio*.

Sou tido como uma espécie de especialista em identidade nacional. Na realidade, não sei do que se trata. Não sei o que quer dizer identidade nacional, nem nunca, nos meus livros, busquei definir o que é esta identidade nacional. Muitas vezes, quando esta identidade nacional é encarada sob o ponto de vista cultural, leva a limites ridículos, cuja sátira está contida, por exemplo, n'*As Viagens de Gulliver*, em que a população de seres minúsculos de Liliput, que morava do outro lado de um braço de mar, divergia sobre se o ovo duro deveria ser quebrado pela ponta fina, ou pela ponta grossa, e por isto guerreavam infinitamente. De certa forma, nós hoje fazemos este tipo de coisa.

Este problema de identidade cultural misturado com identidade nacional parece-me um perigo que estamos correndo. Em nome dele vemos eclodir, agora, conflitos que são absolutamente indignos da racionalidade humana. As pessoas no fundo estão se matando por questões que só têm um pouquinho mais de importância do que quebrar o ovo pela ponta fina ou pela ponta grossa. Como na Europa Central. As pessoas têm ódio dos outros, não só pelas coisas óbvias, como a cor da pele, visível, mas por coisas muito mais sutis, como o jeito de falar, a comida que comem, as preferências que têm, as canções que cantam, e assim por diante.

Este encontro entre nós, escritores brasileiros e alemães, é potencialmente profícuo e deve ser fomentado em várias áreas entre vários povos. Vivemos num vácuo de utopias, de sonhos, vácuo este provocado pela *débâcle* intensíssima e rapidíssima das diferenças entre o mundo socialista e o mundo capitalista. A falta de crença assola, hoje, aqueles que acreditaram no socialismo. É a desilusão dos homens que não têm uma bandeira, ou um ideal, ou uma ideologia. Acho que este vácuo não pode ser preenchido pela afirmação de culturas nacionais. Mas deve ser preenchido através da compreensão e do desfrute da diversidade. Houve até um americano que falou que somos um país que deu certo porque não tivemos uma história sangrenta. Não é bem assim - mas de fato não tivemos uma guerra como a guerra de secessão nos Estados Unidos, nem tivemos uma revolução como a Revolução Francesa. Mas será que esta identidade que preservamos e que ele acha dar certo, com esta extensão territorial, e a mesma língua, etc., significa sucesso? Não sei. Acho que o caminho é um novo humanismo: a compreensão de que a identidade cultural tem importância quando faz parte da história individual de cada um. Mas a identidade nacional não pode ser confundida com nacionalismo, nem com o sentimento de superioridade sobre o semelhante, qualquer que seja a sua origem, raça, ou crença.

Zulmira Ribeiro Tavares:

Nasci em 1930 na cidade de São Paulo, onde vivo. Quando criança eu desenhava, tinha aulas de pintura. Pensava em me tornar uma artista plástica quando adulta, mas não me tornei. Na mocidade interessei-me muito por cinema, e pensei em ser montadora, mas não fui. Pensei também fazer leituras regulares de filosofia, o que não aconteceu. De certa forma a escrita permeava todos estes desejos. E quando dei por mim, era isto o que eu fazia: escrever. Não sou formada em nada e as ocupações que tive foram todas na área da cultura, predominando a pesquisa na área de cinema. Hoje dou seguimento a um romance que me foi financiado por um ano, em 1990, pela Fundação Vitae. Tenho também alguma coisa escrita na área da não-ficção.

Kurt Drawert:

Eu não consigo falar tão bem quanto os meus textos poéticos. Só posso piorar os meus poemas. Escrevo textos literários porque desde criança via-me envolvido por uma linguagem com um poder alienante, que exclui o indivíduo e o remete para uma instância funcionalizada e instrumentalizada. Senti isto no meu corpo. Percebi que a linguagem falava por cima de mim, ignorava-me, transfuncionalizando-me. A partir dessa sensação fundamental, básica, a criança que eu fui rejeitou a língua, como a gente rejeita um alimento estragado, porque sabe que vai desarranjar o estômago. A criança não falava. Havia rejeitado a linguagem e só conseguia falar em sua linguagem individualizada. Barthes separou a língua da linguagem, definiu o discurso como um acordo social com elementos da fala e a fala como um ato individual de atualização dos signos. Uma ditadura só funciona através de uma linguagem unidimensional. Na verdade, ela destrói a fala. A individualidade não é mais contida na língua e só pode ou bem compactuar com a linguagem do poder, ou precisa emudecer e ficar à margem da realidade. O poder define a linguagem nas ditaduras, seleciona o que necessita para se certificar e marginaliza para as zonas da periferia da existência, para as zonas da não-fala aquilo que não pode corroborar. Existe uma espécie de experiência física do sofrimento do indivíduo que não consegue mais usar esta fala unidimensional do poder. Ao não poder falar o indivíduo se perde, inerte. E neste contexto em que não há nem licença, e nem força para falar, foi que me movi, e passo a passo, através da escrita de textos literários que são exatamente o contrário da fala instrumentalizada, construí os fundamentos para a minha existência.

Só posso definir a minha auto-consciência de escritor como uma visão no espelho desta linguagem do poder. Uma espécie de aproximação da consciência, uma expressão do indivíduo que diz “Eu estou aqui. Eu existo”. E de vez em quando me acontece que só tenho a sensação de meu próprio valor na medida em que escrevo. Na hora em que paro de escrever, em que não posso mais falar em termos literários, sinto-me indigno, não existente. Este é o motor da minha literatura. Por isto mesmo apresentei poemas antigos, de há uns dez anos, para mostrar o arco que vai de onde comecei até hoje, onde estou. E vejo que no final da RDA, praticamente nada mudou na maneira de lidar comigo através da literatura. Ou seja, as perguntas fundamentais que me colocava há dez anos são as mesmas de hoje. Não houve uma mudança genérica de minha consciência como escritor. É possível que a gente volte a falar sobre estes pontos, mas acho que esta forma de ver a minha identidade serve para o começo deste debate.

Herta Müller:

Na minha primeira fala breve tentei dar indícios da ligação entre a primeira ditadura, vivida na infância num enclave de fala alemã, e um Estado que exerce uma coerção sobre as emoções fundamentais, vivido por mim mais tarde, quando cresci.

No campo, em minha casa, falava-se dialeto. Quando fui para o jardim de infância descobri que na verdade havia aprendido uma língua diferente da língua nacional. A característica principal, no campo, era não falar; era calar. Havia e há, ainda, no dialeto, muito poucas palavras para conceitos abstratos. Para além das coisas objetivas, palpáveis, do mundo do trabalho manual, praticamente não existe vocabulário. E durante um determinado período de minha vida, acumularam-se muitos fatos: morreu meu pai. Eu não tinha uma boa relação com ele, mas talvez tenha sido justamente esta a condição para vivenciar o desaparecimento de um ser humano. Ele morreu rapidamente, teve câncer. Quando foi descoberto era tarde demais, as metástases eram generalizadas. De modo que observei a dissolução física de uma pessoa, até o ponto de um rosto transformar-se no rosto de uma ave. Paralelamente a isso, separei-me de meu marido. Trabalhava em uma fábrica, da qual fui expulsa pelo serviço secreto porque me neguei a cooperar. Nesta fase, em que tudo se havia desorganizado na minha vida, de repente me sentei diante de uma folha de papel e escrevi meu primeiro livro, sempre pensando que escrevia apenas para mim mesma. Não sei como teria sido se a situação tivesse sido outra, se todos estes acontecimentos não tivessem ocorrido. A morte de meu pai foi o mais marcante. Durante muito tempo não quis aceitar que um ser humano pudesse desaparecer. Eu sabia da morte, no campo a morte está sempre presente. O relacionamento com a morte é muito diferente, no campo, do da cidade grande. O velório era feito em casa e durava alguns dias. Mesmo assim a vida não acabava quando a pessoa falecia. No caso de meu pai, que morreu num hospital, o cadáver foi levado de volta para casa e aí existiam ainda todos os seus objetos: chave de parafuso, roupas, caneta esferográfica, lenços, sapatos, tudo ainda estava na casa. Tudo, menos a pessoa. E eu não conseguia aceitar que as coisas sobrevivessem à pessoa. E aí tive a consciência de que tudo sobrevive a nós. Este copo sobreviverá a mim e a nós, a menos que se quebre. Afinal, não sei o que me levou a me amarrar na escrita.

Mais tarde, depois de ter escrito um livro, talvez tenha obtido a maldita chave para lidar comigo mesma. Não dá mais para abrir mão desta chave. Nem sei se desejo isto, porque ao mesmo tempo, tenho medo de escrever e da língua. Algumas vezes disse que uma frase só está pronta quando ela própria se vê. A frase sabe disto. Mas eu, durante um tempo, não o sei, de modo que tenho que procurar por longo tempo. Vivo a grande insegurança diante do êxito, porque, a rigor, a gente não chega a lugar nenhum. A gente sai de algum ponto, mas não chega a lugar nenhum. E este talvez seja o motivo para continuar a escrever.



Foto: Lenise Pinheiro

Zulmira Ribeiro Tavares

Zulmira Ribeiro Tavares:

Para mim as relações entre mundo e linguagem são muito estreitas. Por um lado, a linguagem é pura emoção, é uma coisa muito minha, é pura subjetividade. Por outro lado, é mundo e a própria linguagem está carregada de mundo e é coisificada. Por isto vou trazer a vocês uma experiência de brasileira e também de escritora. Recentemente tive a triste oportunidade de acompanhar o caso de um aidético. Tive concretamente a consciência do que é este problema, hoje, no Brasil. Segui o caso passo a passo e ouvi muitas coisas. Cheguei mesmo a ouvir de uma pessoa amiga o seguinte: “Eles (os aidéticos) estão se multiplicando como chuchu na serra”. Ao ouvir isso, eu vi uma serra brasileira, tropical, bonita, cheia de chuchus, que é um legume que dá muito facilmente, que em determinada época fez com que feirantes imigrantes fizessem fortunas e comprassem casas. Concomitantemente a isto, eu, como pessoa que vejo televisão, assisti várias vezes os serviços de saúde serem anunciados na televisão. E passavam anúncios de serviços que pegavam os doentes com helicópteros. Acho fantástico. Para eles se multiplicarem é preciso que se multipliquem os heliportos. Não sei como fazem isto. Nestes serviços de saúde sobre os quais andei me informando e lendo, eles oferecem serviços para diversos tipos de doenças, como as da senilidade. No caso de aidéticos é diferente. Todavia, eles oferecem helicópteros. Juntei as duas coisas e quando o fiz vi a possibilidade de escrever um pequeno texto em prosa: “Helicópteros e chuchu na serra”. Então pensei neste imenso Brasil. Neste mundo tropical pobre, miserável; nesta desconexão profunda que é o problema da saúde. O texto não está escrito¹¹ e do jeito que estou colocando agora creio que nunca o será. Mas acho que as relações entre a nossa subjetividade e o mundo e aquilo que se chama *tout court* política são estreitas, ainda que extremamente complexas.

Ray-Güde Martin:

Não sei se Milton Hatoun quer dizer alguma coisa sobre isto. Em seu texto ele escreveu muito concretamente sobre o quanto a viagem é importante para a descoberta lingüística do próprio universo. No caso de Milton Hatoun,

¹¹ O Texto acabou sendo escrito e se encontra neste volume. Foi publicado também para apresentar por um lado o todo de uma reflexão e, por outro, permitir que o leitor acompanhe o debate.

estamos diante de um escritor que lida com a intersecção de dois mundos e universos lingüísticos muito distintos. Somente a viagem e a observação à distância permitiram-lhe retomar a ligação com o seu universo da infância, se eu entendi bem.

Milton Hatoun:

Na verdade a prática da escritura, em minha vida, foi intermitente. Comecei a escrever obrigado por uma diretora louca do grupo escolar, que nos colocou de castigo e nos obrigou a copiar trezentas vezes o hino nacional. Daí minha aversão por este hino horroroso. Este foi um dado de uma criança que escreve, que escreve o hino e o repete várias vezes. O outro dado foi o fato de a gente não saber, naquela época, nos anos 50, se íamos ser brasileiros ou libaneses. Isto porque nasci numa época em que minha família estava querendo voltar para o Oriente. Eu poderia ter nascido em Beirute, em Trípoli, ou qualquer cidade do Oriente Médio. Muitos de meus tios e primos falam árabe melhor do que português. Há também o fato de o imigrante, um certo tipo de imigrante no Brasil, ser marginalizado. Ser brasileiro, o que já é tido como uma certa periferia, e amazonense, que é a periferia da periferia, cria também um problema de desfalcamento bastante forte. Coisas assim me fizeram pensar que eu deveria sair de Manaus e conhecer o mundo. Quer dizer, em Manaus eu não teria condições de me tornar um escritor. Além disso, as viagens me ajudaram muito não apenas a entender o mundo, mas a entrar em contacto com outras culturas, o que foi fundamental para a minha formação. O viajante viaja através das paisagens e através da linguagem também.

Não gosto do que escrevi na minha juventude, poemas que nunca publiquei. Como muitos poetas marginais, ou marginalizados dos anos 70, fui publicar o meu primeiro livro de poesia em 78, feito manualmente. Tinha um título já meio pessimista frente à minha região, a Amazônia, “um rio entre ruínas”. Escrevi um único romance chamado “Relato de um certo Oriente”, publicado em 1989. A idéia de escrevê-lo partiu de uma ausência, de uma perda. Eu estava há muitos anos longe do Brasil, longe da Amazônia e longe desta casa da infância da qual falei, quando um destes narradores orais evocados, meu avô, morreu, e eu não podia voltar ao Brasil, muito menos a Manaus. A partir desta perda comecei a pensar neste livro. Acho que aí a palavra, a literatura, serviu para recuperar a voz do narrador de minha infância. A partir daí comecei a escrever. A pessoa se foi, mas voltou pela porta da memória. Escrevi uma história pessoal ligada a uma história familiar.

Trabalho muito com a memória. Procuro lembrar da minha infância e da minha história e de certa forma da minha pré-história, ou seja, da voz dos mais velhos que povoaram a minha infância, que povoaram também a Amazônia no início do século. Porque os meus imigrantes, os de minha família, chegaram ao Acre em 1902, e um deles combateu, em 1902-3, pela conquista do Acre, que era então território boliviano, como todos sabem. Havia um capitão - Alexandre Farrah - que era turco, combatendo pelo Brasil e nem sabia o que era isto. Ele estava lá no rio Acre, no porto Acre, combatendo com os bolivianos. E curiosamente, fui visitar esta região recentemente. Eu não a conhecia, não sabia o que era o Acre. No Amazonas, a gente acha que é tudo igual. Na verdade, a cada trinta milhas as paisagens mudam, a água do rio muda, há uma outra fauna, há uma outra flora. É um mundo muito complexo. Descobri no Acre uma possibilidade de escrever um outro livro: é o que estou fazendo há alguns anos.

Ray-Güde Mertin:

Já ouvimos três posições distintas. O resgate dos resquícios da própria experiência em Kurt Drawert; Herta Müller falou de como começou a escrever; Milton Hatoun da perda das vozes de narradores mais antigos que ele procura reencontrar através da literatura. Não sei se alguém quer fazer alguma pergunta?



Foto: Lenise Pinheiro

Ray-Güde Mertin e Ivan Ângelo

Público:

Há um denominador comum entre os três autores: a perda como mola propulsora da escrita. Gostaria de saber dos outros autores se isto pode ser generalizado.

Ivan Ângelo:

Não sei se vou falar por muita gente, mas vou falar por mim. Esta noção de perda jamais me motivou ou me levou a escrever. Cada escritor tem uma motivação diferente. Uma vez a revista “Libération” publicou uma **enquête** internacional ouvindo 300 escritores do mundo inteiro e as motivações para escrever eram semelhantes. Todos tinham uma vontade manifesta de expressar-se através de palavras. Faziam diferenças entre um escrever poético e político, ensaios e tal, mas todos tinham o desejo de externar emoções, de maravilhar os leitores, de contar experiências, de passar um mundo diferente ao leitor. Quando o motivo alegado para escrever é a perda, é porque ela foi muito forte na vida deste autor.

Senti também que nossos colegas alemães, aqui presentes, têm preocupações muito mais sutis e sofisticadas que as nossas, de escritores brasileiros. Meus problemas não são propriamente filosóficos. Problemas muito mais primitivos atuam sobre nós. Por exemplo, é diferente escrever num país em que se mata como se mata nas favelas, como se mata nas prisões. Não tenho conhecimento de que isto ocorra em qualquer país civilizado da Europa. As pessoas matam, aqui, para roubar um par de tênis de um menino na rua. A liberdade, aqui, é diferente para os cidadãos. Todo o movimento da cidadania

não chegou aqui ainda de maneira integral. Os direitos são diferentes, em termos até judiciais. Aqui, no Brasil, se diz que o código penal é para os pobres e o código civil é para os ricos. Diz-se isto com certa ironia, mas é algo até aceito. Então há prostitutas, ladrões, assassinos e pequenos trabalhadores de doze anos explorados por todo o mundo. Quando se fala deles esquece-se que são uma massa inerte de crianças que perdem a infância porque têm de trabalhar para ajudar a família. Eu mesmo comecei a trabalhar com treze anos de idade. A minha adolescência foi praticamente perdida em oito horas de trabalho diário. É muito diferente trabalhar com um **background** desses do que trabalhar em países onde a democracia já está instalada. Nós chegamos a uma democracia por escolha nossa? Acho que chegamos a uma bagunça, a uma anarquia, onde dá para conviver harmonicamente: todo mundo se pisa - como nos caminhões de retirantes - mas todo mundo se arruma por ali mesmo. Como diz Carlos Drummond de Andrade, é muito difícil amontoar tudo isto num só peito de homem sem que ele estale. Nós, escritores brasileiros, escrevemos assim: com o peito estalando.



Foto: Lenise Pinheiro

Herta Müller e Ivan Ângelo

Herta Müller:

Aqui não há nenhum escritor alemão que tenha vivido na democracia. Acredito que a República Democrática Alemã também não foi a democracia; até três anos atrás a Romênia também não era uma democracia. Penso que não se pode atribuir a si mesmo a vivência do peso maior e da maior gravidade dos problemas. Nos últimos cinco anos também vivi na Romênia temendo pela minha vida. Na República Democrática Alemã também havia um cemitério junto ao muro. Na Romênia havia cemitérios à beira do Danúbio para as pessoas que queriam fugir. A população inteira queria fugir e grande parte da população tinha a idéia fixa de desaparecer do país. E havia terror nas ruas e também bastante pobreza.

Há quase seis anos vivo na Alemanha. Apesar desta experiência, os problemas aparentemente pequenos são também muito sérios para as pessoas que os vivem. Uma pessoa pode entrar numa situação existencial em que é derrotada, ou pode viver uma situação de tragédia sem chegar a ser vencida. Quem tem bem-estar? Quem vive numa democracia? Onde ela começa e onde termina? A nível individual isto quase não existe, e a tragédia pode começar num ponto

completamente diferente. Também pensei em coisas semelhantes ao que foi evocado há pouco: “Que sabem estes babacas dos países ricos?” Agora que vivo há cinco anos na Alemanha, retorno freqüentemente à Romênia. Por uma questão de justiça, devo dizer que o trágico existe em qualquer situação sócio-política.

Kurt Drawert:

Gostaria de complementar o que disse antes. Penso que uma outra situação social, na qual não se fala apenas sobre o sangue que corre, suscita outras expectativas frente à literatura. Impõe-se uma funcionalização da literatura mais facilmente numa ditadura, que interfere fisicamente na vida. Sempre falei na presença ausente da violência, que aprendemos. Neste sentido, os enfoques distintos são legítimos, mas não gostaria que concorressem. Acredito que se a literatura mantém uma relação com a realidade, esta deve ser literária e não pragmática. Noutras palavras: para mim, um texto literário se legitima pela sua qualidade literária e não por um juízo pragmático, prático. Um texto literário deve trazer sempre mais do que uma confissão política, do que um pronunciamento sobre a situação. Não sou contra a literatura engajada, mas sou a favor de uma literatura que se articule literariamente e que conceba a linguagem como resistência e não como instrumento da língua e da literatura; como pergunta ao mundo, e não como resposta a ele. Para mim, a literatura é fator de perturbação, concebe a palavra como resistência, recarregando as palavras semanticamente na sua força, sensualidade e relevância. Um poema é original para mim quando ouço palavras pragmáticas como se as estivesse ouvindo pela primeira vez. Isto porque elas aparecem de uma maneira bem individual. E aqui o escritor é dirigido por instâncias externas, ele não se assenhora de eventos que lhe são inconscientes. A imagem poética me alcança numa noite de insônia. Não posso me obrigar a escrever um poema. Isto, com perdão do estilo solene, é uma dádiva. A gente não pode querer a literatura, assim como não se pode obrigar alguém a amar. Acho que a literatura deveria se distanciar o máximo de conceitos de funcionalização, e deve ser vista como aspecto da vida que não pode ser calculado.

Adélia Prado:

Kurt Drawert falou tudo o que eu queria falar. Queria acrescentar só uma coisinha. Adorei quando ele falou que a literatura é uma matéria que vem de fora. O que nos move a escrever não é uma intenção racional. Não é um projeto da minha cabeça que cria a literatura. Ela nasce num espaço que não é lógico; ela é um artifício dos mais absurdos. Ela é artifício, mas ao mesmo tempo é um artifício que vem para mim: devo dizer algo. A literatura é feita em cima de algo que se expressa ou quer se expressar. Fico a serviço disto. A literatura não é a palavra que escolho, é linguagem. Mas é linguagem que no caso é considerada como sentido. Não é palavra, coisa. A palavra na literatura não é a palavra, mas é o sentido. É isto que eu entendo como literatura. E por isto concordo com você plenamente, Kurt Drawert.

