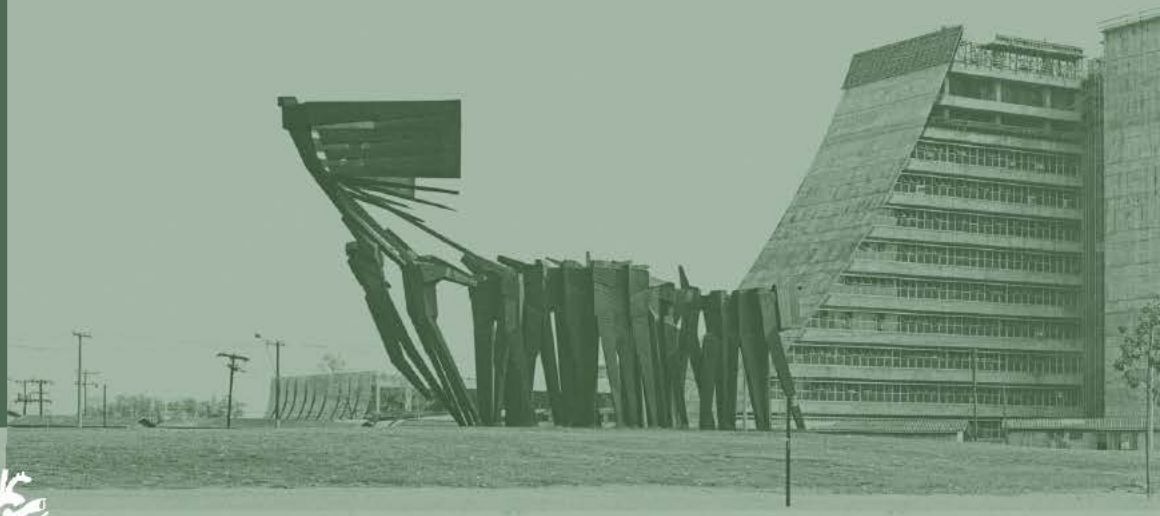
História da Literatura no Rio Grande do Sul

A ditadura
Anos 1960 a 1980



coragem

Organizador
Luís Augusto Fischer

Editora da furg



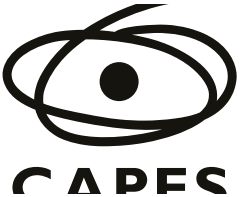
Volume 4

História da Literatura no Rio Grande do Sul



Publicado com o apoio de:









Brazil LAB
Princeton University

Luís Augusto Fischer
Coordenador geral

História da Literatura no Rio Grande do Sul

Volume 4

A ditadura

Anos 1960 a 1980

coragem

Editora da furg

Porto Alegre e Rio Grande
2024

© Luís Augusto Fischer, 2024.
© Editora Coragem e Editora da FURG, 2024.

A reprodução e propagação sem fins comerciais do conteúdo desta publicação, parcial ou total, não somente é permitida como também é encorajada por nossos editores, desde que citadas as fontes.

Organização e coordenação geral
Luís Augusto Fischer

Capa e projeto gráfico
Flávio Wild

Diagramação e produção editorial
Thomás Daniel Vieira

Preparação de texto
Cláudia Laitano, Laura Rossini dos Santos e Rodrigo Ennes

Revisão final
Mauro Nicola Póvoas, Nathália Boni Cadore e Olívia Barros de Freitas

Fotografia da capa
Acervo do Museu de Porto Alegre Joaquim Felizardo

EDITORA CORAGEM
www.editoracoragem.com.br
contato@editoracoragem.com.br
(51) 98014.2709

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

D615 A ditadura: anos 1960 a 1980 / Luís Augusto Fischer, coordenador; Lizandro Carlos Calegari ... [et al.]. – Porto Alegre: Coragem; Rio Grande: Editora da FURG, 2024.
296 p. : il. – (História da Literatura no Rio Grande do Sul; v.4)

ISBN: 978-65-85243-37-7

1.Literatura – Rio Grande do Sul – História. 2. Romance – Literatura gaúcha. 3. Ditadura civil-militar – Brasil – Literatura. 4. Califórnia da Canção Nativa. 5. Contos – Literatura sul-rio-grandense. 6. Correio do Povo (Jornal). Caderno de Sábado. 7. Crônica – Ditadura. 8. Literatura – Rio Grande do Sul – Anos 60 a 80. I. Fischer, Luís Augusto. II. Calegari, Lizandro Carlos. III. Série.

CDU: 869.0(816.5)(091)

Bibliotecária responsável: Jacira Gil Bernardes – CRB 10/463

UNIVERSIDADE FEDERAL DE
RIO GRANDE – FURG

Reitor
DANILO GIROLDO
Vice-Reitor
RENATO DURO DIAS
Chefe de Gabinete do Reitor
JACIRA CRISTIANE P. DA SILVA
Pró-Reitor de Extensão e Cultura
DANIEL PORCIUNCULA PRADO
Pró-Reitor de Planejamento e Administração
DIEGO D'ÁVILA DA ROSA
Pró-Reitor de Infraestrutura
RAFAEL GONZALES ROCHA
Pró-Reitora de Graduação
SIBELE DA ROCHA MARTINS
Pró-Reitora de Assuntos Estudantis
DAIANE TEIXEIRA GAUTÉRIO
Pró-Reitora de Gestão e Des. de Pessoas
CAMILA ESTIMA DE O. SOUTO
Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação
EDUARDO RESENDE SECCHI
Pró-Reitora de Inovação e T. I.
DANÚBIA BUENO ESPÍNDOLA

EDITORA DA FURG

Coordenadora
Cleusa Maria Lucas de Oliveira

COMITÊ EDITORIAL

Presidente
Daniel Porciuncula Prado
Titulares
Anderson Orestes Cavalcante Lobato
Angelica Conceição Dias Miranda
Carla Amorim Neves Gonçalves
Cleusa Maria Lucas de Oliveira
Eduardo Resende Secchi
Eliana Badiale Furlong
Leandro Bugoni
Luiz Eduardo Maia Nery
Marcia Carvalho Rodrigues

HISTÓRIA DA LITERATURA NO RIO GRANDE DO SUL

EQUIPE EDITORIAL DA COLEÇÃO

Coordenador Geral:
Luís Augusto Fischer
Coordenador Associado:
Mauro Nicola Póvoas
Coordenadores:
Olívia Barros de Freitas
Heloisa Sousa Pinto Netto
Mires Bender
Karina de Castilhos Lucena
Fábio Augusto Steyer.