A literatura engajada corre seríssimos riscos, porque posso instrumentalizá-la. Não posso nem fazer dela uma doutrina religiosa, nem um discurso filosófico, nem um discurso político, não tem jeito, é impossível. Toda a vez que isto acontece faço uma coisa menor. Não é o tema, não é o assunto tratado que é literatura, mas a forma. Literatura é forma, é forma, é forma. Qualquer arte é isto. Cinema é forma. Pintura é forma. Literatura também. É

palavra em outro sentido, no seu caos original. Quando ela nasce do caos e vira sentido, quando arranjo uma palavra para dizer aquilo, é aí que estou fazendo literatura. Todo léxico é muito pobre, os idiomas são pecados, culpas antecipadamente perdoadas. O poema mais perfeito é uma magnífica insuficiência. A mais perfeita obra de arte ainda é pobre. Ela convoca, chama para alguma coisa ainda maior.

Ao ouvir isto em alemão senti uma fraternidade tão grande que pensei: “Eu não estou doida, não. É isto mesmo. Estou muito feliz”. Quando a literatura engajada é aplaudida, não é por causa do assunto político, não. É porque antes de ser engajada é literatura de primeira qualidade. Eu sou filha de operário, de um ferreiro, operário braçal. Na minha cidade falaram-me assim: “Por que você não faz um poema para a classe operária, para os ferroviários? Você está negando a sua origem.” Mas eu pensei assim: Meu Deus, a melhor coisa que eu posso estar dando para a classe operária é a poesia, seja falando de metafísica, ou de um por-de-sol, o que for. A poesia não recusa assuntos, mas ela não tolera intervenções. Não posso instrumentalizar a palavra, estou a serviço dela. Criar um tema, a meu ver, é bulir numa coisa sagrada. E isto que Drawert diz que vem de fora, eu chamo de inspiração. Acredito nisto com todos os meus ossos.

Ivan Ângelo:

Queria corrigir uma certa má compreensão acerca de uma expressão minha. Eu não queria contrapor uma literatura com a outra. Estava apenas tentando marcar o **background** do escritor brasileiro, porque não vejo a literatura como sagrada, como a vê Adélia. Acho que é uma produção intelectual. Cada um a faz melhor ou pior de acordo com o afinco, a atenção e o trabalho com que se dedica, e não tenho nada, nem a favor, nem contra literatura engajada. Brecht fez uma literatura engajada ou uma literatura política? É apenas uma literatura, não discuto gêneros. A gente escreve com um **background** muito forte e nos é impossível evitar determinados temas ou problemas que outras literaturas já superaram.

Ferreira Gullar:

Não sei se vou destoar do ponto em que as coisas chegaram. Poderia entrar também na discussão destas questões, mas vou falar do que eu tinha pensado em falar antes, a respeito do problema da palavra para o escritor.

A minha experiência pessoal com a palavra começou muito cedo. Lembro-me que quando era garoto me repetiram muitas vezes que o lobo vinha me pegar. Eu não sabia o que era o lobo, nunca tinha visto um. Só sabia que o lobo era uma coisa ameaçadora: “O lobo vai te pegar”. Aquele lobo ficou na minha cabeça. Um dia, debaixo da cama de minha mãe, apareceu uma coisa estranha: um cachorro vomitou debaixo da cama. Espiei e vi uma coisa branca que me lembrou um bolo. Como aquilo não era um bolo, achei que era um lobo, já que eu não conhecia um lobo. Depois, na frente da minha casa tinha uma série de casas com platibanda - quer dizer, em vez de ter telhado com águas, tinha aquele muro - e na platibanda tinha uns desenhos abstratos, que também não tinham sentido. Eu não sabia o que era aquilo e aquilo não tinha sentido. Eu tinha uma palavra, que era lobo, que não tinha sentido. Botei o nome de lobo naquela forma que não tinha nome, porque ela era lobo.

Depois uma outra palavra surgiu na minha vida. O meu irmão falou que ia tomar banho no “caga osso”. “Caga osso”?, fiquei imaginando, “o que será

isso?” Depois comecei a andar pela beira da estrada de ferro e vi lá uma porção de ossos, uma quantidade enorme de ossos na lama, à margem da estrada de ferro. Achei que aquilo lá era o “caga osso”, porque tinha osso demais. Depois soube que o “caga osso” era um sítio onde havia uma espécie de reservatório de água que os garotos usavam para se banhar. O sítio tinha originalmente o nome de Sítio do Cagliostro, que tinha virado “caga osso”, porque o povo, evidentemente, não podia ficar falando Cagliostro. Para eles, não tinha sentido nenhum Cagliostro, “caga osso”. Depois, mais tarde, no Rio de Janeiro, falavam assim: “a casa da ilha”, mas não tinha ilha nenhuma. Era um terreno, como se podia chamá-lo “a casa da ilha”? Era a casa do William, virou a casa da ilha.

Acho que a impressão que esta e outras palavras me produziram desde criança e que tiveram tanta importância para mim, tem que ver com a poesia. Quando comecei a fazer poesia, não comecei já sabendo do valor da palavra poética, comecei de uma maneira muito banal. No jornal do colégio, um cara publicou um poema que falava que a chuva pingava gota a gota. Havia algum encantamento naquela arrumação de palavras ali, que eu não tinha a capacidade de achar banal. Foi a primeira obra literária - de uma mediocridade incrível - que me tocou. De modo que tenho certa cautela sobre o julgamento das obras literárias, porque às vezes uma obra medíocre pode gerar outra coisa. Não é o meu caso, não quero dizer que gerou grande coisa, mas pode gerar, o mundo é imprevisível. Mas a verdade é que comecei a fazer poesia como todo mundo: por causa de uma namorada. Ela tinha uns olhos escuros fascinantes. Fiquei apaixonado, mas não deu certo. É o caso da perda, achei que a poesia era um pouco isto, quando a ação não pode ser levada a cabo, você faz arte. Você faz o sucedâneo da ação, ao menos quando se é garoto, é assim. Depois a literatura torna-se uma coisa complexíssima, de acordo com a crítica, mas o começo é assim. Sei que comecei a escrever poesia pelos olhos da Isabel. E depois descobri que era poeta.

Mas o que determinou a minha vocação poética foi o fato de que a minha professora de português passou uma redação para casa sobre o dia do trabalho. Eu, que era um estudante vagabundo, fui para casa e escrevi uma redação que dizia o seguinte: que no dia do trabalho ninguém trabalhava. Os escritórios, as fábricas, tudo parava. A professora gostou muito daquela redação e me deu 9,5 apenas porque havia uns erros de português. Aí eu, que tinha visto o sucesso da minha redação, comecei a estudar gramática. Passei dois anos estudando gramática, só lia gramática, não lia mais nada. Tornei-me um especialista em gramática. É verdade que depois ela mudou, a gramática... Quando fui ver provas de meus filhos, já não entendi nada da terminologia gramatical. Acho que o mundo muda um pouco depressa. Não quero ser conservador, mas um pouco de tranquilidade é bom.

A verdade é que, quando comecei a fazer poesia, foi inicialmente por esta razão, e também porque S. Luiz é uma cidade muito bonita, cheia de vida, cheia de verde, de vento. O ar é azul, é espesso. Tem rio e mar, fui criado no paraíso. Aí, de repente, comecei a ficar triste e me apaixonei. A mulher não deu certo, a vida começou a ficar complicada. E aí a vida não era mais suficiente, já não era suficiente sair, tomar banho de mar, já não era suficiente sentir o cheiro daqueles cajueiros. Li uma frase do Gide, que dizia o seguinte: “A arte começa quando a vida não é bastante para exprimir a vida. Quando viver não é bastante para exprimir a vida”. Ele tem uma certa razão, porque comigo aconteceu algo parecido. Quis completar a vida como se ela não fosse suficiente.

Vi uma mulher tocando piano na manhã esplendorosa, linda, e comecei a achar que ia morrer. Como é que eu ia morrer no paraíso? Foi aí que começou a confusão. Fiz poesia para enfrentar este problema: tentar encontrar um sentido para a vida, a resposta para uma quantidade de perguntas que surgiram à medida

que eu fui me enfronhando na própria vida. Logo cedo você vê que as coisas não são tão fáceis. Você se apaixona, você começa a dar o seu amor, e acaba. E o vizinho morre. A vida é uma insegurança danada, você busca uma coisa mais segura, permanente. Entrei na literatura, achando que a literatura era permanente.

Um dia comprei no sebo um livro do E. T. A. Hoffmann. Lendo, lá na minha casa, aquele livro velho, todo cheio de caruncho, eu não entendia aquela história fantástica, que eu achava que nada tinha a ver com minha vida. E me perguntei: para que se faz literatura? Para depois terminar como esse Hoffmann aqui, num livro todo encardido, escrevendo coisa que não me interessa? Que sentido tem a literatura? Perguntei-me, deitado numa rede, numa tarde em S. Luiz do Maranhão, e o verão passando em cima do telhado. E a vida lá fora, e eu com aquele livro na mão. Para que vale a literatura? Para que serve isso? Fiquei assustado, porque naquelas alturas eu já estava engajado até o pescoço com a literatura. Até então a vida era difícil, e a literatura era a segurança. De repente descubro que a literatura não tem sentido. Fiquei assustado, mais por uma questão de integridade.

A literatura precisava ter alguma resposta, servir para alguma coisa. Pelo menos precisava mudar algo. Eu tinha alguns poemas na minha gaveta que fui ler para ver se eles mudavam alguma coisa. O primeiro eu li, não mudava nada, rasguei. Rasguei o segundo, o terceiro, o quarto, o quinto. Estava se aproximando o último poema, que não mudava absolutamente nada. Aí deixei lá um de reserva, porque eu não sou leão. Mas a partir daí a literatura passou a ter um outro significado para mim, e comecei a buscar no poema algo mais do que a queixa de amor.

Procurava algo que fosse consistente, que justificasse a literatura. Inventei que havia uma essência da linguagem e que o propósito da literatura era chegar a ela. Isso me levou a desintegrar a linguagem e descobrir que a linguagem não tem essência. Ela tem significado. Na medida em que comprimia a linguagem, trabalhava, escavava, terminei destruindo a linguagem, como quem destrói um brinquedo. Nos últimos poemas do livro que chamei **A luta corporal**, que publiquei em 1954, os sons estavam totalmente desintegrados. Não estava fazendo vanguarda, não. Estava nessa luta, achando que ia encontrar uma maneira de chegar a uma essência que não fosse decorrente do discurso. Cheguei a um ponto em que escrevi um poema a partir do seguinte: passei por Botafogo e vi um jardim florido. Meses depois, passei por lá e não havia flor nenhuma. Aí imaginei:



Foto: Lenise Pinheiro

as flores estão aí, só que elas estão invisíveis. Então saiu um verso na minha cabeça que seria assim: “Ao sopro da luz a tua pompa se renova numa órbita”. Esse verso seria o início de um poema, mas como estava querendo a essência da linguagem, esse verso discursivo não me satisfazia. Fiquei brigando com ele, até que um dia explodiu na minha cabeça uma coisa absolutamente sem sentido: “O sofilustra pompinova orbita”. E aí comecei, delirantemente, a escrever um poema sem sentido, quase descendo ao nível do grunhido, que não era mais linguagem. Depois disto fiquei muito assustado e achei que a poesia tinha acabado para mim. Os poetas concretos que leram este livro em que os poemas estavam desintegrados, me procuraram e propuseram que se fizesse o movimento da poesia concreta. Deixei bem claro que eu era um poeta destrutivo e que eles eram poetas construtivos. Participei do movimento, depois rompi. E era toda uma luta com a palavra.

No final de tudo só quero dizer o seguinte: meu percurso foi inicialmente de afastamento da linguagem cotidiana, na busca de uma linguagem essencial; depois passei à desintegração da linguagem e à tentativa de uma linguagem não-sintática. Virei comunista, entrei na luta também porque havia uma ditadura no país. Havia a necessidade da reforma agrária, a ascensão da luta de massa no país. Abandonei, reneguei a vanguarda: comecei a fazer poesia sem literatura, poesia de má-qualidade, poesia que não era para ser poesia. Era para ser pura pregação política. Isto me fez voltar à linguagem do cordel, à poesia mais primária. Foi, na verdade, a retomada com a linguagem prosaica, com a linguagem comum. A partir daí veio toda uma experiência que durou anos e anos. Foi uma redescoberta para mim: aprendi que o poema nasce da prosa, que o que existe é a linguagem prosaica, essa linguagem que falamos, a linguagem de todos. O poema é um acidente que nasce, que se organiza dentro da linguagem comum de todas as pessoas, é o lugar onde a prosa vira poesia. Não existe linguagem poética. Não existe palavra poética. Existe uma ocorrência chamada poema que consiste na transformação, aqui e agora, da linguagem. Uma palavra banal, usada para comprar banana, no poema pode ser transformada, acende-se alguma coisa ali. Não há poesia pura. Se o poema é o lugar onde a prosa vira poesia sempre há a impureza da prosa num poema. E se não houver a prosa, não há a poesia. Assim como se não houver o carvão, não há luz, fogo. A prosa é a matéria e o alimento da poesia.

Foi o que aprendi, e o último poema que escrevi, no último livro que publiquei, chama-se “Nasce o poema” e é feito de prosa. Este poema é como um avião que desce tão rente ao chão que se descesse mais, explodia. Bate no chão, não voa mais. É um poema tão prosaico, e ao mesmo tempo fascina-me tanto por isso, que também não pude escrever mais. Porque se eu descer mais baixo, explode, o avião bate no chão. Fiquei anos sem escrever um poema, porque não podia descer mais, mas também não queria subir. Um belo dia, sem que eu esperasse, a própria vida inventou uma solução para o meu problema. E de repente me vi fazendo um poema ainda mais prosaico do que este, de uma outra maneira totalmente inesperada, sem explodir. E aí fiz uma série de poeminhas, assim, de uma banalidade incrível. São prosaicos, não têm mais o trabalho com a palavra, não têm mais a sofisticação dos meus outros poemas. São a mera descrição das coisas, sem retórica nenhuma.

Vou me permitir dizer um poema de uma enorme banalidade. Por favor, não me esculhambem por isto não. É só para dar uma amostra. É assim:

“Quando meu pai veio para o Rio tratar de uma doença incurável, da qual não se curaria, perdeu os óculos na viagem. Quando lhe levei um novo par de óculos comprado na ótica Fluminense, ele me pediu a nota.

Olhou, guardou no bolso, olhou o estojo e disse: “Quero ver qual é o sacana que vai dizer que eu nunca estive no Rio de Janeiro.”

Oswaldo de Camargo:

Em Bragança Paulista, quando eu tinha seis anos, os bóias-frias vinham de fazendas distantes dez, quinze quilômetros até a vila onde morávamos, e lá, ao pé do fogo, diante de uma peneira com pipoca ou pinhão, contavam “causos” ou histórias de Pedro Malasartes, Mula-sem-Cabeça, assombranças. Eu pequeno, ficava ouvindo tudo aquilo, saboreava muito bem aquelas palavras. Não havia livros por perto; um livro seria uma injúria: ninguém sabia ler. Mas contavam-se histórias muito bonitas, assombrantes, extraordinárias, fantásticas. Acredito que aos seis anos peguei um imenso amor pela palavra e uma vontade enorme de contar histórias. Foi esse, creio eu, o primeiro passo, desde que eu possuísse as ferramentas, para contar alguma coisa. Talvez não tão extraordinária quanto aquelas, aos seis anos, em Bragança Paulista. Mas queria contar, como fala o Ralph Ellison, autor de **O Homem Invisível**, alguma coisa das minhas experiências mais profundas. E entre estas experiências, sem dúvida está o fato de eu ser um negro brasileiro, isto é inescapável para mim. Tive a sorte muito grande de fazer leituras obrigatórias todas as noites, após a sopa que tomávamos n’O Reino da Garotada Dom Bosco de Poá, em Poá, dirigido por um padre holandês, padre Simão Switzer. Minha educação não foi num ambiente de homens ou mulheres negros, fui educado por holandeses. Desde os dez anos de idade, até os dezoito, estive sempre ligado a eles. Cantei em holandês, recebi presentes da Holanda, plantei tulipas, comi chocolates da Holanda. Fazia muitas coisas que não entendia; todas as vezes em que cantei em holandês, não sabia o que estava cantando exatamente. Fui para um seminário, senti vontade de ser um sacerdote. Aí tive meu primeiro contato com a minha diferença. Não sabia que era diferente, ou pelo menos que me viam como diferente. Antes de ser seminarista, no lugar anterior onde estava quando perdi meus pais, eu já tinha um projeto muito importante, anterior à minha literatura. Um projeto ridículo hoje em dia: a santidade. As mães ensinavam que o importante era a salvação, era ser um menino obediente, que seguisse os caminhos de Guido von Gallant (um pequeno santo da época, muito falado. Hoje ninguém mais fala nele e em outros, Tarcísio, Teresa ou Lisieux). Foi este meu primeiro projeto de vida, ensinado pelas freiras. Mas antes de ir para o seminário, descobriram que pela minha cor era muito difícil encontrar um lugar para ser sacerdote aqui em São Paulo. Os padres holandeses ficaram muito espantados porque não sabiam disto e tentaram encontrar um seminário para mim. Morava em Poá, perto de Moji das Cruzes, a caminho do Rio de Janeiro, e fui estudar em São José do Rio Preto. Fiz uma viagem de treze horas e lá, com padres holandeses também, os únicos que me aceitaram, comecei os meus estudos. Ali estudei latim todos os dias, grego, francês, e comecei a aprender órgão.

Não tive um horizonte aberto para seguir uma vocação religiosa, para dar continuidade ao meu projeto de santidade. Em todo caso, pensei seriamente nele. Quando terminei o seminário menor, para ingressar no seminário maior e estudar filosofia, tive que ruminar tudo o que passara antes, porque vi que também aí as portas estavam fechadas. Não porque a Igreja não quisesse, mas porque a sociedade, conforme me afirmaram na época, não iria entender a presença de um menino negro entre os estudantes brancos. Tive uma crise muito grande e a literatura foi exatamente o que me salvou dessa crise. Senti a necessidade urgente de escrever a partir desse momento.

Havia um menino que sabia poesia em latim. Ele escandia os versos de Virgílio, era muito bom em grego, era ótimo cantor e descobri que ele escrevia poemas. Achei aquilo extraordinário e comecei a escrever também. Evidentemente, escrevia o que achava que era poesia. Foi a minha possibilidade de por ordem no caos de minha vida. E acho que foi providencial que eu, baseado na **Antologia Nacional** do Fausto Barreto e Carlos de Laet, comesse a copiar todos os poemas que achava. Copiei poemas de Olavo Bilac, Alberto de Oliveira, Cruz e Souza, Guerra Junqueiro, Benedito Junqueira de Abreu, Colombina, poemas franceses traduzidos. Aprendi poemas de cor, sonetos; foi a maior vitória a hora em que consegui dominar um soneto. E, por meio de sua forma fixa, comecei a por ordem no caos que se estava instalando na minha vida. Esta foi a literatura que fiz. Fui formal, pratiquei o romantismo, o simbolismo, o parnasianismo. O modernismo era proibido no seminário, na época, e nem se podia ler um poeta inteiro. Líamos poemas de Guerra Junqueiro, de Álvares de Azevedo, mas não podíamos ler tudo, porque os padres achavam que havia poemas com uma carga erótica muito forte, e que não era bom que um seminarista lesse poetas inteiros. Minha salvação foram os doze volumes do **Tesouro da Juventude**. Durante cinco anos fiquei folheando e lendo esse **Tesouro**, e comecei a escrever meus poemas, sonetos, como já disse. São cadernos que guardo até hoje. Aos dezesseis anos eu tinha o meu primeiro livro pronto, ao qual pus o nome de **Vozes da Montanha**. Hoje olho com muita vergonha aquilo, mas como a tinta e o caderno são da época, isto é, têm pelo menos 30 anos, acho que vale a pena guardá-los ao menos como peças de museu.

Pois bem, saio do seminário e sou candidato a escritor. Escrevia para por uma certa ordem numa crise, escrevia dois, três, quatro sonetos por dia. Em São Paulo tomei conhecimento dos movimentos negros. Tinha dezessete ou dezoito anos quando, com o anúncio de um baile, fiquei sabendo da Associação Cultural do Negro, no prédio Martinelli. Faziam parte dela também brancos de bastante importância, como Affonso Schmidt, Florestan Fernandes, Colombina. Nesse momento cometi a grande falha que venho cometendo até hoje: comecei a engajar-me numa causa. A minha vocação de seminarista, em que deveria salvar almas, vai ser posta a serviço de trazer à tona um tema: um tema que limita o escritor muitas vezes, porque sua tentativa de resgate da memória precisará ser entendida ao primeiro toque. Por quê? Porque o que havia até então dominado o escritor negro, o homem negro, o homem mulato, era o grande silêncio. E como dizia o moço: o servo não tem memória, não tem corpo, não tem história, ele é apenas uma coisa. E se examinássemos a literatura brasileira, veríamos que nela raríssimas vezes o negro havia usado sua própria voz.

Comecei a escrever para um público e para os críticos militantes, como Sérgio Milliet, Roger Bastide, e outros estudantes que nos incentivavam a fazer esta literatura. Não pelo seu valor em si, mas porque, pela primeira vez, havia um número maior de negros escrevendo sobre as suas experiências mais profundas. Foi assim que comecei a escrever sobre a temática negra. É o que estamos chamando hoje no Brasil de literatura negra; antigamente chamava-se literatura afro-brasileira. Essa literatura está sendo estudada, no exterior, desde Lino Guedes até seus escritores mais jovens. No Brasil, ainda é desconhecida. É uma literatura feita de resíduos, a técnica apurada nem sempre vence nesta literatura. É uma literatura que, até há bem pouco tempo, era lida em rodas de poemas. Quais seus temas? A busca da identidade, o resgate da memória, a descoberta do outro como negro, a aceitação de si como negro. Porque na verdade, pelo menos no meu caso, educado por holandeses e fora de uma família negra, a aceitação de mim mesmo como negro - como aconteceu com Zezé Mota, por exemplo, com todas as características e diferenças - não foi fácil. Sei que para muitos negros

não é fácil, tanto que já há estudos, no Brasil, tentando mostrar o dilaceramento que uma história de servidão, em alguns aspectos perpetuada até hoje, trouxe para o psiquismo do negro brasileiro. O negro não tinha condições de dar uma resposta a todas as teses que surgiram no Brasil: desde o mito de Cam - que aparece no poema **Emparedado**, de Cruz e Souza, - até a falta de presença do negro na mídia. Podemos contar nos dedos quantos negros aparecem no vídeo. Podemos contar nos dedos quantos negros aparecem em jornal, em situação que não seja de transgressão.