CONSELHO EDITORIAL

Eunice Piazza Gai (UNISC)
João Luis Pereira Ourique (UFPel)
Luciana Murari (PUCRS)
Luís Augusto Fischer (UFRGS)
Márcia Duarte (UNISINOS)
Mauro Nicola Póvoas (FURG)
Paulo Becker (UPF)
Pedro Brum Santos (UFSM)

Editora da FURG
Campus Carreiros
Avenida Itália, km 8
CEP 96203-900
Rio Grande – RS – Brasil
editora@furg.br

Sumário

A ditadura: anos 1960 a 1980

4.1 **A ditadura civil-militar brasileira: literatura e imprensa no contexto sul-rio-grandense** 11
Lizandro Carlos Calegari

4.2 ***Nove do Sul* e o conto sul-rio-grandense na década de 1960** 33
Luana Teixeira Porto

4.2.1 **Caio F., perto da ficção e perto do Brasil** 51
Juliane Vargas Welter

4.3 **O romance no Rio Grande do Sul a partir da década de 1960** 59
Cibele Hechel Colares da Costa
Mairim Linck Piva

4.4 **O último retorno do regionalismo literário: prosa e poesia depois da II Guerra** 77
Jocelito Zalla

4.4.1 **História, literatura e folclore sob o signo da ancestralidade** 101
Letícia Nedel

4.5 **A crônica no contexto da ditadura (1960–1980)** 107
Antonio Marcos Vieira Sanseverino
Eduardo José dos Santos

4.6 **A poesia da década de 1960** 125
Antônio Carlos Mousquer

4.7 **O teatro e a sua efervescência** 149
Marina de Oliveira

4.8 **O *Correio do Povo* e o seu suplemento literário: o "Caderno de Sábado" e alguns colaboradores** 175
Lizandro Carlos Calegari

4.9 **Literatura infantil: começos e desenvolvimento** 193
Zíla Letícia Goulart Pereira Rêgo

4.10 **A Califórnia da Canção e a ascensão dos festivais nativistas** 213
Vinícius Brum

4.11 **A canção urbana gaúcha dos anos 1960 aos 1980** 241
Arthur de Faria

4.12 **Começos da pesquisa e da pós-graduação em literatura no Rio Grande do Sul** 271
Luís Augusto Fischer
Olívia Barros de Freitas

Autores do volume 291

4.12 **IEL — 70 anos de histórias** 297
Laís Chaffe

Lizandro Carlos Calegari

4.1

A ditadura civil-militar brasileira: literatura e imprensa no contexto sul-rio-grandense



A história do Brasil é caracterizada por uma série de ações violentas e coercitivas. A exemplo de processos como a dizimação indígena, o tráfico negreiro e, em outra escala, o Estado Novo, a ditadura civil-militar foi mais um acontecimento que abalou as estruturas da sociedade brasileira. Instaurado oficialmente em 1964, ocasião em que o país passou a contar com práticas de poder e com legislações que davam suporte à repressão e ao autoritarismo que marcariam o período, o regime encerrou-se duas décadas depois, em 1985, deixando traumas profundos em suas vítimas e em todos aqueles que, de uma forma ou de outra, estiveram envolvidos com os acontecimentos que foram decisivos para a definição dos rumos da nação.

O regime militar instalado na década de 1960 teve suas bases lançadas em governos autoritários anteriores, como o Estado Novo (1937–1945). Especialmente a partir da Segunda Guerra Mundial, o país foi palco de uma série de transformações econômicas e sociais complexas, que produziram riqueza, mas deixaram muitos à margem. O Brasil modernizou-se em muitos aspectos, principalmente no setor industrial (a siderurgia) e energético (com a criação da Petrobras), mas assistiu, ao mesmo tempo, a inflação descontrolada, revoltas estudantis, greves e significativas movimentações de operários e camponeses. Frente ao que considerava o caos, e com o pretexto de salvar o Brasil de uma suposta revolução comunista

inspirada no exemplo cubano, instalou-se o regime ditatorial, repressivo e militar em 1º de abril de 1964.[1]

A vida econômica, política, social e cultural do país nos anos que se seguiram a 1964 foi marcada pela militarização. O Rio Grande do Sul estava inserido na mesma dinâmica governamental das outras unidades da federação, motivo pelo qual Padrós e Fernandes concluem: "[...] é impensável tratar seu estudo como uma 'história regional'".[2] Os autores salientam ainda que os movimentos de repressão e os de resistência que surgiram no estado fazem parte tanto da história recente do Brasil quanto da do Cone Sul, dada a condição de fronteira com Uruguai e Argentina, países que se tornaram lugares de exílio para muitos dos que foram perseguidos pela ditadura.

Em linhas gerais, pode-se dizer que houve um momento de intensa modernização econômica, na agricultura, na indústria e nos serviços, o que resultou no chamado "milagre brasileiro", a que se seguiu uma crise social intensa. Com alto endividamento externo (passou de menos de US$ 5 bilhões, em 1964, a mais de US$ 90 bilhões, em 1983)[3], a indústria brasileira viveu um imenso crescimento, visível sobretudo a partir da indústria automobilística, sediada em São Paulo, mas com uma concentração de renda igualmente forte. Um ministro da Fazenda do período tornou-se célebre por afirmar que era preciso "deixar crescer o bolo para depois reparti-lo", querendo dizer que a riqueza não poderia ser distribuída imediatamente. De fato, depois de um breve período em que a classe média e os trabalhadores em geral viveram certa euforia, o movimento sindical retomou sua força, a partir de meados dos anos 1970, superando a imensa repressão que sofrera a partir de 1964 e explicitando a necessidade de recompor o poder de compra dos salários.