A literatura então, para mim, começou com uma crise. Primeiro, porque eu amava a palavra, e depois, continuando a minha vocação de candidato ao sacerdócio, para defender uma causa. É bem possível, até, que minha vocação gorada para o sacerdócio tenha ido desembocar numa literatura com a qual há pouquíssima gente engajada. Agora, cuidado. Essa literatura já provou que também tem condições de ser uma literatura grande. No momento, o mais importante é falar. E há muita gente falando. Não aprendi isto sozinho, aprendi lendo autores.

Após o **Tesouro da Juventude**, depois que vim para São Paulo, em 1954, quando saí do seminário, passei a ler Drummond, Bandeira, traduções de Rilke; **A Montanha Mágica**, de Thomas Mann; **O processo Mauritius**, do Jakob Wassermann. Cito alguns dos livros que me deixaram então muito abismado com as possibilidades da literatura. Achei extraordinário um livro considerado reacionário, mas eu deixei este dado de lado: **Memórias de Lázaro**, do Adonias Filho. Isto, para mim, era literatura. A minha inspiração não se restringe apenas a esta temática. A religião ocupa uma parte muito importante, tanto que o meu primeiro livro se chama **Um homem tenta ser anjo**, com uma apresentação do Sérgio Milliet e um prefácio de um professor de ética da PUC daquele tempo, José Pedro Galvão de Souza. Já meu segundo livro, com 15 poemas negros, tratava sobretudo da angústia. Era a palavra mais recorrente nas nossas leituras de poemas, para comentar trabalhos, para comemorar uma efeméride: Luiz Gama, Cruz e Souza, um Tobias Barreto, um Lino Guedes, um Lima Barreto. Os poemas que líamos estavam cheios de resíduos, isto é, a palavra não estava sempre depurada. O negro brasileiro, à exceção de alguns autores, atravessa essa fase desesperada de fazer o seu livro. É aí que surge minha desavença. Após ter fundado no bar Mutamba um grupo chamado "Quilomboshi", com o objetivo de aglutinar autores, começo a cobrar de fato a qualidade, o domínio da técnica: o tema não deveria sobrepor-se à elaboração. E houve tantas brigas, tantos desacatos



Foto: Lenise Pinheiro

e desencontros, que fui obrigado a abandonar o grupo. Mas é isto que pretendo da literatura: que a literatura ordene o meu mundo, que a literatura sirva de fato à minha vida e à de minha coletividade. O Brasil não conseguiu resgatar os negros que não sabiam o que fazer com o que se chamou de liberdade. Essa é a função da minha literatura. Sei que se corre riscos quando se tem um tema delimitado, e quase todos os meus companheiros sabem deste risco. Mas é circunstancial, acredito que haverá um momento, no Brasil, em que não será mais necessário mencionar a cor do autor que aparece e publica.

Kurt Drawert:

Gostaria de formular uma pergunta com relação a este tema. Escrever para determinadas minorias, para pobres, para grupos que estão marginalizados na sociedade burguesa, que não têm acesso à cultura e são muitas vezes analfabetos, bem, engajar-se por eles, por um lado, é correr o risco de não ser lido pela grande maioria destas pessoas. Qual é a relação entre a literatura engajada e a sua recepção inexistente por parte dos destinatários? No contexto da RDA havia, nos anos 50, uma literatura para operários, para proletários. O bom intelectual era o intelectual ligado à classe proletária, que entrava no seu universo de trabalho e que tinha de descrever o proletariado a partir dele mesmo. Depois de dez anos ele constatava, de repente, que o proletariado não o lia. Eventualmente seus livros eram dados como prêmio para operários pela sua produção excepcional, mas não eram lidos. Nos anos 80, constatou-se que este tipo de literatura era insustentável. Gostaria de saber como os senhores lidam com essa contradição.

Oswaldo de Camargo:

Escrevo primeiro para mim e para as pessoas que sejam tão parecidas comigo quanto possível. O negro, talvez sabendo dessas limitações, por muito tempo engajou-se em associações, em entidades. Alugava uma casa, um apartamento, e ali se formava uma associação cultural. Ali estavam os ouvintes para os poemas, fossem dez ou vinte, ou trinta, ou cinco ouvintes, não importava. Mencionei, há pouco, as rodas de poemas. Evidentemente sabemos que a literatura sozinha não vai chamar cem, duzentas pessoas. Os lançamentos que os negros fazem em São Paulo são com música: usam alguma outra atração que possa trazer gente. Tivemos também a imprensa negra, algo estudado no exterior, mas que o Brasil até hoje desdenha.

O negro brasileiro vem fazendo jornais alternativos desde pelo menos 1916, em São Paulo. Em Porto Alegre, no século passado, com o jornal *O Exemplo*, e no Rio de Janeiro, já em 1861, com um jornal chamado *O Mulato* ou *O Homem de Cor*, editado pelo primeiro editor brasileiro, chamado Paula Brito. Duvido que alguém pegue em algum destes exemplares e não descubra que sua grande força está na presença da poesia de um autor negro. A poesia, sem ver a sua qualidade, foi a tentativa maior de educação do negro, sobretudo do negro agregado em associações. Quando o poeta negro escreve, desafia alguns críticos de boa vontade para que escrevam a respeito do que ele faz. Porque isto repercute num âmbito maior, fazendo com que brancos que não conhecem as associações negras tomem conhecimento do que está fazendo um autor negro, que trata de um assunto especificamente seu. É o caso de Solano Trindade, autor engajado com o marxismo no Brasil e que se tornou amigo do Carlos Drummond de Andrade e outros. A mensagem que ele tinha para a sua coletividade a extrapola e cai num âmbito maior.

O negro tem encontrado maneiras pobres de tentar burlar este relacionamento com um leitor pobre, que não pode comprar um livro, ou que tem motivação muito maior para comprar um sapato, ou uma camisa bonita, ou arrumar bem o cabelo. Ele tem achado maneiras de tentar trazer o virtual leitor para ouvir o que tem a dizer. Mas ainda acredito, na verdade, que a primeira pessoa que se organiza e cura a si próprio, quando escreve, é o próprio escritor.

Estamos cercados por um gueto. Falamos da cor da pele entre nós mesmos e raramente temos um confronto cara a cara com um escritor branco, com um leitor branco com quem possamos conversar. Fim da história, o branco não conhece o negro, o negro muitas vezes acaba não conhecendo literariamente o que faz o branco. Isto é muito complexo e ficará por muito tempo sob o signo geral da miséria que grassa no país.

Antonio Callado:

Estamos falando sobre o mistério da língua e da comunicação literárias. A razão da dificuldade do tema é que a língua é a mesma em que a gente pede pão, ou pede amor, ou com a qual se fazem poemas e livros de um modo geral. É o mesmo instrumento, antiquíssimo, da voz humana que aprendeu, depois, a se escrever, mas que continua, de uma forma um tanto difícil para nós, exatamente a mesma coisa. Quando a gente chega a uma poesia a mais rarefeita e a mais bela, como por exemplo a de Mallarmé, sente-se quase que diante de uma jóia. É muito bonito, mas é algo que já começa a passar para outro reino. É a grande dificuldade da busca pela palavra pura, pela possibilidade de se dizer uma coisa que seja aquela velha aspiração da literatura que é se transformar em música. É muito difícil, não dá.

Faço uma literatura engajada, mas num dos meus romances decidi dedicar-me especialmente ao cultivo da palavra. Chama-se **Reflexos do Baile**. Nele eu, engajado como sempre, comecei a trabalhar na base da ourivesaria também, para ficar algo bem caprichado, o mais possível, estabelecendo um contraste entre as idéias do livro, que continuava engajado, e aquela maneira de falar. No mesmo caminho pensei: felizes os artistas plásticos hoje em dia, que, acabados os cânones clássicos, criam muito à vontade e falam, sobretudo, sobre as suas obras de uma maneira que me deixa muito invejoso. Com a maior calma o pintor diz: "Estou trabalhando para acabar com o domínio da cor". Ele está pintando, com cores. O escultor diz assim: "Detesto a matéria". E põe um monstro na sua frente, de ferro, não é nem mármore. Esta liberdade deles me fez criar, dentro do livro, uma personagem, não importante propriamente para a trama. Trata-se de um pintor chamado Ilya, que se apaixona muito pela moça chamada Juliana e começa a pintar um quadro dela, o qual chama "Juliana no jardim". A moça está com um vestido estampado, todo florido, o jardim está cheio de flores, a relva também. E aquele quadro lindo, ainda meio impressionista, mas ao mesmo tempo bem moderno; e aquela moça linda, com aquele vestido cheio de flores. E ele vai pintando, e continua pintando... Ele vai pintando e pintando e pintando, até que um dia diz: "Está pronto o quadro. Mas ele não se chama mais "Jardim com Juliana", mas "Jardim sem Juliana". Ele tinha pintado tanto o vestido dela e tanto as flores e misturou tanto tudo, que ficou um quadro, bonito, digamos, mas a moça tinha desaparecido. E realmente a moça desaparece da vida dele porque acha um pouco exagerado esse cultivo da arte pura da pintura.

Ficamos nesta grande dificuldade - já que antes citei Mallarmé - que é a de dar um sentido mais puro às palavras da tribo, como ele pediu. É possível, até certo ponto, mas há aquele perigo. Você sente falta da palavra direta, que diz

alguma coisa forte. Por exemplo, há uns três dias senti este problema da palavra, quando vi na primeira página dos jornais brasileiros algo que não via há muito tempo. Alguém elogiava o regime comunista: e era o papa. O papa dizendo: “Muita coisa no regime comunista era boa”. Digo: “Meu Deus do céu, olha que coisa extraordinária! Logo agora que, como diz Fidel Castro lá em Cuba, só há no mundo dois comunistas, ele, Fidel, e Oscar Niemeyer no Brasil, vem o papa agora e lembra o comunismo.” Tudo o que o papa diz é elaboradíssimo antes mesmo de pronunciá-lo. É uma arte vaticana, diferente da literária, se quiserem. Mas de qualquer forma, é uma arte caprichadíssima. Para que ele chegue a dizer isto é um espanto. O que pode a palavra de repente! Imagine o papa dizendo uma coisa dessas! Confesso que me fez um bem enorme. Eu não era do partido comunista não, mas achava que o comunismo tinha muitíssima coisa boa. O desmoronamento completo do comunismo deixou-me meio assombrado até agora. Que coisa linda a do papa! Eu - que não sou poeta - tive a vontade de escrever um poema chamado “Woytila”, falando no comunismo que restou e que agora vinha de Roma!

Ao mesmo tempo, eu, com netos que vêem revistas em quadrinhos, percebo uma certa movimentação na área, como se este meio estivesse se transformando num meio literário de expressão. E vi outro dia, com grande espanto meu, em duas revistas americanas, a série de histórias em quadrinhos que um judeu americano, chamado Spiegelmann, está fazendo. Ele chama seus **comics** de co-mix, para dar idéia da mistura que está criando. O tema do Spiegelmann, nos seus quadrinhos que estão fazendo o maior sucesso nos Estados Unidos, é o holocausto, a história do nazismo! A família dele fugiu dos campos de concentração. O pai dele acorda ainda hoje com pesadelos. A história que ele está fazendo é seríssima, só que ele escolheu este meio fantástico, e a arte literária está se introduzindo nestes desenhos. Pareceria que até agora eram divertimento de criança, no entanto, como está se transformando num veículo muito importante, vem a palavra em sua pureza. Quando digo pureza, penso na pureza da palavra empregada como for, mesmo que você queira dar um sentido mais puro às palavras da tribo - e cave, cave, cave, meio a joalheiro - ou você emprega a palavra direto, como o caso que contei, que emprega a palavra do jeito mais louco que vi, conseguindo transformar o nazismo e o holocausto numa espécie especialíssima de humor. São mistérios da palavra que a gente custa muito a entender. Ouvimos depoimentos os mais interessantes com a mesma aflição, que é a gente dividir a palavra, carne e sangue, pele e sangue, como se a gente pudesse separar uma da outra. Até certo ponto, a gente pode tecer comentários em torno, como foi feito aqui até agora, com muito brilhantismo. Este encontro entre pessoas de culturas tão diversas caracteriza-se pelo entendimento em torno de um problema insolúvel, este da palavra usada na poesia, no dia-a-dia. Essa é a grandeza, e ao mesmo tempo, o lado vil da palavra.

Herta Müller:

Retomo uma pergunta feita antes por Kurt Drawert, levando-a para outro lado. Há contradição entre o desejo de representar uma minoria marginalizada, que eventualmente não sabe ler, nem escrever, e saber que esta minoria não lê a nossa obra? Esta representação não tem apenas a sua própria pertinência, exceda-a. É muito importante que os outros leiam a linguagem desta minoria e tomem conhecimento dela. Tive medo de que esta palavra “literatura engajada” aparecesse aqui. Que se entendesse que literatura engajada é algo teórico e que seria questionável do ponto de vista literário. Engajamento não é nem bom nem mau. Acho que é necessário e muito.

Muito do que não se chama de engajamento é engajamento. A literatura engajada é, numa ditadura, sempre o contrário da ideologia para a qual o Estado coopta. Sempre cooptamos a literatura enquanto indivíduos.

Quando gostamos de um texto o interiorizamos, porque necessitamos dele, e dá na mesma saber por quais motivos. A motivação nem precisa existir. Sei que durante certo tempo interiorizei muitos textos poéticos, por causa do medo. Vivi isto na Romênia. Frequentemente tinha muito medo. Por exemplo, à noite, quando o elevador funcionava e eu sabia que o serviço secreto poderia vir me buscar. Ficava ansiosa até perceber que o elevador parava num outro andar. Minha sensação era a de que não havia proteção, nem na cama, nem sentada nalgum lugar. Nestas ocasiões, ao declamar um poema para mim mesma, sentia-me como que ébria, minha cabeça ficava tomada, apesar de não ter motivo. A gente se prende a um texto, este texto dá segurança, por mais fantasmagórica que seja, mas dá segurança. Nestes momentos recitava para mim textos monótonos, como “A neve é branca, branca, branca, branca. Eu gostaria de estar em baixo da neve, deitada, deitada, deitada. Olhar, olhar.” E me repetia isto até não agüentar mais.

Ruth Krüger é uma mulher que atualmente vive nos Estados Unidos. Nasceu em Viena. Era judia e foi mandada para um campo de concentração com a mãe. Ela conta num belo livro, estranhíssimo, acerca dos poemas que recitava quando tinha de ficar de pé, imóvel, no pátio do campo de concentração, durante um tempo que o corpo não poderia suportar. Recitava as baladas de Goethe e Schiller que sabia de cor. O contexto destes poemas nada tinha a ver com o campo de concentração, mas justamente eles a mantinham de pé. Ela não desmoronava fisicamente, porque se apoiava nas palavras guardadas na sua memória. Acho que estas coisas falam por si.

Quando saí da Romênia frequentemente me ocorreu algo que comuniquei a Sara Kirsch, uma vez: “Usei os seus poemas de uma forma que me pesa na consciência. Tenho a impressão de que exigia demais dos seus poemas. É como se eu tivesse roubado algo de você. Ou, talvez, você me emprestou algo que lhe devolvi com atraso, muito depois do que devia.” Tudo isto a língua também pode fazer.

Público:

Creio que há conflitos entre a fala de Ivan Ângelo, que diz que a literatura é um produto intelectual e a de Plenzdorf, que diz que não é um intelectual. Fiquei engasgada com uma pergunta: será que a literatura é um produto espiritual, intelectual, reconhecido pelos autores em geral e há um escritor específico que não se vê como tal? Ou então a diferença se deve a razões nacionais?

Ivan Ângelo:

Quando usei a palavra “intelectual”, tinha um sentido. Plenzdorf pode tê-la empregado noutro. Talvez haja diferenças de sentido no interpausar as palavras. Quis dizer que a produção elaborada de um homem, que aplica todo o seu conhecimento, todo o seu saber, toda a sua capacidade de invenção na criação de uma obra literária corresponde a um trabalho intelectual. Talvez Plenzdorf tenha usado a palavra no mau sentido, mostrando-se contrário a uma “atitude intelectual” pretensiosa, arrogante, enquanto eu a estava usando num sentido muito técnico.

João Ubaldo Ribeiro:

É uma controvérsia de origem semântica. Acredito que o nosso colega alemão estava querendo ter um ato de modéstia diante do que ele considera sua profissão. Disse que não era intelectual porque não era um “scholar”.

Público:

Me parece que há um embate entre duas tendências diferentes de produção literária. De um lado, a tendência é de um tom grave. Há elevação na fala da Adélia Prado, que me carrega com ela, tenho vontade de subir. De outro está o Ferreira Gullar. Ele olha a literatura com um desprendimento que me põe contente e me faz pensar que é bom ficar com os pés no chão e rir, brincar com a palavra. Parece que dá para agrupar nestas duas vertentes até mesmo o debate político sobre literatura e identidade. Gostaria que os autores comentassem minha observação.

Adélia Prado:

Guimarães Rosa falava que o espírito de gravidade é coisa do demônio. Espero não fazer uma literatura grave, nem grávida. Nem séria, nem feminina, nada disto. O que você está chamando de grave é só a ótica - é chato dizer isto - é a obra reagir diretamente ao que acontece aí fora. Faço um discurso político, ou filosófico, ou ético, à vontade. Mas estamos falando de literatura, é outra coisa.

O nascedouro da literatura, da palavra, está no belo, belo no sentido mais profundo. Posso estar falando da coisa mais feia, mais horrível, mas se for literariamente, aquilo é belo. É como um pintor que pinta um monstro, e eu penduro aquilo na parede, porque acho bela aquela feiúra que ele pintou. É isto que chamo de palavra literária. Isto não é grave, não. Isto é maior que eu e é belo demais. Por isso é tão respeitoso. Por isso um quadro, um poema maravilhoso, um conto de Guimarães Rosa, causam na gente quase que um sentimento de temor, tal a beleza. A beleza intimida a gente, porque é conduzida a um espaço de transcendência. A arte verdadeira me carrega para a transcendência. Quando falo que o poema é uma magnífica insuficiência, é porque não posso adorar a arte nem o poema, mas algo maior que o produziu, que tenho certeza que não fui eu. Porque o meu livro tem que ser melhor que eu, senão não se justifica produzir um livro, publicar um livro. Tenho que acreditar que a minha obra é melhor, mais bela e maior do que eu, senão é uma tristeza, nem é preciso publicar. É assim que vejo a palavra literária: o autor como um instrumento de algo maior do que ele. De algo belo. Belo, no sentido de uma palavra que realmente não é uma palavra comum, como todo mundo disse aqui, como o Callado falou, o Ferreira Gullar também. “Tarde demais”, quando o Drummond começa assim, aquele poema é confrangedor de tão maravilhoso. Isto não é grave, não. É só uma situação emocionante demais. O poema pede expressão e eu escrevo bem ou não. Às vezes faço isso mal, às vezes escrevo de maneira mais feliz. Não sou grave, não.

Público:

Quero me referir a Milton Hatoun e a Herta Müller, porque acho que os dois colocaram a linguagem num outro contexto: o de duas línguas maternadas. O

que aqui se ouviu foi sempre a procura da palavra, coisa que todo autor faz em uma luta individual, mas acho que se a gente cresce em dois mundos lingüísticos, e se aprendemos duas línguas simultaneamente, com frequência nos sentimos mais inspirados; mas, por outro lado, as duas línguas são dois obstáculos. Neste contexto acho que, vista a velocidade das informações hoje em dia, me pergunto como se pode construir uma ponte, como se pode pensar numa produção literária, hoje em dia, quando há tantas línguas à disposição, tantas informações que chovem por cima de nós? O que cria obstáculos e o que nos inspira?

Herta Müller:

Acredito que compreendi o que foi dito, mas não sei como uma coisa pode obstaculizar outra. Uma língua convive com a outra e os universos são distintos. Uma língua não é apenas uma maneira de nomear um objeto, também representa uma maneira de ver as coisas. Penso que nas línguas românicas - e o romeno é uma língua românica - muitas coisas se manifestam de maneira completamente diferente do que em alemão. No romeno a lua é feminino, enquanto que no alemão a lua é masculino, por isso todas as representações que as pessoas fazem da lua são diferentes. Do mesmo modo que “lua”, em alemão “neve” é masculino. A neve é completamente diferente, porque tem outro artigo. Assim, o mundo tem outra cara. Se não fosse por isso, acho que muita coisa na minha literatura seria diferente, mas são conjecturas. No entanto, não creio que uma língua seja impedimento para outra, ambas nos obrigam a olhar, a pensar em direções completamente distintas.

Em alemão, considera-se que quando cai uma estrela se deve fazer um pedido que se concretizará. No imaginário romeno, quando cai uma estrela isto significa que uma pessoa morrerá. Quem é preciso é ingênuo, do contrário não pode ser preciso. A imagem da estrela cadente romena sempre me foi muito mais próxima do que a imagem dos alemães. Nem poderia ter sido de outro modo, afinal, tive que viver na Romênia. Então não acredito que uma língua, um universo cultural, obstaculize outro.

Eu sabia que havia as coisas assim e as coisas assado. Necessariamente, um imaginário está mais próximo a mim. Os idiomatismos romenos, as canções folclóricas romenas com sua poesia são incríveis. Os alemães nunca tiveram algo assim. A minoria alemã chegou à Romênia com um repertório de trinta canções



Foto: Lenise Pinheiro

folclóricas há 300 anos. Estas canções foram cantadas à saciedade. Nada foi acrescentado ou mudado com o tempo. Havia um enorme medo de transformações e mudanças, por medo de perda da identidade, ao passo que os romenos da rua sempre criam canções, aconteça o que acontecer. Quando Ceaucesco foi assassinado, surgiram novas canções; as pessoas vivem cantando. Isto, para mim, é importante e fascinante. Para mim, o alemão é minha língua materna e escrevo em alemão. Quando aprendi o romeno tinha uma distância razoável frente à língua e à cultura alemã. Já tinha distância suficiente para perceber o que era diferente. Parece-me que isto é uma felicidade na minha vida.

Milton Hatoun:

Acho que a pergunta se refere a escritores que escrevem em várias línguas, às vezes escritores que mudam de língua. A identidade, assim como a língua, é uma escolha. O caso do Joseph Conrad é exemplar. Polonês, ele trabalhou muito tempo na Marinha Mercante Francesa, e aprendeu inglês já com mais de vinte anos. Ele dizia: “Não adotei a língua inglesa. Fui adotado pela língua inglesa.” É também o caso de Beckett: seus romances escritos em francês são tão importantes quanto aqueles que escreveu em inglês. Há também o caso de outros escritores, do Magrev, por exemplo, da África do Norte, argelinos, marroquinos. Alguns escrevem em francês, alguns escrevem em árabe. Aí a questão da identidade desempenha um papel importante. Os escritores que escrevem em francês no Magrev são mal recebidos na França. Isto cria uma espécie de cisão.

No caso de Fernando Pessoa, uma escritora portuguesa disse que ele deveria ter escrito em inglês e não em português a obra dele. São problemas da língua e também da identidade, que dependem da escolha de cada escritor.

Suzi Sperber:

Os anos 80 no Brasil, com o período de abertura, trouxeram consigo a inevitável pergunta aos escritores e críticos sobre a sua identidade. Foi tema recorrente, captado por Klaus Vetter e transformado em tópico para uma série de seminários, dos quais este é o décimo e último. Ontem mesmo, ele manifestava sua inquietação: “Qual é o papel do escritor na sociedade?” Este é o tema de hoje. A dicotomia entre fundo e forma traz embutido outro confronto, que talvez diferencie a questão, e que é a do escritor versus escrita. O papel do escritor é idêntico ao de sua escrita? É preciso lembrar que toda situação de crise, de injustiça social e política, de opressão, de discriminação e tortura, geradora de acomodação dos privilegiados e de silêncio dos que têm medo, indicativas da restrição ou perda da liberdade do cidadão, gritam por uma tomada de posição dos que têm consciência. Os escritores, antenas na sociedade, na maioria dos casos a têm. Sua produção tem uma função: impedir que o medo silencie o sentimento de horror diante da injustiça e do crime político e social. Isto é, sua função é resistir. Mas não haveria nunca riscos de vida para o escritor? Herta Müller lembrou esta experiência limite, vivida por ela e seus concidadãos num regime de ditadura e repressão extremos. Quais são as manifestações da resistência? O engajamento é sempre possível? Só quero lembrar que o papel do escritor na sociedade pode ser limitado por condições de produção, mencionadas ontem por Osvaldo de Camargo e, enfim, diferentemente, também por Herta Müller. O escritor também precisa viver, e tem o direito de viver bem, como todo cidadão.

O papel do escritor, pensado pelo crítico, leva em conta os limites impostos pelo mercado, ou pelo regime? Ou ainda: o mercado, ou o regime impõem limites para o escritor?

Ainda quero lembrar que há muitas formas de resistência. Uma delas é pela palavra. Isto é, pela forma, pela expressão - e não obrigatoriamente pelo conteúdo. Eu ponho estes aspectos à discussão, deixando claro que os escritores não deverão sentir-se obrigados a abordá-los.

Ivan Ângelo:

Gostaria de saber de nossos colegas alemães, como estão atuando hoje na Alemanha, depois da unificação. Só para o nosso esclarecimento, gostaria de saber se um escritor da RDA foi bem recebido pelos colegas ocidentais, se seus livros são editados normalmente, como eram antes, se têm um bom número de leitores, novos leitores. Se têm aparecido na crítica, nos jornais da antiga Alemanha Ocidental, ou se, ao contrário, estão num gueto na Alemanha unificada. Como é passar de um sistema de produção literária controlado pelo Estado e distribuído pelo Estado, para um sistema de mercado?

Ulrich Plenzdorf:

Devo ainda uma resposta a uma pergunta de ontem, sobre eu ter afirmado que não era um intelectual. Não quero retomar este tema com muita abrangência, mas quero dar um depoimento. Quando pela primeira vez tive contato com a vida de verdade, tinha algo assim como vinte e um anos de idade. Foi quando parei de estudar em Leipzig, onde seguia um curso de marxismo-leninismo, um curso que não me servia. Cheguei àquele curso por vários motivos. Um deles consistia em que, como já disse uma vez, eu era vermelho até a medula dos ossos, devido à minha origem, mas também porque naquela idade eu pouco sabia a meu próprio respeito e não sabia o que deveria fazer. Fui fazer este curso para acompanhar um bom amigo. Depois de dois semestres abandonei, o que, na conjuntura da RDA, era considerado uma traição. Era uma dissidência ingênua e pura, como alguém que abandona a sua confissão. Porque este curso não era um curso de verdade, tratava-se de aprender de cor frases da doutrina, profissões de fé que não tínhamos condições de controlar porque as informações e a literatura correspondente nos faltavam, nos eram suprimidas, e porque a história - a história contemporânea também - nos era incutida através de um filtro ideológico, isto é, de maneira muito seletiva. Abandonei o curso por motivos puramente emocionais, eu não conseguia viver..., não agüentava mais. E então, simplesmente, me transformei num operário do teatro. Trabalhava puxando cenários de lá para cá.

Meus primeiros contatos com o cinema foram através de um velho cenógrafo que tinha muita experiência na área. Ele conhecia minha origem. Deu-me um serrote e um sarrafo e disse: "Rapaz, serre este sarrafo". Peguei no serrote e não consegui serrar porque o segurei ao contrário, não tinha a menor idéia de como a gente segurava um serrote. Ele me pôs o serrote na mão na posição certa e consegui serrar o sarrafo. Para mim esta foi uma experiência chave, pelo menos tão importante quanto o momento em que consegui que a primeira cena que escrevi para o cinema estivesse pronta, o que levou oito anos, quer dizer, até que vi meu primeiro roteiro projetado na tela de um cinema. A partir daí, passei a fazer parte do sistema de produção cinematográfica.

O cinema é algo diferente da literatura. Existe a pressão do tempo e dos cronogramas. A partir de 1962, 1963, não encontrei mais tempo para refletir a meu respeito. Até hoje tenho uma necessidade imensa de recuperar o tempo perdido. Neste sentido não sou um verdadeiro intelectual, não apenas porque me

faltou a oportunidade de refletir a respeito de mim mesmo, mas também porque não sentia necessidade de fazê-lo. Durante toda a minha vida teria me sentido à vontade se pudesse ter continuado a ser autor de roteiros, ou seja, entregando produtos não de todo acabados, e depois fazendo parte de uma equipe. Meu sonho era produzir cinema, é do que mais gostava e isto não tem muita coisa a ver com literatura e intelectualismo, é algo industrial, coisa muito prática, artesanal. É uma indústria dentro da qual a gente trabalha e precisa se impor.

Quando o meu primeiro filme foi imediatamente proibido, junto com muitos outros aliás, comecei a escrever livros e peças teatrais. Sempre só porque meus temas não podiam ser produzidos cinematograficamente, a censura se imiscuia e a censura cinematográfica, sobretudo naquela época, era muito mais severa do que a censura literária. Também na literatura perdia-se um monte de tempo até ter um livro liberado, mas o cinema estava tão no centro dos interesses! Aliás, é preciso lembrar que não havia ainda uma televisão muito aperfeiçoada e que na RDA tudo era copiado do modelo russo. Lenin disse, certa vez, que a arte cinematográfica é a mais importante das artes. Os nossos censores cinematográficos entenderam isto muito bem, e o cinema acabou não tendo quase nenhuma liberdade.

Com isto chego ao tema de hoje. Eu escrevia peças, livros, não sob as condições do mercado. Não existia mercado, a questão não era dinheiro. A geração de autores a que pertencia, o que quer que fosse que escrevêssemos, não sofria qualquer problema quanto a mercado ou dinheiro. Porque, também de acordo com o modelo russo, havia um sistema bastante bom de bolsas de estudo, de incentivos, havia um instituto literário. A grande diferença com respeito aos russos consistia em que, na Rússia, o autor se transformava em santo nacional. Isto é válido até hoje e não acontece na RDA. Ficávamos submetidos à crítica e, a partir disso, também começamos a entender nosso papel na sociedade. Os acomodados, dentre nós, eram propagandistas e educadores do povo. Era isto o que se esperava de nós e assim eram os livros que se produziam. Mas, se por algum motivo alguém, como eu, por exemplo, mais por razões emocionais, fosse parar na oposição, mais cedo ou mais tarde assumia o papel de pastor de almas, porque estávamos na posição muito feliz de, graças ao nosso próprio destino, sentirmos o que a maioria sentia. Vivi neste papel até três anos atrás.

Tenho 59 anos agora e tenho um público, o que me facilita encontrar um lugar nesta nova situação. Se reduzisse um pouco as minhas pretensões, poderia viver dos honorários dos meus livros que, também nos tempos da RDA, eram editados na Alemanha Ocidental. Essas editoras tinham um imenso interesse na literatura da RDA, sobretudo na literatura crítica ou, digamos, só na literatura crítica, por estar de certa forma associada a algum pequeno escândalo. Os editores da Alemanha Ocidental podiam se sentir eticamente bem motivados, e com razão, aliás. Eles ajudaram a muitas pessoas simplesmente assinando contratos com o governo da RDA, que lhes permitia publicar esses livros na Alemanha Ocidental. Não todos: o governo da RDA não cooperou neste jogo com todos os autores. Mas, à medida que o tempo passava, começaram a entender que com a nossa imagem eles poderiam dar uma lustradinha na deles. Além do mais, ganhavam um bom dinheiro, porque o dinheiro que vinha da Alemanha Ocidental e que deveria ser creditado nas nossas contas, era creditado nas contas correntes do Estado da RDA. Hoje em dia nós já sabemos o que fizeram com este dinheiro. Naquela época a gente já suspeitava e, naturalmente, entendíamos cada dia mais que toda apresentação de um autor crítico da RDA equivalia, na Alemanha Ocidental, à medalha de ouro conquistada por um esportista da Alemanha Oriental. Era freqüente: a bandeira subia, tocava-se o hino nacional, o mundo olhava pela televisão. Em pequena escala, isso correspondia às nossas apresentações na Alemanha Ocidental.

Necessitei de bastante tempo para entender isto. Em primeiro lugar, era necessário vencer resistências para aceitar a tentação dos convites do Ocidente. Na verdade, não éramos diferentes dos que queriam sair pelo menos por um instante do país. É claro que nossa chance era maior do que a dos outros. Só depois conseguimos entender que o Estado de certa forma desejava e controlava isso. Naquele momento, tínhamos a oferta e queríamos aceitá-la. Vaidosos, como todos os autores, era bom ter êxito no Ocidente. Havia, porém, uma outra face da moeda: o grupo era relativamente grande, ganhamos peso na literatura alemã, o que constituía uma vantagem tática enorme, porque podíamos todos contar com que, se algo nos acontecesse, os olhos da imprensa da Alemanha Ocidental, talvez mesmo os olhos do mundo, se voltariam para nós. Aí começou uma divisão: havia aqueles entre nós que utilizavam esse recurso conscientemente, como tática. Quando se aborreciam, publicavam um artigo para a revista ocidental **Spiegel**. A situação geral não se distendia com isto, mas a situação individual melhorava. Sempre tive escrúpulos, surpreendentemente, de fazer algo assim. É que não gosto de guerras literárias, de polêmicas em revistas, jornais, etc. Em todo caso, não agi assim, mas estava numa situação especial.

O que vou dizer agora praticamente chegará aos limites do auto-elogio, mas se relaciona com o que disse sobre o fato de que não sou um intelectual. Escrevia textos simplesmente, compreensíveis por todas as camadas sociais e não dirigidos apenas ao público intelectual. Também se dirigiam a ele, e eram aceitos, mas a maioria dos meus leitores não é intelectual. Consegui ser aceito pela maioria dos leitores de uma forma gigantesca, que mudou radicalmente a minha vida. Devo a esta circunstância ter ficado em meu país até o último momento, embora tivesse podido partir. Mas eu não teria podido imaginar deixar a RDA, nem deixar Berlim; meu enraizamento era demasiado profundo em Berlim. E eu via que os colegas que tinham tomado o caminho do Ocidente sofriam muito com isto. Toda uma série de colegas diz hoje: “Foi um erro sair, devíamos ter ficado”. Erro ou não, se os intelectuais mais conhecidos, em massa, tivessem ficado no país, 1989 teria ocorrido antes, acho eu. Na verdade nós, que estávamos no país, não havíamos entendido muito bem o que estava acontecendo e poderíamos ter feito bem mais. A tática do partido e do Governo era deixar-nos às escuras a respeito do que poderia acontecer conosco se fizéssemos isto ou deixássemos de fazer aquilo. Ou seja, sempre éramos ameaçados por certo risco, que era menor do que imaginávamos. Isto nos levou a uma certa paralisia. Passei-lhes suficientes informações?



Foto: Lenise Pinheiro

Kurt Drawert:

Em primeiro lugar, fiquei bastante irritado quando você usou o plural e falou em “nós”. Você ocultou que houve tipos muito diferentes de autores, alguns muito privilegiados.

Ulrich Plenzdorf:

Desculpe-me, não fui muito claro. Eu me refiro aos autores da minha geração. Sei que o seu relato será muito diferente, e estou muito interessado em ouvi-lo. Quando digo nós, eu me refiro a gente como Heiner Müller, Christa Wolff. Eu era mais jovem, mas na verdade crescemos sob outras condições e origens diferentes das de vocês, na época da RDA. Eu não gostaria de ser um autor jovem, hoje em dia, porque não saberia como viver. Sei como se tornaram fortes as barreiras, como se impediu que uma nova geração pudesse crescer. Isto você também pode testemunhar.

Kurt Drawert:

Também penso em Adolf Händler, nas pessoas que foram extraditadas, na associação dos autores de 78, gente que passou por muitas agruras. Adolf Händler nem podia se apresentar em público, seus textos não podiam ser lidos. Vocês se salvavam economicamente com as leituras. Em sua geração houve também aqueles que tiveram dificuldades e que nem podiam viajar. Penso em Hilg, em Neumann, por exemplo, que tem mais ou menos a sua idade e que estava na maior merda. Ele era de Leipzig e teve que trabalhar como operário não-qualificado. As suas primeiras publicações só foram possíveis graças à editora Fischer, da Alemanha Ocidental. Ele foi preso. Há outras histórias para contar, de pessoas que não podiam viajar, nem publicar ou fazer leituras públicas. Este grande privilégio do qual você falava anteriormente, tem a ver com um “nós” também fragmentário na sua geração. Mas uma coisa é bem clara: de acordo com a nossa diferença de idade, houve uma mudança fundamental de paradigmas. Tudo aquilo que você contou não corresponde mais à minha, à nossa geração. Éramos excluídos *ab initio* se não passássemos por certos rituais de acomodação, mas que depois, literariamente, vingavam-se. Se correspondêssemos ao que nos era exigido, a gente não poderia produzir literatura que merecesse esse nome. Estávamos marginalizados. Ser um marginal era também naturalmente uma chance: estava-se fora do alcance da influência do poder. Vou voltar ainda ao tema da Stasi. Mas em todo caso, era ainda um privilégio. Não consigo me lembrar de ter deixado de escrever alguma coisa por medo da repressão. A questão sempre era: “Se isto não é possível, se a recepção não for boa, então não quero mais conversa.” Sempre tive um pé no Ocidente e sabia que se não pudesse mais falar, precisaria dar o fora. Penso que as ditaduras simplesmente conferem um privilégio à literatura, que fora delas ela nem pode ter. A saber: o texto é livre para romper com tabus ideológicos. Trabalha com alusões de grande efeito, trabalha com um potencial relativamente reduzido de coragem, capaz de indiciar muito. Numa ditadura as palavras valem mais do que o que dizem, porque os detentores do poder, por medo de serem desnudados, superinterpretam a linguagem literária. Há um supertexto, um intertexto exagerado, criado pela linguagem da ditadura. Textos relativamente fracos, com poder de alusão reduzido, e pequena capacidade de debate crítico, já se tornam potencialmente perigosos e são tratados de acordo,

o que faz com que a ditadura aumente a sua importância. Esse modo de ver essa literatura também foi acompanhado pela crítica da Alemanha Ocidental.

Nascia assim uma literatura artificial que, no *background* da ditadura, possuía um valor só conservado através deste jogo contra o poder. Hoje, quando estes mecanismos de projeção não mais existem e a palavra perdeu o seu valor intertextual, essa sua mais-valia, os grandes textos são apenas aquilo que são. E aqui é necessário dizer que a literatura da RDA é, em grande medida, uma literatura provinciana, acomodada, e praticamente desinteressante além dos seus próprios limites. Na verdade, talvez possamos reduzir a dez ou quinze nomes as centenas de produtores de obras literárias na República Democrática Alemã. Não vou nomeá-los, mas são representantes daquela literatura que não se abria para este debate da RDA, que não se contrapunha ao poder, mas que se media com a escala dos problemas universais para além dos estreitos campos de debate a respeito do poder na RDA, do comportamento dos funcionários, e que conseguiu transcender o provincianismo. Eles mostram que é uma situação hermética, do ponto de vista social, que pode conter algo que ultrapassa os seus limites, que o saber não pode ser impedido. Esta foi a insensatez da RDA, como em toda a ditadura, ela acreditava que poderia impedir o saber, proibindo-o. O saber, justamente através da proibição, torna-se cada vez mais interessante. Ele nunca é tão cobiçado como quando é proibido. Ou, noutras palavras, o saber jogado na rua é capital morto. É esta a situação atual.

Para mim, autor, a vida na economia livre de mercado é muito mais complicada, muito mais difícil. Agora preciso criar um texto não mais apoiado em circunstâncias externas, mas contrastado com o pano de fundo do poder. E que precisa criar o seu próprio valor através de métodos poéticos.

Para mim e minha geração há poucas rupturas, não posso dizer que ocorreu uma hora zero a partir da qual uma nova percepção começou. Na verdade, trata-se de uma passagem para uma relação normal com o leitor, com o texto em si. O que me chocou foi que não consigo entender como se possa falar numa literatura crítica e numa literatura acomodada, porque para mim ou a literatura existe ou não existe. A literatura sempre é crítica, sua quintessência é comportar-se de forma crítica diante da vida e do mundo. Quando se diz hoje que uma certa literatura estava acomodada, era oficial, oficiosa, na verdade, se olharmos bem, ela não era literatura, era kitsch. Eu me interessava só por literatura; da RDA quase nada me interessava, não lia quase nada. Bem, eu estava numa grande biblioteca em Dresden, tive a sorte de poder ler tudo o que queria, de modo que absorvi a literatura universal na medida do possível. Eu me concentrei em uma literatura que estava fora daquilo que a RDA afirmava ser uma sociedade real. Foi o que me deu sustentação na RDA, o que me possibilitou ficar no país e não dar o fora.

Para mim, a literatura era a mulher com a qual eu queria passar o resto da minha vida. Eu tinha amigos que também não eram publicados, que faziam leituras públicas em fundos de quintal, em igrejas. Fiquei chocado com o fato de que mesmo aí a polícia secreta, a Stasi, conseguisse informantes. Não me chocava que a Stasi tivesse informantes; eram funcionários que tinham escrito uma literatura instrumentalizada. O que me chocou foi que amigos que escreviam uma literatura interessante, que viviam na literatura da oposição e eram da oposição, de repente se revelavam pessoas que traíam pelas costas, entregando seu saber ao poder; que pelas costas faziam o contrário do que afirmavam em seus escritos. Entrei então numa crise muito grande com relação à credibilidade da literatura. Para mim existe a identidade entre autor e obra, e espera-se que formem uma unidade. No entanto, quando a gente examina a história da literatura, a gente verifica um fenômeno completamente novo. Existe uma espécie de literatos que, por assim

dizer, traem as suas próprias formulações e isto não existia antes. Escrevi muito sobre isto em meu último livro, refleti muito sobre como um determinado poder histórico pode conseguir se adentrar no íntimo de uma pessoa e cindi-la em dois. É um fenômeno impressionante, conduziu a um abismo radical entre autores e leitores. O que você disse antes, Ulrich, sobre o escritor como um guru, como representante de uma opinião pública que não funcionava, tudo isto existiu na RDA, existe em todas as ditaduras. Os autores valem muito mais em ditaduras do que em sociedades liberais. Mas este público que acreditava foi ludibriado por estes poetas que faziam leituras públicas. Ora, as leituras públicas eram muito bem freqüentadas, salas e corredores superlotavam. Pois é, este público foi enganado, o que levou a que se perguntasse qual a credibilidade da literatura.

O resultado disto é algo muito incestuoso. Os literatos contemplam seu próprio umbigo e fazem compromissos nojentos na retaguarda, ao mesmo tempo que procuram eximir-se de culpa, coisa que não posso compreender nem aceitar. Isto atinge inclusive grandes autores, como Heiner Müller, que disse coisas que simplesmente não consigo entender. Neste ponto a literatura também já não é interessante; não quero ler essas coisas. São estes os meus conflitos reais: não o conflito leste-oeste, ou a economia socialista versus a economia social de mercado. Na RDA, quem não era autor oficial era mandado de um seminário da juventude socialista para outro e também não passava muito bem. Podia-se viver bem, porque a vida era barata, mas não havia livre opinião e espaço público. Nossa geração vivia nos fundos de quintais. A associação de escritores de Dresden, a mais antiga da RDA, tinha membros com uma idade média de 68 anos. Quem tinha 45 anos era um jovem, um principiante. As discussões das associações eram intragáveis. Mas vou parar por aqui. Talvez mais tarde a gente possa falar mais sobre o assunto.