1. Ver René Armand Dreifuss; Ayeska Branca de Oliveira Farias, *1964 – a conquista do Estado*: ação política, poder e golpe de classe; e Creuza Berg, *Mecanismos do silêncio*: expressões artísticas e censura no regime militar (1964–1984).

2. Enrique Serra Padrós; Ananda Simões Fernandes, "Faz escuro, mas eu canto: os mecanismos repressivos e as lutas de resistência durante os 'anos de chumbo' no Rio Grande do Sul", p. 34.

3. Ver Felix Luna; Herbert Klein, em "Transformações econômicas no período militar (1964–1985)".

Uma intensa produção cultural continuou existindo no país mesmo após o golpe, especialmente no teatro e na canção popular. No que se refere à cultura de massas, o período marcou a ascensão da televisão, que ultrapassou o rádio como veículo de informação e entretenimento, com o Brasil alcançando o *status* de polo exportador de telenovelas. Em relação à literatura, Tânia Pellegrini diz que os anos 1970 são como "um atraente enigma a ser decifrado" pelo fato de os artistas estarem vivendo sob uma espécie de "sombra" criada pelas condições históricas e políticas.[4] Os escritores que surgiram naquele período ficaram condicionados também à censura instaurada pelo Ato Institucional n. 5, de 13 de dezembro de 1968, durante o governo Costa e Silva. Assim, parte da produção artística foi ceifada pela censura e, nesse caso, ou permaneceu "em gavetas e prateleiras oficiais" ou ficou relegada ao "âmago de seus criadores".[5]

Passado o período mais duro do regime militar, não obstante a censura ainda em curso, escritores, críticos, produtores teatrais, músicos e cineastas, além de tentarem entender e diagnosticar o momento, buscavam formas alternativas de resistência. A prosa ficcional, a partir de 1974, convivia com a referida ordem sociopolítica, mas se fazia acompanhar pelo incremento da cultura de massa. Além da televisão, surgiram projetos jornalísticos, alguns alternativos e de grande repercussão, como os jornais de denúncia *Opinião* e *Movimento*. Nesse ambiente, o semanário carioca *O Pasquim* polarizou a atenção da juventude em todo o país e liderou uma intensa renovação de linguagem.

Surgiram nessa época importantes obras literárias de autores oriundos da geração anterior, forjada desde os anos 1930, ao lado de outras iniciativas literárias expressivas, produzidas por escritores em fase de formação. O gênero crônica também se firmou no período, assim como expressões autobiográficas e memorialísticas, além de obras construídas de acordo com técnicas de justaposição e montagem.[6]

4. Tânia Pellegrini, *Gavetas vazias*: ficção e política nos anos 70, p. 5.
5. *Ibid.*, p. 9.
6. Pedro Brum Santos, *Retratos do Brasil*: a representação da história da ficção pós-70, p. 66-67.

Nesse conturbado contexto, a literatura se renovou e, com ela, o ambiente editorial e jornalístico ganhou vulto, sendo a música popular e os festivais universitários fenômenos expressivos de resistência à ditadura, ao lado de um gênero de impressionante força, a telenovela, aparentada das tradições teatrais e narrativas. Particularmente dentro do cenário sul-rio-grandense, a obra de Erico Verissimo passou a receber reconhecimento e atenção por parte da crítica. Já no que diz respeito às editoras, os anos 1960, 1970 e 1980 assistiram ao nascimento da Movimento, da L&PM e da Tchê!, entre outras. No que tange ao jornalismo, o *Correio do Povo*, a *Folha da Manhã* e o *Pato Macho* mantêm uma relação particular com a sua época.

Erico Verissimo e os romances do ciclo político

Caio Fernando Abreu, Josué Guimarães, Lourenço Cazarré, Luiz Antonio de Assis Brasil, Moacyr Scliar, Sinval Medina e Tabajara Ruas estão entre os autores sul-rio-grandenses que se posicionaram contra a violência e o autoritarismo do regime civil-militar. Dentro desse rol de escritores, merece destaque o nome de Erico Verissimo.

Nascido em Cruz Alta, em 1905, e falecido em Porto Alegre, em 1975, Erico era descendente de famílias tradicionais de estancieiros. A partir das primeiras décadas do século XX, por motivos diversos, a fortuna da família começou a ruir. Ainda assim, realizou os estudos ginasiais no colégio Cruzeiro do Sul, na capital gaúcha, mas, devido às dificuldades financeiras, voltou à sua cidade natal sem realizar o sonho de cursar Medicina. Com os pais separados, começou a trabalhar em uma farmácia, que acabou falindo. Em fins de 1930, mudou-se para Porto Alegre e iniciou seus trabalhos na Editora Globo como revisor e tradutor.

Desde jovem, Erico lia livros de autores como Aldous Huxley, Anatole France, Eça de Queirós, Émile Zola, Friedrich Nietzsche, Oscar Wilde, Stuart Mill e Walter Scott, dentre outros. Decidiu, então, investir na carreira literária. Sua estreia deu-se em 1932 com a publicação do livro de contos *Fantoches*. Seu reconhecimento, no entanto, veio com os romances

escritos posteriormente. Em 1941, fez sua primeira viagem para os Estados Unidos. Retornou ao país em 1943 para ensinar literatura na Universidade da Califórnia. Entre 1947 e 1948, escreveu *O Continente*, livro que abre a trilogia *O tempo e o vento*, concluída no começo da década de 1960. Além de contos e romances, publicou também narrativas de viagem, autobiografias, ensaios, literatura infantojuvenil e uma novela.