Herta Müller:

Bem, em parte vou me repetir. Acredito naturalmente que nas ditaduras muita coisa muda. O que se podia escrever quando a simples palavra *pessimismo* já provocava suspeitas, num sistema no qual o otimismo oficial, oficioso, dominava a sociedade? Na Romênia houve isso, durante o nazismo também. No nazismo houve as piores deformações deste tipo. O nazismo criou o conceito da arte degenerada, que não era apenas uma categoria estética, era uma questão de vida ou morte. Penso que numa sociedade “normal” a arte e a literatura se constituem em atividades marginais. Podemos compreender isso a partir de detalhes. Na Romênia, poucas centenas de pessoas liam livros. A luta pela sobrevivência era muito grande, provinha do medo e da angústia que já mencionei. Quando a vida material está assegurada para a maioria das pessoas, e apenas um número reduzido delas vive abaixo de um nível mínimo de existência, a busca de sentido para a vida não é mais a mesma. Neste caso, deixa de existir um temor político que acirra o medo. Mas há outros mecanismos nas sociedades organizadas. Há nelas uma competição nojenta entre os que escrevem. Entre os artistas existe o grande campo de batalha das calúnias e fofocas. Para mim, este é um fenômeno da saturação, de saciedade. Por vezes tenho a impressão de que estamos rodeados de fantoches, de pessoas ridículas. Isto existia também na Romênia e eu pensava, na época, que era um prolongamento do status quo, que tinha a ver com o provincianismo, com o isolamento das pessoas. Mas isso não existia neste grau que agora estou vivendo na Alemanha.

Quanto às minhas experiências, não desejo mais que a literatura ocupe o centro da sociedade, porque neste caso ela deverá participar de coisas que não

lhe competem. A literatura deve ser um fenômeno marginal, e às vezes me pergunto quantas pessoas verdadeiramente precisam de livros para sobreviver. Minha mãe sabe ler e escrever, mas não leu um livro sequer na sua vida. Há milhares de pessoas que ainda não leram um livro sequer. As pessoas simplesmente trabalham, trabalham como loucas e à noite caem mortas de cansaço na cama. Depois de fazer isto durante um certo tempo, a gente entende. Num certo nível, é um luxo o contato com a literatura.

Os intelectuais costumam falar mal dos esportes ou daqueles que freqüentam estádios de futebol. Mas o que as pessoas vão fazer? São opções que dependem do status social, das possibilidades materiais, mas também de acasos. Olhando para trás, penso que se outras condições e acasos tivessem interferido na minha vida, poderia ter vivido da mesma maneira que minha mãe, sem ler um livro sequer. Teria trabalhado e permanecido na aldeiazinha em que nasci. Afinal, não é em si mesmo evidente que alguém compreenda um livro. Minha mãe também não compreende um livro. Às vezes ela me diz ao telefone que está com tédio. Proponho-lhe, então, que leia um livro, um romance leve, uma revista ilustrada. Ela me responde: “Para que eu vou ler isto? Isto não é verdadeiro”. Vejo que ela desconfia da palavra ficcional. Quando lê meus livros, ela busca saber o que neles corresponde aos fatos que viveu. Escrevi um livro sobre a infância numa aldeia do Banat; ela procurou checar o que havia no livro. Para ela nada do que estava escrito era verdadeiro e isto era uma prova do que são os escritores. Para ela sou uma filha que não deu certo, que não fez nada na vida e que agora se ocupa com fantasias.

Ivan Ângelo:

Gostaria de falar um pouco sobre as condições em que produzem ou produziram alguns escritores aqui no Brasil. Ontem eu falava sobre escritores que escreviam pressionados por uma realidade muito dura. Alguns livros foram escritos pelo leitor e pelo autor juntos. Refiro-me aos livros que foram escritos num passado brasileiro recente, logo após a parte mais dura do regime militar, quando foi possível escrever. Houve então uma certa armadilha inescapável para os escritores, em que se combinavam certa avidez do público e a sua própria indignação atuando. A realidade era tão chocante, e tão remota a possibilidade do público leitor atuar nela, que as pessoas começavam a se perguntar, ou mesmo a exigir: “Alguém tem de escrever um livro sobre isso”, porque escrever era uma das poucas formas possíveis de manifestação no país. Esta exigência pressionava muitos de nós. Apesar de não ser o tipo de trabalho que a gente queria fazer, participávamos desse desejo: “Alguém tem de escrever um livro sobre isso”. Alguns livros precisavam ser escritos e nós precisávamos escrevê-los.

Um livro que escrevi, publicado em 1976, enquanto havia ainda gente morrendo nas prisões, colegas nossos de jornais como Vladimir Herzog e outros, fez muito sucesso, ganhou prêmios, rolou mundo e tal. Mas depois fiquei com a seguinte preocupação: um livro como este justifica, ou explica o regime que ele mesmo combate? Porque a culpa da tortura e dos demais absurdos acontecidos no país é jogada sobre seus responsáveis, os militares. Permaneceu este mal-estar na sociedade brasileira, quando achamos que estávamos expurgando este problema brasileiro. No meu segundo livro é que procurei dizer que já estávamos em paz. Mas senti então necessidade de explicar que esse regime, esses militares, a opressão e a tortura, todo esse nosso drama, fomos nós que criamos, é um produto brasileiro, opressão ‘made in Brazil’.

Houve, então, necessidade de situar no passado brasileiro, nos séculos XVII, XVIII, XIX, as origens de todos estes problemas. O livro compõe-se de cinco novelas, sobre cada forma de opressão: sobre a mulher, sobre o trabalhador, sobre o preto, sobre o pobre. Volto aos séculos passados e neles localizo os mesmos problemas, que não foram inventados em nossa geração, fazem parte do tumor que temos de exterminar na cultura brasileira. Então a literatura, mesmo em tempos de paz, possui a função de alertar, o que deve ser feito sem barateá-la, exigindo uma forma extremamente cuidada. É preciso ver o que já se fez em termos literários e propor soluções novas quanto à linguagem, não fazer discursos inúteis, que cabem aos políticos.

Antonio Callado:

Até agora falamos sobre o papel do escritor em estados de coerção e constrangimento, como na ditadura nazista ou na ditadura que houve no Brasil há vinte anos. Muitos de nós foram perseguidos, presos, eu próprio fui. Tive meus direitos políticos suspensos por dez anos, fui proibido de trabalhar em jornal, uma série de circunstâncias altamente desagradáveis, e muitas vezes perigosas. Mas é, digamos assim, e esperamos que cada vez mais seja assim, uma situação incomum. Comum é os países viverem uma vida razoável e organizada. Como no momento tudo indica que haja uma certa possibilidade disso acontecer, neste caso, será que o escritor tem alguma importância na vida da sociedade? Realmente tenho as mais sérias dúvidas. Eu conheço bastante bem todos os países desenvolvidos. Conheço bem a Inglaterra, onde morei durante vários anos, a França. A França, desde os tempos de Voltaire e dos enciclopedistas, tem um certo respeito pela produção intelectual, sobretudo acha extremamente elegante ter um pensador de plantão. De preferência não um filósofo, coisa tão séria, mas um pensador, um teatrólogo, um pouco *enfant terrible*, tipo Voltaire e tipo Sartre, parecidíssimos. Ficam aí, espicando o país, brigando, como Sartre gostava de brigar com o de Gaulle, criando uma atmosfera onde o pensamento estava sempre presente, fosse como fosse. Isto a França tem, cada vez menos, acho eu. Agora na Inglaterra, que é um país sólido e até agora teve uma vida nacional muito tranqüilona, e muito poderosa etc., o escritor não tem a menor importância, rigorosamente nenhuma. Se um jornal qualquer entrevistar um dos escritores que estão fazendo sucesso no momento, Martin Aimes, por exemplo, como antes um Graham Greene, e o sujeito disser horrores da rainha, não tem a menor importância. Nem a rainha lê, nem o povo se importa, nem acontece coisa nenhuma. Eu me pergunto até que ponto quando a gente assume essa coisa do homem que pensa, e que com sua obra está criando alguma coisa, não estamos nos enganando um pouco.

A Alemanha passou por aquele pesadelo. Então se havia um grande escritor na Alemanha, e um grande escritor disposto a brigar, como foi o caso de Thomas Mann, ele foi multiplicado por cem. Não como escritor, porque eu acho que ele foi dos maiores escritores contemporâneos em qualquer língua e que merece todos os elogios possíveis, mas a Alemanha estava vivendo uma época altamente diversa da normalidade, graças a Deus, porque imagine só, se aquela fosse uma Alemanha normal, nós estaríamos todos perdidos. Agora, apesar de todas as dificuldades da reunificação, da queda do muro etc., o país está de novo ficando um país sólido, um país desenvolvido, um país culto, onde as coisas vão voltando aos seus lugares. Conheço muito pouco a literatura alemã, porque não conhecendo a língua, só leio as traduções, mas um romancista alemão que se projetou no mundo todo foi Günther Grass, e este era um escritor de briga, um

homem de opiniões formadas e fortes. Ele continua a ter opiniões fortes e muito positivas, mas seu prestígio na Alemanha, é o mesmo? Não me dá esta impressão, ao contrário, parece-me que ele tem cada vez menos importância na Alemanha, porque a Alemanha já está dispensando o auxílio dos escritores. Evidentemente, estou falando por mim mesmo, mas qualquer pessoa pode perceber isto. Eu preferia mil vezes que numa sociedade um escritor possuísse muito mais importância. Só quis dar este aparte aqui, para nós não ficarmos preocupados com o passado recente, que foi ruim, e para nos questionarmos sobre a essência do problema. O escritor tem alguma importância, ele pode influir nos destinos do país? Ou ele está se preparando para uma carreira política? Aí é diferente. Mas enquanto escritor, poeta, teatrólogo, o que for, ele influi, com a sua obra - e ele pode ser mais ou menos engajado - ele influi de alguma forma nos destinos de um país? É isto que eu gostaria de saber dos colegas. Minha opinião, como vocês perceberam, não é grande coisa. Acho que o escritor passa a ter outra função em situações de ditadura, quando ele não trabalha mais só com a palavra, mas também com o sentido. Caso contrário, ele pode ficar em casa, só escrevendo.

João Ubaldo Ribeiro:

Vou fazer uma parábola, ou uma espécie de parábola. Uma vez eu estava em Itaparica, onde nasci. Morava na ilha Grande, mas a minha vila era pequena, uma vilazinha de pescadores e fui visitado por um amigo por quem tenho grande respeito intelectual. É um poeta, ensaísta, professor, que não tem mais renome porque se recusa a sair de Salvador. Quando me visitou eu estava diante de uma pilha de cerca de 40 cm de altura, porque eu escrevia em máquina de escrever, e estava escrevendo **Viva o povo brasileiro**. Já estava tonto com aquilo. Já esquecia nome de personagem, misturava data, uma coisa horrorosa. Aí eu disse:

“Joca, (Joca é o apelido desse amigo meu), Joca, você veja que coisa absurda. Eu aqui, sentado, nesta sala, feito maluco, trancado com a máquina de escrever e escrevendo sobre gente que nunca existiu, sobre coisa que nunca aconteceu!” E ele disse: “Deixe de se meter a besta. Desde que o mundo é mundo, antes mesmo de se inventar a escrita, havia gente fazendo isto que você está fazendo, ou seja, inventando história e contando. Portanto, não foi você quem inventou; se você está fazendo isso, é porque alguma necessidade há”. Então, questionar a utilidade



Foto: Lenise Pinheiro

João Ubaldo Ribeiro

da literatura é quase como questionar o nascimento de um bebê, porque vai acontecer. De um modo geral, é uma forma de conhecimento. Não adianta se querer conhecer a famosa realidade através de uma fotografia. Se a literatura atravessa, como outras artes, períodos de crise, fases em que se pode atribuir a ela uma função, ou seja em que o escritor se torna um militante a favor da liberdade, ou do que quer que seja, isso é um episódio eventual. Sempre alguém estará contando histórias e não fomos nós que inventamos isto.

Antonio Callado:

Estou de pleno acordo com o João Ubaldo, aliás, com a Herta Müller, com as pessoas que se manifestaram aqui, em favor, é claro, da literatura. Eu, por definição, não sou contra a literatura. Faço parte dela, de maneira que não há perigo. A única coisa que queria restabelecer era uma certa humildade em relação à idéia de que o escritor - o que acontece em épocas em que é perseguido - possa ter alguma influência social no desenvolvimento do país. Quando o país está numa vida perfeitamente organizada e tranqüila, a literatura e todas as demais artes vão criando esta espécie de coisa misteriosa que é realmente a função da arte, mas ela perde sua importância política.

Acho que fundamentalmente estamos de acordo. E é claro que períodos difíceis que nós vivemos, e a Alemanha num tom mais alto, mais wagneriano do que o nosso, de certa forma valorizaram o escritor a ponto de um grande crítico literário como Georges Steiner, que escreve igualmente bem em alemão, inglês e francês, chegar ao ponto de lamentar (e ele tem profunda consciência do que acontece na Alemanha) que a ausência de pressão contra a criação diminua o jorro, o jato desta criação. Isto é lá com ele, não sou eu que estou dizendo, não. Mas a própria violência da censura, ou, pior ainda, uma censura dormente como a que funcionou na Rússia czarista, produziu uma série de gênios. Dostoiévski foi preso e pensou que fosse morrer. Steiner chega à conclusão de que isto tem uma função e que pode espremer de tal forma a consciência do homem, que ela produz frutos muito mais raros e mais estranhos. Mas eu queria trazer o seguinte ponto: de que em sociedades perfeitamente organizadas, funcionando bem - e o mundo ameaça transformar-se numa série de sociedades assim, chatas e extremamente eficientes - o papel do artista fica realmente relegado a sua própria criação, para fazer o que tem a fazer e perder qualquer idéia de que tenha mais importância do que outro elemento qualquer da sociedade em que vive.

João Ubaldo Ribeiro:

Concordo. Sempre achei que por ser escritor não era melhor ou mais importante que outros. Acho-me artista e fazedor destas coisas, mas não melhor do que os outros. Pior do que Madre Teresa de Calcutá, e muito.

Oswaldo de Camargo:

Escutei até agora altos vãos, de pensamentos, de conceitos: não sou muito bom nisto. Mas penso que quando uma sociedade não se sente organizada nem tranqüila, e nela surge um escritor, este escritor necessariamente é importante. Peço que me entendam: eu não sou primeiramente um escritor negro: sou um escritor, depois vem a condição de negro, conscientemente aceita. Mas decidi

que, a par de outras preocupações profundas que tenho para com literatura, de minhas leituras críticas, de minha vida literária, eu também queria me dedicar a este particularismo, que pode ser perigoso, como acham alguns. Na sociedade negra, ao menos na paulistana, um escritor negro que apareça tem uma grande importância. Ele servirá de ponto de referência para várias gerações, como eu, que estreei em 59 e sou uma referência para várias gerações de escritores que vão aparecendo. O que seria de um escritor do qual talvez vocês jamais ouviriam falar, porque ele não entra na vida acadêmica, a não ser quando surge um brasilianista que toma este fato raro e começa a estudá-lo lá fora, na Inglaterra, na França, na Alemanha? O que seria da coletividade negra hoje - pelo menos a coletividade que pretende ser arregimentada -, sem a existência de um Lino Guedes, um escritor que, desdenhando todas as fórmulas modernistas de 22, com a sua poesia começou a tentar ensinar ao negro o bom comportamento, conferindo uma função objetiva a sua poesia? Seus poemas são ruins, mas para a coletividade desorganizada e intranquã que é a sociedade negra, ele ganhou como poeta foros de grande autor, de um bom autor, pelo menos.

Quando Jorge de Lima pretende restaurar a poesia em Cristo, faz em parte o que o escritor negro também busca fazer. Quando escreveu seus poemas negros tentando falar das religiões negras, ele estava fazendo aquilo que chamamos de poesia negra. Poesia negra, o que é? É aquela que traz para a literatura em geral, na qual estamos inseridos, as experiências típicas de uma pessoa que é vista e acaba se sentindo como diferente. Porque parece que o grande drama do negro é introjetar a diferença que a sociedade vê nele. E começar a agir de acordo com a visão que a sociedade tem dele. O que se revela na produção dos autores. Daí a frequência da palavra 'angústia', da palavra identidade e a enorme presença da palavra 'eu' nessa literatura.

Meu livro, *O Negro escrito*, parte de apontamentos a respeito de negros e mulatos na literatura brasileira. Prendi-me até agora à palavra imagem e à palavra identidade. Desde o Luiz Gama, no século XIX, antes do Castro Alves, já soava esta pergunta "quem sou eu?" Já havia esta tentativa de descoberta de quem é exatamente o negro brasileiro, além de herdeiro de uma história de escravidão, de rebo e mando. Busca que foi sendo ampliada com o tempo, até chegar a esta literatura que chamamos de negra. Nela, há a tentativa quase desesperada de alguns autores de erguer a sua imagem, de tentar mostrar que a imagem que você tem de mim não é exatamente a imagem que eu acho que deveria ter. A sua imagem está sempre ligada a resíduos históricos que você aprendeu no banco escolar, em manuais e até em poemas, e que você lê no adagiário popular. Há livros que fazem um levantamento muito bem feito da presença do negro no cordel, por exemplo, ou nos ditados populares. A literatura tenta dar uma resposta à altura, dentro das suas limitações, a tudo isto, à palavra escrita que não revela a imagem que nós achamos que temos. Nós tentamos responder também com a técnica do livro publicado. E a sociedade, sobretudo aquela que se arregimenta em entidades, em associações, que existem em São Paulo, em Minas Gerais, na Bahia, no Maranhão, a sociedade acaba por se alimentar destes textos. Por isto são tão comuns, na coletividade, as noites de poesia, as rodas de poemas, onde se forma um grupo e todo mundo pega um poema de que gosta e fala o seu poema. E eles geralmente falam da imagem e da identidade. A coletividade, então, na minha opinião, por ser ainda intranquã e pobre, investe o escritor de um nome. Não se sabe se este nome vai ficar, mas por um tempo ele vai acabar alimentando a ideologia da libertação de uma imagem negativa, ele vai acabar afirmando a possibilidade de eu ser, sobretudo, escritor, e vai construindo referências históricas. Porque se há uma palavra forte no texto de um escritor talvez engajado naquilo que chamamos de literatura afro-brasileira,

é memória. Falou Kierkegaard que o poeta é o grande gênio da memória. Ele vai, então, de porta em porta, vai às aldeias repartindo aquilo de que se lembra. Nós estamos nesta fase; talvez ela não tenha as idéias cartesianas de muita gente, ou não tenha ainda a elaboração, mas nós a estamos construindo. No momento é importante fazê-lo. Junto com outros movimentos é uma maneira de erguermos de fato, diante do país, a imagem que de fato achamos que deveria ser a nossa imagem. Qual é o drama do negro? O primeiro drama é que ele é um homem. Só que as veredas para este homem, na visão de muita gente, são estreitas, e ele é obrigado a caminhar dentro destes limites. Os que sentiram isso com mais nitidez, um Lino Guedes, um Cruz e Souza com o seu **Emparedado**, o mulato Lima Barreto, expressam-no claramente, como outros autores que estão aparecendo e que, tenho certeza, poucos de vocês conhecem ou mencionam. E a respeito disto, tenho outra certeza: eles continuarão desempenhando para um grande segmento da sociedade um papel importante, cingido puramente à sua condição de escritores, independente de sua genialidade, ou de sua inutilidade.

Kurt Drawert:

Suas palavras soaram de forma muito estranha para mim. Mas isso tem a ver com condições muito diferentes sob as quais nós escrevemos. O conceito de função me causa dificuldades, porque não sei como uma coisa que não se explica por si mesma possa ser munida de uma função. Não posso dizer: “Eu vou escrever literatura”, como não posso dizer “quero amar as pessoas”, como se fosse uma encomenda. Tenho a função de amar você: será que isto dá certo? Não dá. Pode ser que durante anos eu não possa fazer nada, não possa escrever, fique petrificado. Mas de repente venha de novo um ataque, uma espécie de sonho; tenho imagens, tenho textos que são efetivos. Isto leva à estruturação da literatura, talvez dotada de um efeito qualquer, dirigida a um pormenor. Para mim, a literatura também é uma conversa entre indivíduos. Sou cético diante da literatura que tem uma grande massa como alvo. Uma literatura que se carrega em faixas, que se coloca como um cartaz na nossa frente, como um mandamento, como uma convocação, como um imperativo. Isto parece-me demasiado funcionalizado, demasiado perigoso. Como posso determinar um conceito de função para algo que não tem nada de natural?



Foto: Lenise Pinheiro

Oswaldo de Camargo:

Tenho de fato que admitir que as condições dele são soberanamente diferentes das minhas e de meus companheiros que escrevem. Há um abismo, e para que eu as entenda levaria muito tempo, assim como ele demoraria muito em entender as minhas. Estou militando nesta literatura desde 1956. Como estou no bojo de uma coletividade, ouvindo a produção de outros, estou me defrontando com companheiros não em número tão grande, mas companheiros que vão reforçando as minhas teses, vão me passando informações sobre o mundo circundante, sobre o que se passa aí fora. A partir do momento em que vou escrever, acho que tenho ali um tema, como alguém que escreve uma sinfonia e tem um tema para desenvolver. O tema pode ser procurado. Sabemos isto muito bem em relação à música de Bach, ou compositores que usam um tema popular, como Tchaikovski no concerto nº 1. Também tenho meu tema, e o acho na minha coletividade. Evidentemente, se faço poesia, se faço poemas, não tenho jeito de manejar isto racionalmente. Mas não milito apenas com o poema, milito também com a prosa, com meu conto, com meu ensaio, com o texto que vou ler numa conferência. E aí tenho todo o direito de instrumentalizar minha escrita, com as ferramentas que adquiri no labor literário. Quando começo a trabalhar já estou preparado. Como Mozart, quando ele fazia uma sonata, ou um trabalho menor - ele podia fazer isso em poucos minutos. E é possível fazer grandes trabalhos de encomenda. A história antiga prova isto muito bem: na Grécia antiga, na Roma antiga. Virgílio fez a *Eneida* de encomenda, a música de Bach em grande parte foi de encomenda. Dizem que ele lamentou que no lugar em que morava não morresse mais gente, para ter mais oportunidades de compor músicas fúnebres. Você, Drawert, entende seu trabalho como vindo de algo inapreensível, sem resíduos. Isso para mim soa falso.

Adélia Prado:

É um perigo, Oswaldo, quando você fala em literatura negra e a defende com ardor e emoção. Mas não acredito em literatura negra não, como não tem literatura feminina. Se falarem que minha literatura é de mulher, fico na maior tristeza deste mundo. Não quero escrever para mulheres: eu quero fazer literatura que interesse ao homem, à mulher, ao ser humano. Como sua angústia não é a angústia de negro, não. Antes de ser uma angústia de negro, é uma angústia do homem. A pretensão do escritor negro é escrever. É um ótimo escritor negro? Não, é um ótimo escritor. É verdade que o negro, na sua literatura tem registros da sua angústia própria, de toda a sua história de escravidão, de preconceitos e tudo. Mas ela não é maior do que a angústia branca, não. É a angústia humana. O branco sofre de opressões iguais, de outra natureza. O que há é sofrimento humano, que no caso é o sofrimento humano do negro. É isto o que eu queria dizer.

Oswaldo de Camargo:

Note bem, há cinquenta anos atrás nenhuma pessoa da minha cor teria a coragem de assumir que tinha essa cor, que era negro. Chamar alguém de negro era uma ofensa. Quando Machado de Assis morreu e a imprensa chamou-o de mulato, foi pedido à imprensa que não registrasse essa palavra ofensiva. A maior conquista do escritor negro - e da coletividade negra - foi assumir calorosamente a idéia de que ele é um negro.

Adélia Prado:

Esse é um problema humano e social, não literário.

Oswaldo de Camargo:

Acredito que assim como não posso ter a experiência de mulher, Adélia também dificilmente poderia ter a minha experiência de negro e de homem. Ora, conceituamos a poesia negra apenas como reforço, para que se saiba que estamos tentando trazer à tona fatores históricos, fatores etnológicos e fatores de referência que vêm de milênios. A partir do momento em que falo de “literatura negra”, tento facilitar a compreensão de que o poeta negro, a par de sua produção geral, escreve também sobre o que lhe comove. Neste momento faço aquilo que chamo de literatura negra. Não vivo a todo momento pretendendo escrever sobre a minha experiência particular; seria triste e limitadíssimo. Escrevo quando acho que estou escrevendo dentro dos cânones literários, dentro do que tem possibilidade de ser literatura. Se eu perceber que aquilo que escrevi dentro desses cânones é ruim, eu impugno, como impugnei um monte de coisas.

Adélia Prado:

Está certo. É isso aí mesmo.

Zulmira Ribeiro Tavares:

A realidade de um escritor é uma realidade virtual, uma realidade possível e tem vários segmentos. Por isto, quando se discute se ela é ou não importante na sociedade, a sua importância não pode ser aferida de maneira pragmática. Ela é de uma importância por impregnação ao longo dos anos através de uma série de leituras mediadas. Leituras através da crítica. Porque a crítica, apesar de às vezes ser muito mal vista pelos escritores, nada mais é do que um leitor privilegiado que quer refletir sobre aquilo que leu. Nenhuma sociedade pode existir sem um horizonte crítico, um largo horizonte crítico que vai alimentando outros campos de conhecimento. Ela não tem funções pragmáticas explícitas, mas pode, em momentos de crise, como disseram Herta, Callado, ter funções substitutivas. Eu me lembro de um caso dramático, ocorrido aqui no Brasil, no início de uma leve abertura. Dramático, não, porque acabou muito bem, mas poderia ter acabado muito mal. Foi com o livro do Tapajós, **Em Câmara Lenta**. Ele narra a guerrilha urbana, a guerrilha rural e narra um episódio em que uma mulher morre sob uma forma terrível de tortura, sob uma coroa de cristo, que era uma forma de triturar os ossos. A polícia política ficou de orelha em pé: como ele tinha tomado conhecimento daquilo? Ele foi diretinho para a prisão. Este livro é um livro de valor, mas tudo o que se falou dele tinha essa função substitutiva, esse papel social imediato.

A função do escritor é muito importante, mas ela não é mensurável.

Adélia Prado:

Para mim, falamos demais da literatura produzida em situações de exceção. Um livro que serviu para uma determinada época, serve ainda agora?

Meu critério da verdadeira literatura, prosa, poesia, a gente poderia falar até da pintura, é a perenidade da obra. Ela tem de ser perene. A verdadeira literatura funciona ontem, hoje, amanhã. Meu livro não pode perder o valor porque morri há cem anos. Esta qualidade perene independe do assunto sobre o qual versa o meu livro. É a forma o que faz a literatura ser literatura.

A metáfora é, na poesia ou na prosa, isto é, na literatura, exatamente a guardiã da verdade. O texto existe para guardar o real. Podemos repetir tranquilamente o que um professor de metafísica nos dizia: “A metafísica não serve para nada, porque ela serve para tudo”. O mesmo se dá com a arte. Ela não tem função utilitária, não dá para instrumentalizá-la, não. Tem um estatuto tão próprio, tão específico e particular que funciona sendo ela mesma e apenas isto. Entendo a supra-realidade como metáfora, sem a qual a obra se perde, vira um discurso comum. Fico pasma ao ver a velhice da Bíblia, dos textos do Alcorão, dos textos religiosos antigos, que perduram até hoje não apenas porque são religiosos, mas porque neles uma verdade religiosa foi vazada em termos poéticos, metafóricos. Se a história de Jó, se Isaías tivesse escrito o seu livro dizendo: “Olha, gente, vamos prestar atenção. Olha o que o rei está fazendo com o profeta.” Fosse só isso, o livro não teria perdurado, mas como ele vazou aquilo numa linguagem metafórica, simbólica, a coisa perdura. Esta é a perturbação que a arte nos causa: é a metáfora. É a cama amarela do Van Gogh. Quando ele pinta a cama de amarelo, dizia uma professora nossa, a cama não é amarela, não, é o amarelo que é uma cama. É o que é tão perturbador, o poder da arte de me fazer enxergar o amarelo antes nunca enxergado na minha vida. Uma vez o Drummond falou sobre isso de uma forma espantosa. “Que coisa, eu vivo aqui em Copacabana, nunca vi o mar. Olha esta coisa aqui”, e me mostrou um poema. “Acabei de ler este poema e abri a janela para ver o mar”. Tem gente que só vê o céu estrelado depois que lê um poema sobre céu estrelado, então vai conferir como é. É este o papel da arte, é o de desvelar o real, que é a coisa mais alucinante, mais assustadora que há. Por isso, nos períodos de exceção, nas ditaduras, os artistas são banidos. E por isso os autores que não estão comprometidos com a sua palavra interior, são cooptados pelos regimes ditatoriais, para fazer as obras que agradam ao povo, que agradam ao rei. Só por isso.

É assim que vejo a literatura. Porque a arte verdadeira já nasce engajada. Falar do por-do-sol de maneira bela, é o maior engajamento possível. O operário lê aquilo e fala: puxa vida, dá até para agüentar a canseira. Olha aí que trem bonito. É disto que se trata, a meu ver.

Público:

Minha pergunta é de outra natureza. Está dividida em duas partes. Na primeira parte quero entender a palavra memória de forma um pouco diferente. O que faz a obra de arte ser lembrada pela sociedade ao longo do tempo? A obra de arte “cristaliza-se” enquanto a sociedade muda. E, às vezes, muda muito pouco, como Ivan Ângelo mencionou antes. A causa desta cristalização está na própria obra, isto é, trata-se de uma razão genética, ou se deve à existência de uma instância autorizada, isto é, da crítica? Na segunda parte vou cutucar a onça com vara curta. Porque enfim, todos os escritores que estão aqui, estão porque foram reconhecidos pela sociedade e pela crítica; será que elas em geral têm capacidade de avaliar as obras contemporâneas? E qual o papel do escritor nisto, já que neste século, como no anterior, tantos escritores importantíssimos foram também críticos, como Mallarmé, Valéry, Pound, Borges, Paz, Eco, Calvino, para mencionar só alguns?

Zulmira Ribeiro Tavares:

O problema da avaliação literária é o problema de qualquer avaliação. Vivemos num universo de valores, e escrever é uma atividade humana, não sobre-humana. Eu não imagino valores perpétuos; você pode inclusive descobrir uma obra amanhã, não porque ela era tão boa que não foi descoberta no seu tempo, mas talvez porque haja uma época que esteja ou vá estar mais afim com ela. Acho que as sociedades mudam, se alteram, e as obras também. E todas as valorizações se dão a partir de circunstâncias. Estamos falando num universo humano, perecível. É humano, Adélia. O sentido primeiro de uma obra é modificado, ela pode existir para uma outra sociedade de uma forma totalmente diversa. Leio uma obra da literatura alemã com um olho um pouco da antropologia cultural. É uma sociedade tão diversa, que às vezes ela me fascina assim. Hoje em dia vejo as pessoas apreciarem muito o cinema japonês, por não entenderem a língua e assim todo o gestual poder lhes parecer tão estranhado, que se tornam muito sensíveis àquilo. Vejo tudo isto dentro de uma prática humana, porque, não sendo eu religiosa, não tenho nenhuma instância fora de mim. Fico com a prática humana.

Herta Müller:

Acho que a avaliação de livros, como disse a senhora Tavares, tem a ver com um *background* social. Existem tempos em que determinados livros se tornam importantes porque se oferecem no bojo de ondas e fases de redescobertas de livros, que não são casuais. De repente cabem num determinado tempo, apesar de terem estado esquecidos durante um período. Não estavam vivos nas cabeças; depois há outras fases em que sim, se tornam vivos. São fenômenos nem sempre transparentes, mas, por exemplo, na Alemanha houve uma literatura do tempo em que as pessoas emigraram, fugindo do nacional-socialismo. Por muito tempo, essa literatura foi pouco mencionada. Conscientemente ninguém se interessava por ela, porque o fenômeno da emigração que a cercava era desagradável. Como nesse caso, freqüentemente trata-se de coisas explicáveis a partir de realidades político-sociais. Mas quero retomar um problema anterior, quero dizer que entendo muito bem que Osvaldo de Camargo insista na sua causa. São feridas profundas, básicas, que sentimos ao longo e para além do nosso tempo. Não são coisas que acontecem conosco individualmente: é a história de uma minoria discriminada, marginalizada. Lembrei, enquanto Osvaldo falava, que eu tinha um conhecido que tentou escrever sobre as personagens cegas nas obras de autores que enxergam. E como ele tinha trabalhado num instituto para cegos e pôde falar muito com cegos que freqüentavam as bibliotecas próprias para cegos, constatou que eles, ao ouvirem a leitura desses textos, diziam: “Não me reconheço nestas personagens. Nós não somos, aí, mais do que um amontoado de clichês e preconceitos.” Acho que um negro pode ter uma sensação semelhante e sentir-se premido a corrigir isto. Ouvimos o seu texto, Osvaldo. Gostei muito dele e para mim fica muito claro que não se trata de uma ideologia e que justamente este aspecto moral está sempre por trás. Posso entender isso muito bem.

Kurt Drawert:

Acho que surgiu um mal-entendido. É claro que também entendi isto. Mas é difícil fazer com que essa experiência se espraie e defina uma função na literatura. Para mim, trata-se de um problema extra-literário, e não um problema literário.

Suzi Sperber:

Talvez parte do debate que está ocorrendo explique-se pelo desconhecimento da história brasileira. É preciso lembrar que a escravidão foi abolida por interesses econômicos, e não humanitários. A abolição foi uma assinatura em uma folha de papel, isto é, um ato burocrático e diplomático, não alicerçado numa legislação que garantisse a existência dos negros livres, sem prever o lugar social do negro, isto é, aboliu-se a escravatura jogando o negro diretamente para a margem da margem da sociedade. Um grande estadista da época chegou a mandar queimar toda a documentação existente sobre a escravidão, o que apagou os registros de uma história do negro no Brasil. Não é, pois, fundamental que seja reconstruída uma memória e uma história, já que os brancos a apagaram?

Por outro lado, quando Osvaldo de Camargo falou da literatura negra escrita e lida entre os grupos negros, não creio que se referisse a uma função em si da literatura, mas à função da literatura num determinado grupo que não encontrou ainda sua voz. Estudos psicanalíticos mostram como é fácil um indivíduo assumir a imagem que o outro dele faz. Antonio Candido mostra como os torturados chegaram a um grau de incorporação da imagem negativa, até mesmo de aceitação da punição e da tortura inflingida pelo algoz, a ponto de suicidarem-se mais tarde, depois de deixada a prisão. Também é algo freqüente em todas as situações de discriminação, o discriminado assimila para si o preconceito do outro. Portanto, descobrir a sua imagem verdadeira é fundamental para uma comunidade que foi e ainda é discriminada. E, pior, ela é sutilmente discriminada, com tapinhas nas costas, sorrisos e com a veiculação da imagem de um país sem preconceitos. Portanto, diante do vulto e das características do problema, a literatura teria a função de falar sobre esses aspectos, especificamente. Não é a função da literatura em si, é a função da literatura nessas circunstâncias. É o que entendi do que disse Camargo.

Público:

Dirijo-me especificamente à Herta Müller. Ontem, na pergunta que fiz à mesa, usei a palavra perda, palavra que foi muito forte. Procurei outra e a substituí por procura. Porque o escritor sempre procura alguma coisa e não chega a lugar nenhum. E também justifica o fato de que para o abstrato, como disse Müller, ainda temos muito pouco vocabulário. Acrescento que compreendo as colocações de Osvaldo de Camargo.

Herta Müller:

Eu não queria substituir a palavra perda, não, pelo amor de Deus, é uma bela palavra. Só pensei que tanta coisa pode ser chamada de perda. É isto que quis dizer, e que, vista de fora, ela nem pode ser medida. Tentei dizer que se trata de um posicionamento interno, e se pode usar esta palavra sem banalizá-la. Há palavras que não podem ser ampliadas, no seu sentido, sem que acabem por minimizar o sentido essencial. A palavra perda pode ser ampliada. Na prática, estamos perdendo alguma coisa o tempo todo, a cada dia, a cada instante. Só depende de saber até que ponto suportamos perceber com clareza estas perdas e assumi-las. Quase sempre, só em momentos isolados e muito particulares temos a disponibilidade e a força de nos tornarmos conscientes disto. Quando as pessoas

desaparecem e os objetos permanecem, sentimos que isto não deveria acontecer; que a situação deveria ser inversa. Uma vez me propus ficar contente toda a vez que alguma coisa quebrasse, ou que eu a perdesse, ou me fosse roubada, ou até quando esquecesse algo. Me propus ficar contente e dizer a mim mesma: eu sobrevivi a este objeto. Mas freqüentemente não o consigo e fico aborrecida antes mesmo de me lembrar desta frase.

Milton Hatoun:

Perdi algumas anotações, é uma perda, também... Ainda bem, não prestavam mesmo. Alguns tomam a palavra ao pé da letra, mas ela pode ser simbólica. Ela nem sempre é real, não é preciso a gente assassinar a família para começar a escrever. Ao contrário, a gente quer que nossos queridos familiares vivam muito. Mas na literatura, a perda assume uma dimensão simbólica. Poderíamos também chamá-la de inquietação, de inconformismo diante da realidade, de um estado de surpresa, de espanto, de indignação, de algo misterioso, ou imprevisível, como falou o escritor Drawert. Há nisto um sentido enigmático, o sentido do escritor diante da palavra.

Quanto à pergunta feita anteriormente, que se referia à crítica, e ao exercício dela por grandes escritores, penso que isso diz respeito a uma crise da modernidade também na literatura, no gesto de escrever. A partir de Baudelaire, a partir de Flaubert, os escritores não apenas pensam num tema, mas num problema, o da própria escritura, da linguagem. Já no século XIX, o escritor é crítico de sua própria obra. A crítica é exercida no interior da própria linguagem, e esta modernidade é o que todos nós buscamos. Se não existisse um problema no gesto de escrever, então o que sobraria, inspiração? Sopro do Espírito Santo? Alguém sopra? Não, para Flaubert, a crise da palavra - "le mot juste" do qual ele falava -, a angústia diante da escrita é uma coisa importantíssima, o que vai permear a literatura do século vinte. Não apenas a angústia, há também um desejo. Se você não tiver vontade de escrever, você não vai ser escritor, não vale a pena. A crise no interior da linguagem, a noção da obra fragmentada, são importantíssimas para se entender a literatura do século XX.

Público:

Se algum de vocês sentiu a angústia que senti com respeito à literatura negra, então vocês estão aptos a entender o que é literatura negra. Se não sentiram, não estão. E por quê? Herta Müller falou em feridas abertas. Adélia Prado, uma coisa é falar de violência sexual, outra é senti-la. Se não doer a pessoa nunca entenderá perfeitamente o que significa qualquer violência. Como se espera fazer literatura num país em que mesmo na ditadura o negro não era preso como revolucionário, mas como bandido? Ditadura também é um poder nas mãos de um determinado segmento da população que não é negro. Por isto, a literatura negra é necessária.

Antonio Callado:

A situação dos negros no Brasil é calamitosa. Quando o Abdias do Nascimento tem os seus ataques, ouve o que se fala sobre o negro com certa sutileza, ele parte com fúria, porque sabe do que está falando. A pele negra pesa

como fardo, como dizia o Guerreiro Ramos. Acho isto uma vergonha! É uma coisa muito safada da sociedade brasileira. Não pensei que estes assuntos fossem ser tratados aqui, porque não estavam na pauta. Mas vocês têm toda razão, e deveriam fazer mais barulho ainda. O Brasil é mestiço, nós todos somos meio mulatos, mas todo mundo finge que não é. Eu tenho um amigo, grande historiador e também romancista, Joel Rufino dos Santos; uma vez ele me contou: “Olha Callado, eu sou preto retinto, mas me dou com muita gente branca, freqüento uma porção de lugares. Uma coisa não falha: quando eu chego num lugar, onde há uma porção de gente estranha, o dono da casa logo me apresenta assim, coisa que não faz com os outros convidados: “Joel Rufino, historiador, romancista! Ele está aqui porque é romancista e historiador, não pense que a gente se dá com esta gente.” Esta é a experiência de sua vida inteira e continua sendo assim. É um dos problemas do atraso do Brasil. O Brasil não quer ser o que é. O Brasil não conhece a sua identidade, não conhece e não gosta dela.

Roberto Schwarz:

Callado, entre as muitas observações que fez, lançou uma que pode ser central no debate cultural brasileiro: a da identidade que pode ser negativa. Porque nós costumamos considerar a identidade como um valor positivo, e devido sobretudo à questão da escravidão e do tipo de formação social que veio depois, o fato é que o fundamento da identidade brasileira tem sido extremamente negativo. O que, evidentemente coloca problemas políticos, sociais e literários muito particulares. E de fato é um ponto a aprofundar.

Ivan Ângelo:

Poderíamos discutir também um conceitozinho que anda perturbando os brasileiros, que é a modernidade. Qual a injunção da modernidade com a identidade no Brasil? Poderíamos voltar um pouco ao passado. Há exatamente um século, o Brasil desenvolveu um projeto de modernidade. Modernização não só nas letras, na cultura, mas que atingiu a urbanização e a civilização brasileiras. Foi projetada uma nova cidade, tanto no Rio de Janeiro do prefeito Pereira Passos, quanto na São Paulo do prefeito Antonio Prado, quase na mesma época. Acabava-se com aquele estilo colonial, considerado superado, um punhado de casas velhas, velharias. Não é inabitual negar o passado, nem no Brasil, nem no mundo, quando se quer implantar uma nova identidade. Como foi feita essa modernização? Negando completamente o passado. Todo o acúmulo de defeitos e conquistas dos quatro séculos anteriores foi questionado. Olavo Bilac, chamado aqui no Brasil de mulato claro, colocou-se como um dos grandes defensores da modernização, combateu inclusive os cordões de carnaval, aos quais se referia como cordões de cortejo erótico, condenáveis tanto do ponto de vista moral, quanto do ponto de vista estético. Então veio toda uma arquitetura francesa, abriram-se avenidas, foi a célebre época do bota-abixo do Rio de Janeiro. Construíram-se o Teatro Municipal no Rio, e o Palácio Monroe, em São Paulo.

Junto com isso veio a tese do branqueamento. Importaram-se trabalhadores brancos estrangeiros, não só porque a escravidão acabara, mas porque o braço negro não era mais interessante para a economia da época. Ainda não havia sociólogos, mas as pessoas que se preocupavam com problemas sociais, de etnia, de raça, todos embarcaram nessa tese do branqueamento. Agora, um século depois, novamente se discute a modernização. Seu modelo não é mais

francês, estamos em plena implantação de um modelo novo de urbanização, com free-ways, shopping-centers, apart-hotéis. Toda cultura francesa que adotamos há um século agora foi superada e estamos vivendo um momento da cultura americana.

Volto ao problema da raça negra, porque no fim do século passado se queria por um fim a essa “África” que era o Brasil. Olavo Bilac, inclusive, chamava o Rio de Janeiro de Bantulândia portuguesa. Esta África renasce agora no Rio de Janeiro com uma certa guerra urbana (na Bahia, pacificamente), em que se transformou a disputa de espaço dos negros, agora não só de negros, mas, como diz muito bem Caetano Veloso, de quase brancos, ou de quase negros, porque são todos pobres. Acrescido desse elemento novo que é a pobreza, a tentativa está sendo feita um século depois, no Rio de Janeiro, no momento de uma modernização baseada no neoliberalismo, com novas teses. Está sendo feita com grande esforço, com uma espécie de guerra urbana. Falta interpretar este novo momento brasileiro, falta uma equipe nova de sociólogos criadores que interpretem a nova favela brasileira.

Quando os negros, no passado, se revoltavam, formavam os quilombos, verdadeiras repúblicas negras. Dentro do país, formavam-se pequenas fortalezas negras, onde os negros estabeleciam leis próprias, um comércio próprio, um abastecimento próprio. É o que agora está acontecendo com as favelas, são remanescentes de quilombos. Falta uma interpretação mais acurada deste momento brasileiro e acho também que temos uma certa obrigação como criadores, de estarmos atentos. Hoje em dia não há mais um cinema brasileiro, não há mais um teatro brasileiro, inseridos no momento, discutindo e ao mesmo tempo transformando o problema em manifestação estética.