Sua obra costuma ser dividida em dois ciclos, conforme a temática desenvolvida nos romances. O ciclo urbano é composto por livros como *Caminhos cruzados* (1935), *Olhai os lírios do campo* (1938) e *O resto é silêncio* (1943), entre outros, e o ciclo político, representado por *O senhor embaixador* (1965), *O prisioneiro* (1967) e *Incidente em Antares* (1971). Dentro desse último ciclo, enquanto os dois primeiros romances discutem questões sociais a partir de acontecimentos internacionais, *Incidente em Antares* pode ser lido como uma crítica à ditadura civil-militar.

A ação de *O senhor embaixador* passa-se em Washington e Sacramento, uma república imaginária da América Central, regida por um ditador que nomeia como embaixador nos Estados Unidos seu compadre, o velho e carismático caudilho Gabriel Heliodoro. O secretário da embaixada, o jovem intelectual Pablo Ortega, é hostil à ditadura e ao caudilho, mas acaba amigo de Heliodoro, pelo fato de ele nunca ter se envolvido em crimes de sangue. Um movimento de guerrilha explode em Sacramento, e Pablo Ortega adere à revolução. Enquanto isso, Heliodoro retorna a seu país para defender o ditador. Os guerrilheiros triunfam, e a tendência comunista se impõe sobre as demais, estabelecendo o terror revolucionário. Gabriel é preso e condenado à morte, e Ortega decide intervir a favor do amigo na tentativa de livrá-lo do fuzilamento. A defesa é inútil, porém Pablo permanece no país para denunciar, na medida do possível, o totalitarismo que a revolução havia assumido.

O livro recebeu avaliações negativas na época, uma vez que sua maior preocupação era relacionar a temática ficcional à Revolução Cubana de 1959. Tais críticas incidem em diferentes temas do livro, tais como a realidade política representada, a caracterização dos personagens e o contexto social. Mais recentemente, entretanto, estudos têm descoberto

aspectos positivos no romance. Seja como for, o texto permite uma discussão sobre o sentido das revoluções nos países periféricos, o papel dos intelectuais no contexto revolucionário e as questões da liberdade e do compromisso social. Assim, a posição de Verissimo é antitotalitária, e sua visão do mundo é liberal-humanista, algo que, aliás, pode ser relacionado à atuação do autor em prol da liberdade junto à diretoria do Departamento de Assuntos Culturais da Organização dos Estados Americanos (OEA).

Em *O prisioneiro*, Verissimo formula indagações morais e políticas sobre o sentido da guerra e da intervenção de uma grande potência ocidental no Sudeste asiático. Notadamente, trata-se do intervencionismo norte-americano. Embora não haja referências diretas aos países envolvidos no conflito, as alusões feitas no texto apontam para a Guerra do Vietnã (1963–1975) e suas situações-limite, principalmente na figura de um tenente que questiona as ideologias políticas em face do interrogatório de um prisioneiro. Este é seviciado sob as ordens do tenente para revelar informações que poderiam impedir a explosão de uma bomba terrorista. Devido às torturas, o prisioneiro morre, sem nada revelar sobre a bomba, que mais tarde é encontrada e desativada. O sacrifício do prisioneiro destaca, assim, a inutilidade da invasão imperialista e da violência por ela desencadeada.

A fortuna crítica sobre o romance é exígua. Sua importância, contudo, no conjunto da obra do autor, é inquestionável, uma vez que, juntamente com os outros dois principais romances desse ciclo, compõe um painel do autoritarismo. Nesse sentido, ao lado de *O senhor embaixador* e *O prisioneiro*, *Incidente em Antares*, embora retorne tematicamente ao Rio Grande do Sul, pode ser lido como uma denúncia da violência em qualquer nível, seja ideológico, político ou físico. Portanto, considerando o seu ano de publicação, constitui-se em uma leitura da violência exercida pela ditadura militar.

Incidente em Antares é dividido em duas partes. Na primeira, é traçada a história da cidade imaginária de Antares e de suas famílias dominantes, os Vacarianos e os Campolargos. A narrativa começa com a localização do espaço de Antares, apontando seus fundadores, a formação das famílias e

a presença de viajantes. A história culmina na apresentação de um arranjo mais moderno da cidade, com a chegada da tecnologia, da organização política e o desenvolvimento da cultura e do lazer. Na segunda parte, ocorre o incidente a que se refere o título da obra. Trata-se da irrupção de acontecimentos sobrenaturais presenciados pelos antarenses. Em virtude de uma greve generalizada dos operários, sete mortos não são devidamente enterrados e, na manhã de sexta-feira, 13 de dezembro de 1963, saem de seus esquifes para exigirem sepultamento.

Os sete mortos — Dona Quitéria, Cícero Branco, José Ruiz, Menandro Olinda, Erotildes, João Paz e Pudim de Cachaça — dirigem-se até a praça da cidade e iniciam uma sessão pública de acusação dos vivos. Se, em um primeiro momento, a cidade se horroriza com o que vê, o modo como os fatos se sucedem confere ao episódio um certo tom de naturalidade. Justamente por estarem mortos, os defuntos, nada mais tendo a perder, podem denunciar a hipocrisia, a mentira e a podridão dos vivos, havendo, assim, um desmascaramento coletivo sobretudo dos poderosos de Antares, os quais têm seu poder questionado. O livro não termina com o sepultamento dos insurrectos. Nos últimos parágrafos do romance, um estudante que tentara escrever algo em um muro é abatido pelas forças repressivas. Um menino que passa pelo local com seu pai tenta ler a palavra incompleta. Assustado, o pai o arrasta para longe, mas o garoto lê em voz alta: "Li-ber...".[7]