É muito importante observar que, um século depois de uma modernização, acontece uma outra, ao mesmo tempo que ocorre uma retomada muito violenta do passado na presença negra, querendo afirmar-se não como intelectual, como já foi discutido aqui, mas como cidadão, inserido não só na economia, mas também na sociedade. O problema da identidade não diz muito respeito a nós, escritores, mas deverá ser uma discussão ampliada dentro do Brasil hoje. Acho que até agora esta discussão está sendo feita sob a imagem do banditismo - são bandidos, são traficantes, são isto, são aquilo - mas é um problema mais amplo, porque nessas fortalezas de resistência moram famílias, pessoas trabalhadoras, que pagam aluguel, compram imóveis, vendem imóveis. Há toda uma organização social que nos é muito desconhecida; temos dela uma visão muito distanciada. Queria só deixar marcado esse momento modernizador, junto com o passado assaltando esse momento modernizador.

Zulmira Ribeiro Tavares:

Quero ler um trechinho de um trabalho de Paulo Emilio Salles Gomes, escritor já falecido, que se aplica muito à idéia de identidade. É um trecho de um de seus artigos sobre cinema (ele era estudioso do cinema) no qual ele faz um pronunciamento sobre a memória nacional e as instituições de preservação. Acredito que neste trecho as questões da memória recuperada, da identidade e da ética, acham-se admiravelmente colocadas. Ainda que se apliquem explicitamente às políticas de preservação, o seu teor abrange um campo mais amplo, no qual eu incluo uma das formas possíveis de se fazer e ler ficção, particularmente no Brasil e em países subdesenvolvidos. O artigo saiu na revista *Veja*, em 1976, mas deve ser da década de 60. É bem curtinho:

“Acho que o descaso em relação à nossa história mais antiga está ligado a um profundo e inconsciente horror ao passado, o que é compreensível. Ódio à

miséria social de nosso passado, à opressão colonial, à dependência. Quanto ao passado recente, julgo que a maioria das coisas, no Brasil, é feita para ser inaugurada. Intenções demagógicas e mau acabamento se combinam então, para explicar a precariedade das realizações. Aliás, as decadências prematuras são doenças do subdesenvolvimento. Acrescente-se ainda que, no Brasil, não há tradições culturais importantes, com uma continuidade de esforços e de pesquisa de geração em geração. E também que os países jovens tendem a ver o seu próprio passado como algo longínquo. Na verdade, a intimidade com o passado surge à medida que envelhecemos. Infelizmente, quando estamos prestes a compreender tudo sobre nós mesmos, é hora de morrer.” E ele completa: “O lastimável, no entanto, é que aqui, o interesse pelo passado seja praticamente monopólio de retrógrados e tecnocratas.”

É isto. Acho muito oportuno este trecho.

Herta Müller:

Gostaria de fazer uma observação a respeito do problema da identidade alemã, para informação dos colegas brasileiros que talvez não o saibam. Para mim é algo curioso e notável. Nós temos um hino na República alemã, cuja primeira estrofe a gente não cantava, porque falava de uma Alemanha com os limites do antigo Reich. Seu famoso primeiro verso dizia “Alemanha, Alemanha acima de tudo”. Na escola aprendemos com esforço, mais ou menos, a terceira estrofe, que todos tinham a permissão de cantar. Em geral ninguém cantava, a minha geração, em sua maioria, cresceu sem cantar este hino nacional. O curioso é que a RDA tinha um texto que também não podia ser cantado de jeito nenhum, porque aí se falava em “Alemanha pátria unida”. E se alguém me pergunta a respeito de nosso relacionamento fragmentário com a identidade, acho que este é um belo exemplo de nosso passado mais recente.

Roberto Schwarz:

A propósito disto, quero lembrar uma anedota interessante. Nosso hino à República contém o seguinte verso: “Nós nem cremos que escravos outrora tenha havido em tão nobre país”. Outrora era um ano antes. Enfim, o problema de hinos nacionais.

Herta Müller:

O problema é que o hino continua a ser cantado, a melodia fica. E o maldito, no texto, é que ele passa pela cabeça mesmo que não possa ser cantado, a melodia carrega o texto. Era bastante incoerente proibir a estrofe, mas tocar a melodia. Com a melodia tudo passava pela cabeça, ainda que não fosse cantado. A situação dos hinos é sempre a mesma. Na Romênia, por exemplo, havia um hino, quando eu ia para a escola, que dizia “eu conheço três cores sobre a terra”, que eram a tricolor romena: vermelho, amarelo, azul. O hino tornou-se cada vez mais comprido, isto é, ao longo de dez anos surgiram mais três ou quatro estrofes. No fim, tinha algo como oito estrofes. Este comprimento apresenta um sintoma semelhante. Acho que os hinos têm este destino. No fundo, não se deveria cantar hino nenhum.

Milton Hatoun:

Esta história dos hinos me encanta bastante. Perguntei à Herta Müller, antes do debate, se ela se sentia alemã. Ela disse que não. Ao contrário de Goethe, Herta Müller se sente estranha no seu próprio país. Gostaria que ela fizesse depois um pequeno comentário a esse respeito,, porque ela veio de uma comunidade alemã da Romênia, e tem problemas na Alemanha. Não é reconhecida como alemã, ou não se sente como alemã.

Uma outra observação é sobre os tópicos de debate, que falam de espelho e de mito. Ora, toda a sociedade tem mitos. Mas o mito no Brasil é de que o brasileiro é cordial, de que existe uma relação cordial na sociedade brasileira. E também de que existe uma certa malandragem, e uma certa preguiça, que foram estigmatizadas na literatura. Mas quando esse mito passa diante do espelho, a imagem que vemos é uma imagem de horror. Isto cria problemas de identidade, na medida em que há um abismo entre o mito do brasileiro cordial e a situação de grande parte da sociedade brasileira. A questão da identidade, neste caso, também está relacionada com a cidadania. Na verdade, a noção de cidadania, no Brasil, restringe-se a 10% da população e está ligada ao poder econômico. O bairro dos Jardins, em São Paulo, é quase uma abstração, uma ilha de prosperidade num oceano de miséria. Porque não devemos esquecer que além dos negros marginalizados, existem na Amazônia 12 milhões de caboclos marginalizados. Existem índios que estão sendo assassinados na Amazônia. Que povo cordial é este que marginaliza boa parte de sua população e cala diante do assassinato de índios?

Herta Müller:

De fato, sou uma estrangeira na Alemanha, o que não tem nenhuma dimensão trágica. São fatos. Tinha trinta e dois anos quando fui da Romênia para a Alemanha, já era uma pessoa adulta, se é que a gente alguma vez chega a ser adulto. Na Romênia, também não pertencia ao grupo majoritário da população, pertencia a uma minoria alemã, ou seja, já era marginalizada enquanto membro de uma minoria. E vivia um forte conflito com ela, por causa dos livros que escrevi. Conteí ontem que essa minoria era etnocêntrica, que não discutia o problema do fascismo do qual participara. Esse grupo nunca se distanciou desses fatos, o que também foi um dos motivos pelos quais pulei fora dessa minoria. Na verdade, não pertencia a grupo nenhum, nem à minoria, que me odiava, nem ao regime, que também me odiava. Cheguei na Alemanha, e de repente passei a ser uma romena. Na Romênia, eu era alemã. Assim nos rotulam, o que fazer com esses rótulos? O que significam? Seria mentira dizer que sou alemã, se entendermos que são alemães aqueles que cresceram na RFA e lá viveram toda vida. Não sou alemã, e nem poderei me tornar alemã.

Na parte anterior do debate, foi dito que a discriminação das minorias e de outros grandes grupos da população do Brasil são uma mancha de vergonha. Também tenho que relatar como são tratadas as minorias na Alemanha. Na Alemanha chega-se até o limite de que não existem mais minorias. Existem pessoas que vieram da Turquia, que vivem há 25 anos na Alemanha e ainda são chamados de estrangeiros. Têm filhos que nasceram na Alemanha, que nunca estiveram na Turquia - alguns são curdos e nem poderiam ir à Turquia - falam alemão desde que nasceram, mas continuam a ser estrangeiros na consciência dos alemães. Os alemães não têm vontade de lhes conceder um status de minoria, ou seja, de lhes conceder todos os direitos. Por exemplo, eles moram há 25 anos na Alemanha e

não podem sequer votar nas eleições municipais para saber quem vai exercer um cargo na cidade em que vivem há tantos anos.

Há pessoas que saíram de seus países por motivos políticos, como por exemplo, Wachna Birman, que fugiu do Irã duas vezes, uma vez do Xá, outra de Khomeini. Num futuro próximo, ela não tem a menor perspectiva de poder retornar. Essa pessoa fez um cuidadoso trabalho político e, no entanto, não tem nenhum direito político na Alemanha. É assustador pensar nisto. Essa política produz o que ocorre na Alemanha de agora, é pelo menos um dos motivos para que a inimizade contra os estrangeiros seja tão grande, e as pessoas não entendem uma cidade que não acolhe quem há 25 anos mora na mesma rua. Porque o status formal delas mantém a fronteira em pé. Quando estou na Alemanha e abro a boca para falar, basta dizer três palavras e um alemão já sabe que não sou alemã, e pergunta: “de onde vem a senhora?” Isso me acontece na floricultura, na quitanda, na estação, no trem. Às vezes irrita-me porque, normalmente, depois da pergunta não vem nada, eles não querem saber de nada, não querem realmente saber a minha origem. Querem saber se os estou enganando ou se sou mesmo estrangeira. Assim, por exemplo, depois de uns três meses comprando flores da mesma senhora, ela perguntou-me: “A senhora é contêrranea de quem, é francesa?” Não, digo eu, venho da Romênia. Então ela retruca: “Não importa!” Estes gestos nos acontecem todo santo dia. Independentemente da porta que se abre, nos dão a entender perfeitamente que perceberam que somos estrangeiros. Essa incapacidade de lidar com o outro, com os que vêm de outro lugar, começa noutro ponto, bem menor e menos chamativo do que as violências cometidas, elas são a ponta do iceberg.

Não vejo qualquer chance dos alemães mudarem isso, nem o querem. Há pessoas que falam sobre os incidentes divulgados como de um “novo movimento juvenil”. Já ouvi um secretário de Estado referir-se a uma “nova corporalidade”. Imaginem essa frase, é como se fosse um esporte, uma cultura física, botar fogo em gente. Até do ponto de vista da linguagem já há tantas coisas novamente permissíveis. Há tanta coisa terrível transportada para a linguagem dos políticos, que às vezes tenho medo. Sintomaticamente ainda se coloca com frequência a questão: “Você já pensou em sair?” Sou obrigada a responder: “Se as coisas se tornarem tão ruins que eu precise deixar o país, vocês já imaginaram que também vocês deveriam ir embora?” Dois milhões de alemães estarão com mala e cuia nas fronteiras, e ninguém irá recebê-los. Imaginem, as pessoas nunca pensaram na fuga, em ter de sair com perigo de vida de um lugar, por isso não entendem sentimentos dessa espécie. Os perseguidos políticos não são bem vistos na Alemanha, percebi isso na própria pele. Cheguei e sempre precisei falar na minha alemanidade aos funcionários que me recebiam. Sempre me neguei a falar a respeito, e passava a contar da situação política na Romênia, da ditadura. Inevitavelmente vinha a pergunta: “Se a senhora tivesse feito aquilo que fez como romena, também teria sido perseguida?” Eu respondia: evidentemente! E o funcionário: “Está vendo só? Por isso a senhora não pode receber a cidadania alemã”. E se eu tivesse estado a favor da ditadura, perguntava eu, seria melhor? Aí não vinha resposta alguma. O problema da moral é que um fugitivo é tão moral quanto outros.

Roberto Schwarz:

Com a exposição de Herta Müller acho que chegamos a uma situação muito característica da forma que o debate sempre acaba tomando no Brasil. Começamos a falar dos nossos horrores, sendo que nosso termo de comparação

é a forma mais civilizada, mais justa, mais apropriada que a sociedade tomou na Europa. Então a nossa formação social aparece como negativa em relação a um positivo que é dado pela cultura européia burguesa. Segundo passo, vem um depoimento sobre a Europa que diz: bem, nós aqui na Europa não estamos melhor do que vocês. Então, segundo movimento, o que aparecia como uma diferença da América Latina ou do Brasil, aparece como algo que é igual, que existe em toda a parte. Desaparece a diferença. O que nos faria pensar: mas então a nossa sociedade é igual à Europa? O que também não é verdade, ela não é igual à Europa. Então é preciso afinar um pouquinho, encontrar a diferença de maneira mais afinada. Surge um terceiro momento, quando a Herta começa a explicar o tipo das coisas que causam horror na história européia recente, de repente - aí, naturalmente é uma questão de gosto -, de repente a gente tem a sensação de que talvez sejam mais graves os desastres europeus do que os nossos. Dá-se então uma reviravolta completa. Nós costumamos nos considerar bárbaros e considerar a Europa civilizada, e no segundo momento a gente pensa: “mas coisas tão metodicamente horrendas talvez não tenham acontecido aqui recentemente”, o que talvez seja mais uma ilusão. O que demonstra que esta ordem de comparações é indispensável e difícil de arrumar.

Zulmira Ribeiro Tavares:

Quero entender um pouco isso literariamente, porque a idéia de identidade é uma idéia de coesão. Há o mesmo e há o diverso. Como isto se colocaria em termos brasileiros ou europeus? Vejo o problema da identidade como algo cambiante no mundo de hoje. Mas é claro que dentro de cada ficção em particular, posso observar formas de identidade, através de etnias culturais, formas de coesão, mas é quase como se fosse uma identidade um pouco forjada. Nós já não temos aquela crença na identidade, assim me parece.

Roberto Schwarz:

A questão das funções diferentes da identidade existe em toda a parte, mas no Brasil talvez não tenha sido suficientemente refletida. Se você tomar a busca da identidade nacional dos modernistas, ela é, no sentido elementar, progressista, no sentido de que há um esforço de trazer para dentro da cultura a experiência negra, de trazer para dentro da cultura a experiência das regiões afastadas, enfim, é evidentemente um esforço de integrar, aproveitar e dar direito de cidade a pedaços excluídos da cultura. No momento do desenvolvimentismo posterior, a identidade tomou um aspecto nacionalista e freqüentemente chauvinista, anti-estrangeiro, um aspecto bastante antipático. E também continuou o seu programa de integração nacional, de certo modo. Aí estavam misturados os lados simpáticos e os lados antipáticos. E hoje a questão da identidade está realmente muito complicada, porque os espíritos defensores da modernização econômica são evidentemente contra a identidade nacional, na medida em que colocam a perspectiva de progresso na integração com o mercado global, com o capitalismo na sua forma contemporânea, que dificulta ao extremo a questão da identidade nacional num país como o Brasil, onde ela ainda não se formou. Então a identidade corre hoje o risco, sob muitos aspectos, de ter um ponto de vista muito conservador. Por outro lado, como esta perspectiva de progresso econômico, de integração no mercado global evidentemente vai tornar quase sem saída a situação de grandes parcelas da população brasileira, a identidade vai

mudar ainda uma vez mais de função e vai aparecer sob o ponto de vista crítico destes excluídos. Então se vê que é uma coisa que muda muito, que tem que ser analisada a todo momento, e que não deve ser valorizada nem positiva, nem negativamente em absoluto.

Klaus Vetter:

Como anfitrião não gostaria de falar aqui, mas me sinto levado a isto. Durante os três últimos anos nos ocupamos com o tema da identidade e nunca conseguimos chegar a uma definição. Talvez ela não se deixe definir. Tratamos de identidade nacional, artística, pessoal. Sempre que cidadãos alemães apareceram aqui no Instituto Goethe para refletir sobre a questão da identidade, constato que os alemães do leste e do oeste definem a identidade de forma muito regional. O alemão parece precisar de mais *Heimat* que o ser humano normal. O alemão se sente perdido e esta sensação faz com que se pergunte constantemente: “onde posso estar seguro?” E esta insegurança manifesta-se exteriormente na agressividade. A partir desta insegurança surge o muro que ainda está nas cabeças alemãs, independentemente da região de onde provenham. Muitas vezes houve mal-entendidos e brigas, decorrentes de algo que não era a identidade. O muro na cabeça dos alemães só será derrubado nas próximas gerações. Esta dificuldade de lidar com a própria situação, com a própria tradição é alemã. Os ingleses, franceses e italianos sabem conviver com o chauvinismo nacional. Eles têm um orgulho nacional que nós podemos desprezar ou invejar. Por isto peço a Herta Müller que ela nos perdoe. Sei que a agressividade precisaria não só ser condenada, mas também explicada.

Kurt Drawert:

Para mim identidade é uma palavra com a qual não sei lidar. Para mim não há identidade, para mim identidade é um mito. Pode ser que seja um problema pessoal meu. Os outros fazem de mim uma imagem à qual não correspondo, de modo que jamais saberei quem eu sou. Há incongruência entre o *self* suposto e o *self* físico efetivo. A gente não consegue superar isto a não ser na literatura. Esta é uma das razões da minha escrita. Através dela invento a mim mesmo, a minha vida, a minha verdade: a minha vida é uma invenção. O problema da identidade me é, por isso, completamente alheio. A gente não deve confundi-lo com identificação, com determinados símbolos, ou histórias.

É verdade que nunca conseguimos construir uma continuidade histórica. Vivemos sempre em meio a rupturas e em situações fragmentárias de ideologias montadas e desmontadas. Nunca houve uma superfície que se estendesse por um período maior, que nos tivesse possibilitado que fizéssemos identificações. Sempre houve rupturas, vivemos em grande fragilidade. A agressividade decorrente não é uma desculpa. Não acho que haja menos xenofobia na França ou na Espanha, muito pelo contrário. Ouve-se que há terríveis ataques a estrangeiros na França. São fenômenos de alienação civilizatória de uma humanidade que não consegue mais perceber a si mesma. Pareceria que ela tem necessidade de agir para sentir, o que leva a erupções agressivas e assustadoras. Na Alemanha, vejo muitas atividades pró-estrangeiros, como os mutirões para pintar a casa de uma família estrangeira, ou as coletas de apoio. Também devemos falar nisso, para não colocar tudo no mesmo saco.

O que acontece é que o mundo está muito sensibilizado com os alemães, porque os alemães, na sua história, conseguiram estigmatizar-se a ponto de

transformar a Alemanha em terra arrasada. Assim, há dois pesos e duas medidas para avaliar alemães e outros povos nestas ações. Mas os processos de alienação do homem são um processo civilizatório. Para finalizar, não existe identidade nacional, isto é um mito, na minha opinião.

Herta Müller:

Eu sempre fico um pouco irritada quando as pessoas desviam o assunto para outros países. Porque se eu vivo na Alemanha, falo nela, ainda que na Espanha ou na França as coisas se passem da mesma maneira. Também acho perigoso dizer que se trata de gestos existencialmente motivados depois da Alemanha hitlerista. Além do que, não quero atribuir características a ninguém. Mas quem usa a suástica nas bandeiras e ombreiras? Não dá para justificar dizendo que estes jovens estão inseguros e não sabem o que fazer com os seus problemas pessoais. Isto não implica que se possam usar estes símbolos e gritar estas palavras de ordem, e considerar que os neo-nazistas não sabem o que fazem. Como não sabem? Há uma diferença muito grande entre a insegurança pessoal e o incêndio de casas de estrangeiros. E quanto a quem faça um mutirão para pintar a casa de algum vizinho, acho isso normal. Apesar disto, acho muito ruim que tenham incendiado casas na Alemanha. E se assisto entrevistas na televisão que falam do medo de estrangeiros, que dormem com uma corda debaixo da cama para poder saltar da janela em caso de incêndio, não consigo tolerar tais fatos. E passo a ter medo, por empatia com estas pessoas.

Kurt Drawert:

Preciso contar o que aconteceu comigo quando fui pela primeira vez ao Ocidente. Perguntaram-me de onde vinha, respondi que de Leipzig. Comentário: “Também são seres humanos”. Eu também sou estrangeiro em meio a socializações, choques, línguas diferentes. Esta situação parece ficar cada vez mais carregada, cheia de estranheza e agressões. No Leste, as pessoas se compadecem de si mesmas. No Ocidente, eu só vejo o medo de perder valores, privilégios, de ter de desistir do *welfare state* criado na Alemanha nos últimos quarenta anos. O consenso ou o debate sobre as diferenças não resolvem. Parece mais produtivo aceitar a si e ao outro como é, com sua história e limites. Os grandes gestos de reconciliação são moralistas e apenas varrem para debaixo do tapete o lixo dos conflitos. Isto é muito mais perigoso que admitir as diferenças, na esperança de criar pontes.

Também tenho a sensação de ser estrangeiro, que compartilho com Herta Müller, ainda que não de forma tão extremada. Quando penso em minoria, nada posso dizer. Se fosse possível pensar em uma psicoterapia coletiva, acho que não nasceu ainda o psicoterapeuta que pudesse curar a Alemanha.

Herta Müller:

De qualquer modo não se coloca o problema da identidade no sentido que você mencionou. Claro que não se trata de sabermos quem somos, ou se nos sentimos pertencentes a algo maior. Se eu não sei quem eu sou, é problema meu. Mas se alguém vem de fora e diz “sua presença é indesejada”, e eu me defendo, aí começa o problema. Você, Drawert, também ficou irritado por sua presença

não ser aceita numa ditadura, na RDA. É óbvio que eles sabiam quem você era, nem vinha ao caso você definir sua identidade. Pois é, quando a presença e a existência de um ser humano num certo espaço são indesejadas, quando é inconveniente andar sobre esta terra, aí é que começa o problema, e se torna importante, não em outro contexto.

Não defendemos uma imagem coesa e fechada de nós mesmos, entendida como identidade, mas defendemos o nosso estar no mundo. Não queremos ser oprimidos e aniquilados, precisamos nos defender. Talvez identidade não seja outra coisa do que individualidade. Também esta precisa ser afirmada. Ela é importante, meu direito à existência não deve ser questionado.