Como se percebe, *Incidente em Antares* amplia a perspectiva dos outros dois romances e adota um tom satírico contra o regime opressivo da época. Todavia, os interesses políticos como determinantes das relações sociais e a denúncia do autoritarismo parecem exacerbar-se nesse livro de 1971. Isso ocorre em virtude do tratamento paródico conferido pelo autor ao discurso e às ações dos personagens, mas também à importância que ele atribui à vida cotidiana e à história do Brasil. Com essa obra, evidencia-se um questionamento crítico do presente, que tem seus fundamentos no passado histórico brasileiro. Segundo Pellegrini, o recurso ao elemento fantástico foi uma solução ideal adotada por Verissimo, para quem "o

7. Erico Verissimo, *Incidente em Antares*, p. 485.

confronto com as estruturas degradadas vigentes não se realiza no nível natural, mas no sobrenatural". Ou seja, terminado o romance, tudo volta a ser como fora, mas apenas na aparência.[8]

Editoras porto-alegrenses: Movimento, L&PM, Tchê! e o caso Rovílio Costa

Erico Verissimo foi uma das principais vozes da literatura sul-rio-grandense a criticar o contexto autoritário deflagrado pelo golpe militar, mas outros nomes despontaram com o surgimento de novas editoras no Rio Grande do Sul. Autores como Apparício Silva Rillo, Barbosa Lessa, Caio Fernando Abreu, Jayme Caetano Braun, Josué Guimarães, Luiz Antonio de Assis Brasil e Tabajara Ruas, só para citar alguns, ganharam notoriedade nesse cenário em razão da fundação das editoras Movimento, L&PM e Tchê!, que surgiram entre as décadas de 1960 e 1980. Essas editoras foram alternativas para autores pouco conhecidos ou afetados pela censura em curso.

A Editora Movimento foi fundada por Carlos Jorge Appel, professor de literatura e crítico literário na então Faculdade de Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), em 1972. Como assistente de Guilhermino Cesar, pôde acompanhar a publicação, em 1956, pela Editora Globo, da *História da literatura do Rio Grande do Sul*, que cobria das origens até o Simbolismo.[9] A proposta de Appel era ir além, realizando um projeto que privilegiasse a presença daqueles escritores sul-rio-grandenses contemporâneos cujas obras haviam desaparecido das livrarias do estado. Assim, livros esgotados de autores como Cyro Martins, Dyonelio Machado, Ivan Pedro de Martins, Mario Quintana e Pedro Wayne, entre tantos outros, ganhariam a chance de serem reeditados.

O golpe de 1964, no entanto, praticamente impediu que o projeto de Appel fosse adiante. Informado de que seria preso, o professor decidiu se afastar do país com sua família, exilando-se inicialmente na Argentina,

8. Pellegrini, *op. cit.*, p. 72-73.

9. Guilhermino Cesar, *História da literatura do Rio Grande do Sul*.

na casa de amigos.[10] A ideia foi retomada em seu retorno, em 1968, juntamente com Moacyr Scliar e Lígia Averbuck, então aluna de Appel, que levaram a Antonietta Barone, da Subsecretaria da Cultura, o projeto Autores Gaúchos, vigente até os dias atuais. Apesar dos contratempos, a série vingou e cresceu. Nesse contexto, a Movimento expressa um dos propósitos de seu fundador e diretor: publicar obras de escritores gaúchos e revelar seus novos talentos. Graças ao seu trabalho, Caio Fernando Abreu e Luiz Antonio de Assis Brasil viram as primeiras edições de seus livros.

Carlos Jorge Appel teve uma relação muito particular com Cyro Martins. Acompanhando a sua produção literária, Appel, através da Movimento, decidiu publicar todas as obras esgotadas do autor. Essa parceria rendeu ao catálogo da editora uma vasta coleção, abrangendo desde os ensaios sobre psicanálise até sua produção ficcional. A Movimento passou a ser uma referência em teoria literária e, em seguida, destacou-se também pela publicação de livros na área musical. Constam ainda do seu catálogo obras de autores como Cícero Galeno Lopes, Dyonelio Machado e Gladstone Osório Mársico, entre outros.

Outra editora que surgiu nos anos de chumbo foi a L&PM. Idealizada por Paulo de Almeida Lima e Ivan Pinheiro Machado, a editora começou a operar em 1974, destacando-se pela posição de resistência à ditadura civil-militar. O álbum de quadrinhos *Rango* foi seu primeiro lançamento. Símbolo de resistência ao autoritarismo, o personagem criado pelo desenhista e cartunista Edgar Vasques representava os excluídos e perseguidos pela ditadura. O livro foi alvo de censura, e os editores foram chamados pelo departamento de censura da Polícia Federal a prestar esclarecimentos. Foram salvos graças a um prefácio assinado por Erico Verissimo.

Em 1977, com o lançamento do livro *É hora de mudar*, do então senador de oposição Paulo Brossard, a editora ganhou projeção nacional. Livros assinados pelo senador Pedro Simon e pelo deputado Teotônio Vilela também atestaram resistência ao regime militar. Outros acontecimentos contribuíram para que a L&PM ficasse conhecida fora do Rio Grande

10. Jaime Valim Mansan, *Os expurgos na UFRGS*: afastamento sumário de professores no contexto da ditadura civil-militar (1964 e 1969).

do Sul. Um deles diz respeito ao lançamento de uma obra de Millôr Fernandes, que, embora fosse natural da cidade do Rio de Janeiro, apostou na editora porto-alegrense. Desenhista, humorista e escritor, Fernandes valia-se da sátira e da ironia para criticar o poder e as forças dominantes, fator que o levou a constantes confrontos com a censura. Seguindo a mesma linha ideológica, estava o romance do historiador Hélio Silva, *Memórias de um revolucionário*, de 1978.

Outro escritor que optou pela publicação de sua obra pela L&PM foi Josué Guimarães. Em 1977, lançou o romance *É tarde para saber*, que, tendo a ditadura como pano de fundo, relata o enfrentamento de jovens às forças repressivas, trazendo cenas de violência, tortura e desaparecimento de militantes contrários ao regime. Guimarães já era um autor relativamente conhecido, em razão de seu livro *A ferro e fogo* (dois volumes, um de 1972, e outro de 1975), o que conferiu prestígio à editora.