Kurt Drawert:

Existe uma diferença entre realidade e verdade. Cada vez mais percebo, quando escrevo, que em nome da verdade preciso modificar permanentemente a realidade. A realidade soterra a verdade. Para a verdade literária, é preciso deslocar, inventar a realidade. O vizinho atento comentará que o fato não ocorreu no dia 8 de maio, mas no dia 4 de junho. Aliás, você vestia uma camisa preta e não vermelha. Percebo que justamente a modificação dessa realidade constrói uma verdade literária superior. Porque um poema, a literatura, possuem uma lei própria, uma lei mais elevada, que não diz, mas representa a verdade, lei que respira pelos poros da literatura, tornando verossímil que existam verdades. E estes fenômenos, que incluem a linguagem - que os constitui - mas que podem ser extra-linguísticos e que abarcam o literário, permitem que se reúnam os dois ramos divergentes, a verdade física e a verdade ficcional sobre si mesmos, construindo aspectos da identidade, em um poema, num verso ou numa imagem, mas fora do elemento discursivo.

O que me interessa definir, agora, é a questão da verdade. Há duas formas diferentes. Mas a identidade, entendida como algo comunicável em uma mensagem fechada em si, depende de uma elaboração sobre o meu estar no mundo e precisa trabalhar com a sensação de ser indesejado. Eu também sempre tive a sensação de que ninguém me deseja no mundo. Eu me pergunto quanto seres humanos desconhecem este sentimento de não serem desejados. Acho que pelo menos metade da população do mundo deve ter essa sensação de ser indesejada. É um sentimento fundamental. É um sentimento que não é comparável com o de Herta Müller, mas foi uma espécie de reflexo daquilo que disse Herta Müller. Também tenho uma sensação de ser indesejado, mas é menos concreta que a sua.

Ray-Güde Mertin:

Quando a Herta Müller fala nisto, é algo diferente do sentimento fundamental de se sentir indesejado. Isto não deve ser de maneira nenhuma comparado.

Kurt Drawert:

Não, eu não queria comparar, teria sido um erro.

Klaus Vetter:

Gostaria de devolver a bola para o lado brasileiro perguntando se dá para discutir e definir a questão da identidade brasileira.

Milton Hatoun:

Aqui se discutiu o problema que a humanidade tem no trato com o outro. É o problema da alteridade, o problema emergente na época em que a gente vive, porque na verdade o ser humano mostrou-se sempre intolerante com o outro. Este horror à diferença existiu em todos os tempos e em todos os lugares. Na minha experiência de imigrantes, e turcos, designação já popularmente depreciada, habitando num país periférico e mais ainda, na periferia da periferia que é o Amazonas, tão celebrado do ponto de vista ecológico, mas ao mesmo tempo tão esquecido e tão abandonado, eu acho que, como filho de imigrantes o meu lugar é o nenhum lugar. Ou então é um lugar teórico, um lugar utópico, vamos dizer assim. Falei um pouco no meu primeiro e talvez único romance sobre o tema da imigração, do encontro, do choque de culturas. Não sei se isto cria um problema de identidade, mas pelo menos eu prefiro falar de origens, e de origens difusas, de origens diferentes, que tentam também criar uma espécie de síntese, de me situar em algum lugar. Só para dar uma idéia para vocês, quando este ministro Ricupero foi nomeado ministro de assuntos amazônicos, o deputado Delfim Neto disse: “Mas como um homem tão inteligente pode tratar de problema de índio?” É este o pensamento da elite brasileira.

Todos aqui escreveram de certa forma, pelo tema, pela escritura, por alguma coisa latente, sobre a alteridade, sobre a questão do outro. Acho que este é um tema importante, que pode ser discutido.

Adélia Prado:

Concordando, aqui, com o meu amigo alemão, acho que todo ser humano, mesmo não estando exilado, experimenta degrado. O degrado e o exílio é da condição humana. Uma sensação de estrangeiro em meu próprio corpo, em minha própria existência. No embate com as minhas próprias paixões, boas e más, eu experimento essa situação de exilado, de exilado de mim. Sou sempre estrangeiro a meus próprios olhos. Identidades, identidades nacionais, como todos estes conceitos abstratos, são entes de



Foto: Lenise Pinheiro

Adélia Prado

razão. Interessa-me sempre o homem na sua situação concreta. E quando a gente se observa, e observa a literatura, aqui entra nossa discussão, as literaturas não falam de um país. A literatura mais formidável conta casozinhos. Este homenzinho, aquela mulherzinha com a sua paixãozinha, o nosso ciomezinho. As coisas mais sublimes e as mais abjetas que nos habitam, coisas de natureza particular, muito personalizadas. Os grandes temas estão plantados em experiências pessoais, singulares e únicas. E a busca do ser humano, escritor ou não, é a busca de si, da identidade. Quem sou eu? De onde vim? Para onde vou? A história dos países, das nações, é esta mesma história em macro-termos. E a identidade nunca é uma outorga. Ninguém me dá minha identidade. Posso imitar os EUA à vontade, isto não vai me dar minha identidade, que não é compra, não é outorga, é conquista. E passa pelo processo de moer carne que é o processo de individuação, na ordem pessoal e na ordem dos países. Por isso acho muito salutar e muito alvissareiro este sofrimento e esta lama toda que está transbordando agora no Brasil. E é deste caos, desta coisa insuportável, que cai de podre, que pode brotar uma nova ordem, do que estamos sofrendo na carne. Que vai ser o espelho, o nosso retrato. O João Alves sou eu, eu sou o Zé Carlos. Eu não tenho a menor diferença. Agora, que bom que tenha o Zé Carlos e que não seja eu diante das câmaras. Mas as paixões que habitam aquele sujeito e o João Alves, estão em mim. Quem tiver a coragem de negar vai levar o prêmio Getty hoje. Estão em mim as paixões mais abjetas, tal qual as virtudes. É esta a história do homem e dos países. Neste sentido, concordo com Drawert quando ele diz que a França também faz isto, que a Espanha também faz isto. É um consolo negativo, mas consola quando digo: "Somos humanos". A Alemanha carrega este estigma violento. Por que a Alemanha, por que não nós, por que não a Espanha? Mas isto não nos torna piores na ordem do humano, não. De jeito nenhum.

Público:

Literatura é a diferença? Esta diferença sobre se sou brasileiro, alemão, mulher, negro? Rimbaud disse: "Eu sou o outro", Flaubert, "Madame Bovary c'est moi", Fernando Pessoa, diversas pessoas. Onde está a identidade?

Adélia Prado:

João Alves sou eu.

Roberto Schwarz:

Na literatura brasileira há um movimento interessante. Uma parte dos escritores procurou deliberadamente a identidade, procura forjar a identidade. Em geral eles são um pouco cacetes, por causa disto. Se você toma provavelmente o maior de todos, se você toma o Machado de Assis, o caso dele é diferente. Ele diz: "A identidade existe, mas eu não gosto dela. Eu sou contra." Então a identidade mudou de lugar, ao invés de ser um objetivo a ser alcançado, ela é um fato desgraçado que é preciso criticar, não do qual é preciso escapar. Uma parte da graça de **Macunaíma**, evidentemente, é uma espécie de busca de identidade de piada, porque é uma construção da identidade na qual nem o Mário acredita naqueles termos em que ele propõe. Então eu acho que toda definição estrita - escrever pressupõe a busca da identidade - nada disto pode ser tomado em absoluto.

É preciso ver o movimento de cada vez. Agora, num país sem cidadania, como o Brasil, que nasce a partir da instituição da escravidão, a questão de fabricar um mito cultural no qual a parte do país que trabalha e é excluída de alguma maneira se reflita, isto é um problema essencial para o Brasil, é inegável que se isto não se colocar como programa, em alguma medida, não vai acontecer nunca, e isto significa simplesmente que uma parte da população continuará a só se refletir no âmbito cultural à revelia. O que não é, evidentemente, a melhor maneira de espelhamento cultural.

Zulmira Ribeiro Tavares:

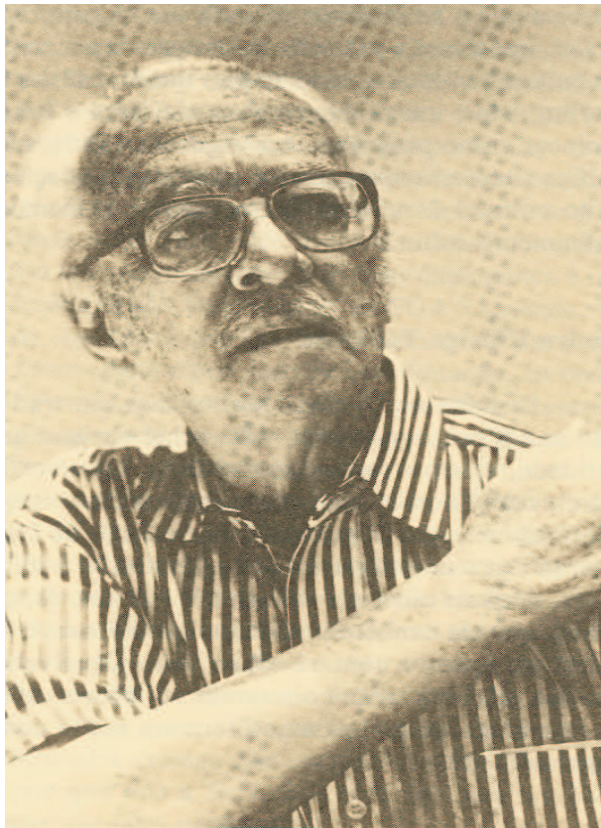
Li bastante Thomas Mann, mas em traduções. É sempre uma leitura muito complexa, muito rica. Mas achei curioso que ele trabalha sempre com a identidade, vendo o outro como exótico. E este exótico é muito simplificado. Os estranhos em Thomas Mann são extremamente simples: são aqueles que têm uma etnia diferente, que não são os comerciantes de Lübbek, Hamburgo... Estes são os estranhos, o centro são os comerciantes do norte. Aquele olhar central que ele ironiza, daquele olhar ele vê uma série de outros, não se trata de uma identidade do foco, que ele também ironiza um pouco, mas o curioso é que ele trabalha com rótulos; ele trabalha com o exótico, com o que vem do exótico, da identidade do outro e a acha e a toma como muito diferente de si. São coisas muito simples, mas com elas, ele realiza uma literatura muito complexa. Esta é uma coisa que sempre admirei.

Antonio Callado:

Bem, quem vai de fato fazer o resumo de nossos debates é o Roberto Schwarz e não invejo muito o seu papel. Eu realmente acreditei no interesse do debate, mas não acreditei que a gente fosse chegar a nenhuma espécie de conclusão porque a identidade em primeiro lugar é algo vago. Em segundo lugar, por estarmos discutindo dois casos muito diferentes, como os da Alemanha e do Brasil. O Brasil é parte de uma América Latina que possui uma história muito semelhante. E até hoje houve uma espécie de torpor, uma palavra que o Toynbee gostava muito de usar, e que é curiosa porque em inglês não é uma palavra comum. Ele dizia que os povos vivem, ou caem num torpor depois de chegarem a iminências. Mas o importante para um povo que ainda não chegou lá, é sair do torpor. Quer dizer, sair da preguiça do Macunaíma, sair para os grandes riscos e ir em busca de uma identidade. O Brasil, como outros países da América Latina, nunca fez nenhum esforço para sair deste torpor. Ou melhor, há momentos esporádicos, mas não há continuidades nisto. São países de uma certa forma ainda um pouco a-históricos. Não aceitam a história que têm, não gostam dela e fingem que estão procurando uma identidade. Quer dizer, estão procurando um status quo, porque a classe dominante ainda se beneficia profundamente deste estado de coisas. Não precisamos repetir aqui o nome de Machado de Assis que viu isto com uma grande claridade e que o Roberto Schwarz esmiuçou para nós, penetrou naqueles recantos da imaginação muito bem. O que Machado nos dá é exatamente isto: a idéia de um país que ainda não quis chegar às vias de fato com a história.

Não há nada mais diferente disto do que a Alemanha, pelo amor de Deus! Um país que saiu do torpor há muito tempo e com uma força, um ímpeto, uma criatividade na filosofia, na música, na história, nos armamentos e, finalmente,

no princípio da corrida espacial. Eu aí tenho uma certa participação no caso, porque eu estava em Londres quando começaram as bombas voadoras alemãs. E eram absolutamente exFotografada por Lenise Pinheiro



Antonio Callado

Adélia Pradotraordinárias. Foi o princípio da corrida espacial. Eles foram continuar esta corrida nos EUA e na URSS. Eles estavam com tudo na mão. Se tivessem começado antes, se tivessem tomado mais atenção ao que estava sendo feito lá no Báltico, numa pequena ilha com o Von Braun, eles simplesmente teriam ganho a guerra - uma guerra mundial. É o mínimo de torpor para qualquer povo. Ganhariam aquela guerra. Eu fui de certa forma alvo das primeiras bombas, estava lá em Londres. Depois começaram a cair, mais rápidas que o som. Não havia avisos anti-aéreos, não havia nada. Era realmente a realização de uma tecnologia de ponta, em que eles estavam absolutamente adiante de todos. Podiam inclusive ter ganho a guerra. Acho que felizmente não ganharam, mas é um fato histórico. É o anti-torpor por excelência. Então estamos julgando dois casos que realmente nada têm a ver um com o outro, são completamente diferentes. Do ponto de vista histórico, como unidades dinâmicas e executoras da história, não pode haver dois exemplos mais diferentes. Claro que nenhum alemão instruído e civilizado de hoje acha que o nazismo deveria ter ganho a guerra. A perspectiva é sombria demais para qualquer pessoa contemplar, uma vez que o caso passou e se resolveu.

Só há uma única semelhança: assim como o Brasil conhece a sua identidade, mas não gosta dela, os alemães também não gostam da identidade que foram forçados a assumir no tempo da Segunda Guerra Mundial. Este é um ponto de contato. Mas o deles já passou, já estão noutra fase, na qual continuam sendo um dos países que estão criando o futuro do mundo do ponto de vista tecnológico, do ponto de vista cultural. Enquanto nós continuamos ainda no torpor a que se referia o Toynbee. Acho que fora disto, fica um pouco difícil avaliar estas duas hipóteses, estas duas buscas de identidade.

Roberto Schwarz:

Como o Callado observou, é difícil fazer a comparação entre a questão da identidade na Alemanha e no Brasil. Aqui no debate mesmo estas diferenças surgiram. Se for possível um palpite materialista, um elemento básico de diferença

é que uma coisa é discutir assuntos de identidade quando está assegurada a cidadania e um certo direito ao trabalho e uma assistência por parte do Estado. Isto cria uma base material comum, sobre a qual a discussão das diferenças tem um significado. Em países como o nosso, essa base não se dá. Como nós sabemos, a cidadania não é uma realidade generalizada e muito menos a incorporação ao mercado, e muito menos ainda a incorporação ao mercado de trabalho. De modo que aqui a questão da identidade se dá sobre uma base de tipo diferente. E a questão de identidade significa outras coisas, uma vez que ela está posta sobre esta base diferente. Uma diferença óbvia é que quando os românticos, em parte, quando os modernistas, de maneira programática, colocaram a questão da identidade nacional, eles estavam se antecipando a uma unidade que na prática material da vida, isto é, na prática econômico-política da vida, não existia. Era uma espécie de idealização cultural de uma unidade que efetivamente não existe. Quando - se eu acompanhei bem o debate dos colegas alemães - a questão dos confrontos entre grupos de origens diferentes, sobre o sentir-se bem-vindo, ou não bem-vindo, se coloca hoje na Alemanha, os conflitos que nascem do confronto das duas Alemanhas, eles se dão sobre um fundo de estado de direito, de mercado de trabalho generalizado, naturalmente de maneira desigual, e sobretudo, com uma cidadania generalizada. Inclusive a maneira acerba deste confronto, que nós sentimos neste debate hoje, depende desta generalidade prévia. Isto é o que permite as pessoas se enfrentarem com esse sentimento do seu direito e de indignação. O conteúdo da indignação é muito diferente quando existe esta base comum.

A respeito disto, uma consideração histórica pode ser de interesse. Há um esquema célebre na reflexão da Alemanha sobre ela mesma que diz o seguinte: nós, alemães, estamos econômica e politicamente atrasados em relação à França e à Inglaterra, por isto nós realizamos a reflexão sobre o mundo moderno da maneira mais radical. É uma idéia que aparece em Hegel, em Heine, em Marx, segundo a qual o atraso material, político e econômico da Alemanha faz com que ela, refletindo sobre estas formas de um progresso que não possui, seja capaz de pensá-las de maneira mais radical, mais limpa, mais clara, mais produtiva do que a reflexão inglesa e francesa, que eram países mais adiantados. Aí, então, o grande avanço representado pela filosofia clássica alemã. Então, havia essa idéia para a Alemanha, de que este progresso já existente na França e na Inglaterra, viria à Alemanha e a Alemanha estava refletindo a respeito dele. Tanto assim que há uma observação famosa de Marx, no prefácio do **Capital**, onde ele diz: “o leitor alemão me dirá, mas que me interessam essas histórias da Inglaterra, de que você me fala tanto neste livro, **O Capital**?, e eu respondo, trata-se de teu próprio assunto (*Tua res agitur*)”. Quer dizer, este capitalismo que já existe na França e na Inglaterra, ele será seu daqui a um pouquinho. Há aí um sentimento de certo modo otimista em relação ao futuro, esses progressos que existem alhures serão seus daqui a pouco. Nós, no Brasil, também vivemos assim, desde o fim da escravidão até hoje. O progresso dos países desenvolvidos, sobretudo dos Estados Unidos e da Europa, vão ser os nossos, pensamos. Pensando a respeito deles estaremos vendo o nosso futuro.

Nós agora entramos numa fase nova do capitalismo, onde, ao que parece, lendo a imprensa européia, temos a impressão de que os mercados de trabalho na Europa estão encolhendo. O desemprego é crescente na Europa e os problemas de cidadania estão se colocando de maneira mais enérgica do que antes, com os trabalhadores imigrados e com a diminuição do mercado. De modo que agora talvez a coisa esteja se invertendo, de maneira tal, que a Europa, olhando para países mais segmentados, mais desagregados, como os da América Latina, pode estar pensando: *tua res agitur*. Pode estar pensando que esta desagregação dos

países que nunca chegaram a se agregar efetivamente, começa a conter alguma coisa de problemático e de pertinente para a reflexão dos países que já atingiram esta integração a qual nós sempre ambicionamos, mas que agora está se tornando mais difícil lá. Então penso que esta seria uma maneira de engrenar um pouquinho a problemática da identidade nossa e a européia. Com isto, espero ter-me desincumbido um pouco da tarefa que o Callado me atribuiu, de tentar resumir um pouco o debate.

Suzi Sperber:

Vale a pena lembrar que não se deveria falar numa identidade “européia”, já que a Europa não é una. Ao contrário, subdivide-se em nações cuja diferença fica patente nas guerras e atentados do passado e do presente, revelando grupos que se entendem como fundamentalmente diferentes uns dos outros. Mesmo em cada nação existem sub-grupos de identidades tão diversas como os bascos e os catalães na Espanha, ou os católicos e protestantes da Irlanda, ou muçulmanos bósnios e sérvios, e os croatas cristãos na Iugoslávia. Também não existe uma única identidade alemã, nem mesmo numa parte da nação homogeneizada pela escolaridade - feita numa língua padrão - e com um mesmo sistema econômico, como é o caso da Alemanha Ocidental.

Foi conveniente, neste momento do debate, considerar Herta Müller como alemã. Mas ela colocou bem que a sua experiência provinha de outro lugar, ela é romena de nascimento. Os problemas de identidade mencionados por ela provêm do confronto com o medo - medo da morte. Ora, para poder escrever é preciso existir. Se a vida é ameaçada, este é um problema grave. Entendi que Herta Müller de certo modo relacionou identidade e existência. Ela se referiu à individualidade. O problema da existência é anterior à individualidade e identidade. A enunciação de Herta Müller é sobre uma experiência pessoal, que se deu num determinado lugar, que não foi a Alemanha, inicialmente. O medo vivido e o sentimento de rejeição têm origem em sua existência anterior à ida para a Alemanha, só depois viveu a rejeição na própria Alemanha. Repetindo-se a experiência do medo, referiu-se só então à Alemanha, nação à qual ela pertence por origem. Não esqueçamos que na Europa o que vale para a determinação da nacionalidade é o *ius sanguinis*.

Ray-Güde Mertin:

Gostaria de fazer um breve resumo mas não sei se terei condições. A partir de minhas experiências em encontros com escritores na Alemanha nos últimos dez anos observei muitas vezes como os escritores brasileiros vêm a Alemanha, como enfrentam o seu público, quantos clichês cada um tem a respeito do outro e quão sedimentados são estes clichês. Muitas pessoas vêm à Alemanha, projetam estes clichês sobre a Alemanha e saem da Alemanha levando os seus clichês de volta. Muitas vezes os encontros, as discussões em leituras públicas, na Alemanha, não foram suficientes para dissolver as idéias clichês acerca do Brasil. Eu gostaria de retomar mais uma vez o que a Herta Müller disse. Acho que neste caso não se trata tanto de identidade, mas de individualidade. Há um pequeno trecho no diário de Max Frisch, em que ele esboçou, em duas páginas, o esquema de **Andorra**. O título é “Não farás nenhuma imagem”. Neste trecho, aparece a frase: “Nós também somos os autores dos outros”. Permanentemente colocamos o outro numa gaveta, ao defini-lo. A rigor, não fazemos outra coisa a

não ser resistir às tentativas de definição que vêm de outras pessoas. Herta Müller falou no direito a uma individualidade, que devemos defendê-lo, e que se este direito for reconhecido, então reconhecemos que o outro é diferente e aprendemos a lidar com a alteridade. Eis um argumento que queria apresentar.

Suzi Sperber:

Concluirei o encontro comentando o que me havia dito Herta Müller hoje à tarde. Ela achou este seminário extremamente interessante porque havia suscitado um debate vivo. Na Alemanha, considerou ela, tomaria outra forma, adquiriria uma crisperação maior, e uma tendência à teorização que talvez impedisse a espontaneidade que ela havia percebido. Espero que possamos sempre manter uma espontaneidade que admita a alteridade em todos os debates que possamos ter. No caso deste seminário, agradeço a participação de todos, dos dois lados da mesa-redonda.