Luis Fernando Verissimo também contribuiu para o sucesso e para a popularidade da editora. No final da década de 1960, começou a publicar as suas primeiras crônicas no jornal *Zero Hora*, de Porto Alegre. Em 1973, lançou o seu primeiro livro, *O popular*, a que se seguiram *As cobras* (1975) e *Ed Mort* (1979). Não obstante, sua primeira obra de destaque foi *O analista de Bagé*, publicada em 1981 pela L&PM. A editora foi também responsável pelo lançamento de obras de vários gaúchos com algum prestígio nacional, entre eles Antônio Carlos Resende, Caio Fernando Abreu, Carlos Nejar, João Gilberto Noll, Luiz Antonio de Assis Brasil, Mario Quintana, Moacyr Scliar, Tabajara Ruas, assim como de escritores de fora do estado, como Dalton Trevisan, Darcy Ribeiro, Fernando Gabeira e Ziraldo.

Entre o final da década de 1970 e meados dos anos 1980, a L&PM publicou a *Revista Oitenta*. Constituída por ensaios, artigos, entrevistas, resenhas de livros e quadrinhos, trazia a marca do novo, do revolucionário e do singular. Nomes internacionais como Woody Allen e Umberto Eco eram publicados na revista. Também na década de 1980, a editora lançou a coleção Quadrinhos L&PM, que envolveu títulos como *Batman*, *Fantasma*, *Hagar*, *Recruta Zero*, *Superman*, *Popeye* e *Dick Tracy*. Já na década de 1990,

em virtude da crise econômica que assolou o país, a editora sofreu com as vendas. Para driblar a crise, deu início ao projeto L&PM Pocket, a maior coleção de livros de bolso do Brasil. Atualmente, os títulos publicados reúnem obras da literatura clássica e moderna, brasileira e estrangeira, incluindo áreas como gastronomia, saúde e comportamento.

Outra editora que merece ser mencionada é a Tchê!, fundada pelo jornalista gaúcho Airton Ortiz no início dos anos 1980. A editora surgiu na esteira do jornal *Tchê!*, especializado em cultura gaúcha, que funcionava como uma espécie de elo entre o movimento nativista e a juventude urbana. O jornal ajudou na criação de um novo padrão editorial na mídia gaúcha, já que, além de adotar uma abordagem crítica e sem preconceitos, valia-se de uma linguagem inovadora. A editora surgiu como extensão do projeto do jornal, com o objetivo de publicar trabalhos de autores gaúchos, entre os quais podem ser mencionados Apparício Silva Rillo, Barbosa Lessa e Jayme Caetano Braun. Durante quase quinze anos de existência, a editora publicou cerca de mil títulos e comercializou algo em torno de três milhões de exemplares em todo o Brasil. Pelo fato de passar a sofrer forte pressão financeira, a Tchê! acabou sendo vendida para a Editora Alcance em 2010.

A relação da Tchê! com a ditadura militar, particularmente no que diz respeito ao seu fundador, não esteve isenta de problemas e controvérsias, em razão do teor de alguns livros publicados. Por um lado, publicou obras de escritores ligados a organizações comunistas, tais como Tarso Genro e Otto Alcides Ohlweiler. Na mesma linha crítica e de esquerda, a Tchê! publicou estudos e ensaios críticos contra o tradicionalismo gaúcho de autoria de Tau Golin. Na outra ponta do espectro político, publicou *Brasil sempre*, do então sargento Marco Pollo Giordani. Ex-integrante do Destacamento de Operações de Informações do Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI), Giordani escreveu uma resposta ao livro *Brasil: nunca mais*, que fazia um levantamento das torturas e desaparecimentos promovidos pelas forças da repressão. Em seu livro, Giordani argumenta que nunca houve tortura no país durante a ditadura e defende o regime militar.

Por fim, convém fazer referência à editora fundada por Rovílio Costa, a EST Edições. Nascido na cidade gaúcha de Veranópolis, Costa foi, além de editor, sacerdote, professor, escritor, historiador e pesquisador. Foi docente na Faculdade de Educação da UFRGS, onde fundou e dirigiu por quinze anos a revista *Educação e Realidade*, e foi diretor da Escola Superior de Teologia São Lourenço de Brindes. Como escritor, colaborou com centenas de artigos para diversos jornais de seu estado. Como historiador, foi responsável pelo resgate e registro da história da imigração do Rio Grande do Sul, fator que o levou à fundação, em 1973, da EST Edições, pela qual foram lançados milhares de títulos referentes à história, à política e às etnias que constituem a realidade do estado. A ênfase dessas publicações residiu no resgate das origens, das genealogias, das culturas e dos dialetos relacionados às imigrações açoriana, africana, alemã, judaica, italiana, polonesa e portuguesa, assim como às populações indígenas do solo gaúcho. Publicou também obras de escritores contrários à ditadura militar.

Rovílio Costa recebeu, ao longo da vida, diversas menções e distinções e, devido à sua popularidade, ganhou milhares de livros, com os quais ajudou a criar inúmeras bibliotecas em municípios gaúchos. Por mais de uma década, sua editora vinha publicando códices do Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul e do Arquivo Público do Estado, propiciando ferramenta primária a pesquisadores, historiadores e escritores. Nos últimos anos de vida, editou, sempre pela EST, códices da imigração alemã e numerosa documentação sobre africanos, deixando em publicação as alforrias do Rio Grande do Sul, imprescindíveis para os estudos da escravidão no estado, além de ter reunido, sobre o tema, mais de um milhão de páginas documentais sobre relação de habilidades, compras e vendas de escravizados, enfermidades, óbitos e funerais, que, infelizmente, não teve tempo de editar. Costa faleceu em 2009, em Porto Alegre, aos 74 anos.

O ambiente jornalístico: Correio do Povo e Pato Macho

Durante a ditadura civil-militar, a imprensa foi alvo constante de censura. Além de cercear a liberdade de expressão, a censura servia para construir uma imagem pública de ordem na nação. Nesse sentido, o discurso veiculado, pressionado e ameaçado pela mídia caminhava no sentido de divulgar valores como disciplina, aceitação de comandos, obediência às normas e observância da hierarquia.[11]

Não era de se estranhar que muitos jornais da época trouxessem em suas páginas notícias, reportagens e propagandas que enalteciam os feitos dos militares, suas conquistas econômicas e a pacificação do país, celebrando a eliminação dos terroristas e dos denominados "maus brasileiros" que "ameaçavam a ordem e o progresso". Essas ideias eram recorrentes na maior parte da grande imprensa não apenas devido à censura, mas também pela autocensura e, claro, pelo colaboracionismo voluntário dos apoiadores do regime.

Com ampla circulação no Rio Grande do Sul, o *Correio do Povo* é um dos jornais mais antigos do estado. Fundado em 1895 pelo sergipano Francisco Antônio Vieira Caldas Júnior, então com 26 anos, o jornal nasceu com o objetivo de alcançar leitores de todos os perfis ideológicos. Mesmo após a Revolução de 1893, o Rio Grande do Sul ainda se encontrava dividido entre republicanos e federalistas, ecoando divergências anteriores que encontravam expressão em jornais partidários. Segundo Francisco Rüdiger, Caldas Júnior revolucionou a imprensa sul-rio-grandense, pois procurava, ao menos publicamente, não apoiar nenhuma das tendências políticas em curso, adquirindo, assim, um estatuto de independência.[12]

11. Berg, *op. cit.*, p. 84.

12. Francisco Rüdiger, *Tendências do jornalismo*, p. 58. Conforme ainda o próprio fundador do jornal, "[o] *Correio do Povo* será noticioso, literário e comercial, e ocupar-se-á de todos os assuntos de interesse geral, obedecendo à feição característica dos jornais modernos e só subordinando os seus intuitos às inspirações do bem público e do dever inerente às funções da imprensa livre e independente. [...] Em política somos pela República, [...] jornal aberto a todas as manifestações de pensamento, estas colunas estarão sempre francas a quantos queiram, com elevação de vistas, tratar de assuntos de interesse geral, discutindo ideias e opiniões sobre política ou literatura, indústria ou comércio, ciências ou artes". Virgínia Pradelina da Silveira Fonseca, *Indústria de notícias*: capitalismo e novas tecnologias no jornalismo contemporâneo, p. 147.

O jornal enfrentou diversas dificuldades financeiras até 1935, quando Breno Alcaraz Caldas assumiu a direção. Embora a independência do *Correio* frente aos grupos políticos fosse a sua marca, na gestão do herdeiro o jornal apoiou Getúlio Vargas, que disputou a presidência do país pela Aliança Liberal.[13] A relação de Breno Caldas com os diferentes governos era boa: sua reputação agradava a Eurico Gaspar Dutra, Juscelino Kubitschek, João Goulart e Jânio Quadros, além dos governadores do Rio Grande do Sul do período.[14]

Apesar de alguns atritos específicos observados nas décadas seguintes, a relação de Breno Caldas e do *Correio* com a política nacional era, de modo geral, tranquila. Com o golpe de 1964, grande parte da imprensa, como o próprio *Correio*, apoiou o movimento militar, algo que pôs em xeque sua histórica imparcialidade. De acordo com Walter Galvani, "o *Correio do Povo* (e seus afluentes) apoiou a então batizada 'Revolução Redentora'".[15] Isso não significava, porém, que o jornal não estivesse pressionado pela censura; nos anos de chumbo, os piores da ditadura, era comum um funcionário da Polícia Federal visitar a redação diariamente e comunicar os assuntos que não poderiam ser abordados pelo jornal. Em setembro de 1972, o *Correio* foi censurado por publicar uma reportagem sobre pronunciamentos de parlamentares contra a censura. Apesar de advertido, Caldas viu toda a edição daquele dia ser apreendida.

O jornal *Folha da Manhã*, outro veículo da mesma empresa, representou uma forte renovação na imprensa local. Criada em 1969, a *Folha* seria uma experiência modernizadora em Porto Alegre. Ficaram famosas suas extensas reportagens, assim como sua ousadia formal. O jornal foi muito censurado, encerrando as operações em 1980.

13. De acordo com Walter Galvani, *Um século de poder*: os bastidores da Caldas Jr., p. 537: "[s]em abandonar nunca a sua vocação histórica, o Correio indiscutivelmente foi fiel às suas origens, embora a tese da sua imparcialidade não resista a um exame mais aprofundado, em momento nenhum. Ele sempre tomou partido, mesmo que fosse em termos de grandes ideias, vistos aí aqueles coincidentes com os projetos da classe social dominante".

14. Charles Sidarta Machado Domingos, "*Correio do Povo*: um breve histórico", p. 90-97.

15. Galvani, *op. cit.*, p. 410.

Com o surgimento de outros jornais diários, em especial o *Zero Hora*, e devido a fatores como o alto endividamento da empresa quando da montagem da TV Guaíba, o *Correio do Povo* sofreu agudas dificuldades financeiras, o que o levou a encerrar as suas atividades em 1984. Dois anos mais tarde, como novos donos, voltaria a ser publicado, sendo posteriormente vendido ao grupo Record. Até os dias atuais, o jornal é um dos veículos de maior circulação do Rio Grande do Sul.

Desde o primeiro número, o *Correio do Povo* apresentou-se como um órgão literário. A partir de 1899, contava com uma seção intitulada "Poetas do Sul" na qual colaboravam importantes nomes da literatura gaúcha como Apolinário Porto Alegre, Damasceno Vieira, Mário Totta, Múcio Teixeira e Zeferino Brazil, entre outros. A essa seção seguiu-se "Literatura e Páginas Literárias", culminando no suplemento "Caderno de Sábado", que começou a circular em setembro de 1967 e transformou-se em "Letras & Livros" em agosto de 1981. Zeferino Brazil, Sérgio de Gouvêa, Paulo de Gouvêa, Carlos Reverbel, P. F. Gastal e Oswaldo Goidanich sucederam-se na direção de seções e suplementos literários do *Correio*. Em 1934, Quintana estreou no *Correio*, passando mais tarde a ser colaborador regular. O livro *Caderno H*, por exemplo, nasceu de suas colunas no jornal. Com algumas interrupções, esteve presente em suas páginas até o ano de sua morte, em maio de 1994.

Se o *Correio do Povo* teve uma longa duração e sua pretensão política visou, inicialmente, à imparcialidade, o mesmo não pode ser dito em relação ao jornal *Pato Macho*. Surgido na capital gaúcha em 1971, tinha como princípio impor resistência ao regime e criticar a burguesia local. Inspirado no jornal *O Pasquim*, que circulou no Rio de Janeiro entre 1969 e 1991, com estilo irreverente, *Pato Macho* foi um periódico que fez uso do humor, da sátira e do sarcasmo para atacar o poder. Com periodicidade semanal, foi dirigido por Luis Fernando Verissimo e contou com membros que, em seguida, se destacariam não só no campo da imprensa como também na área da literatura. Dentre esses nomes, convém citar Carlos Nobre, Cláudio Ferlauto, Coi Lopes de Almeida, José Onofre, Moacyr Scliar e Ruy Carlos

Ostermann, além dos fotógrafos Assis Hoffmann, Leonid Streliaev e Luiz Carlos Felizardo.

Pato Macho foi o primeiro jornal alternativo do sul do Brasil a sofrer censura, só podendo circular com a liberação de um censor da Polícia Federal. No entanto, bateu recordes de vendas e conseguiu reunir intelectuais e jornalistas famosos, apesar de ser malvisto pelos governantes e pela burguesia regional. Por ser um periódico feito pela esquerda metropolitana, criticava tanto a burguesia conservadora quanto o militarismo exercido no país. Por meio do deboche, chamava a atenção para o provincianismo de Porto Alegre, apontando pessoas que haviam saído da capital em busca de novidades e sugerindo que outras tantas deixassem a metrópole, pois seu jeito provinciano de ser não permitia o progresso da cidade.

Gradualmente, pela pressão da censura, com poucos apoiadores e com o afastamento dos leitores, o jornal entrou em crise. Sem dinheiro, os editores até recorreram a algumas alternativas para manter o jornal vivo, mas não tiveram êxito. Sem conseguir resistir às pressões econômicas e à censura, durou apenas quatro meses e contou com quinze edições, mas abriu caminho para o surgimento de outros periódicos do mesmo estilo.[16]

Em 1974, surgiu no estado um outro jornal alternativo de grande importância no processo de reconquista da liberdade: o *Coojornal*. Nascido do trabalho de uma cooperativa de jornalistas profissionais, foi responsável pelo lançamento de várias carreiras, tendo produzido reportagens que imediatamente chamavam a atenção por sua qualidade e destemor no enfrentamento de questões políticas e sociais que a ditadura queria manter nas sombras, e por isso mesmo foi alvo de uma fortíssima censura. Encerrou suas atividades em 1983, sufocado pela censura.

Referências

BERG, Creuza. *Mecanismos do silêncio*: expressões artísticas e censura no regime militar (1964–1984). São Carlos: EdUFSCar; FAPESP, 2002.

16. Conforme dados em Aline Strelow, "*Pato Macho*: o humor no jornalismo alternativo". Ver ainda Miriam de Oliveira Machado, *Jornal* O Pato Macho: ditadura militar e resistência na imprensa em Porto Alegre na década de 70.

CESAR, Guilhermino. *História da literatura do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Globo, 1956.

DOMINGOS, Charles Sidarta Machado. *Correio do Povo*: um breve histórico. *In*: DOMINGOS, Charles Sidarta Machado. *A política externa independente é notícia*: o reatamento das relações diplomáticas com a URSS na perspectiva do jornal *Correio do Povo* (novembro de 1961). 2009. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009. p. 90-97.

DREIFUSS, René Armand; FARIAS, Ayeska Branca de Oliveira. *1964 – a conquista do Estado*: ação política, poder e golpe de classe. Petrópolis: Vozes, 1981.

ELLWANGER, Raul. A milonga dos vencidos. *In*: PADRÓS, Enrique Serra *et al* (Org.). *A ditadura de segurança nacional no Rio Grande do Sul (1964–1985)*: história e memória. Porto Alegre: CORAG, 2009. v. II. p. 81-94.

FONSECA, Virgínia Pradelina da Silveira. *Indústria de notícias*: capitalismo e novas tecnologias no jornalismo contemporâneo. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2008.

GALVANI, Walter. *Um século de poder*: os bastidores da Caldas Jr. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1995.

LUNA, Felix; KLEIN, Herbert. Transformações econômicas no período militar (1964–1985). *In:* REIS, Daniel Aarão; RIDENTE, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Org.). *A ditadura que mudou o Brasil*: 50 anos do golpe de 64. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

MACHADO, Miriam de Oliveira. *Jornal* O Pato Macho: ditadura militar e resistência na imprensa em Porto Alegre na década de 70. 2010. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Biblioteconomia) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

MANSAN, Jaime Valim. *Os expurgos na UFRGS*: afastamento sumário de professores no contexto da ditadura civil-militar (1964 e 1969). 2009. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

PADRÓS, Enrique Serra; FERNANDES, Ananda Simões. Faz escuro, mas eu canto: os mecanismos repressivos e as lutas de resistência durante os "anos de chumbo" no Rio Grande do Sul. *In*: PADRÓS, Enrique Serra *et al.* (Org.). *A ditadura de segurança nacional no Rio Grande do Sul (1964–1985)*: história e memória. Porto Alegre: CORAG, 2009. v. II. p. 33-48.

PELLEGRINI, Tânia. *Gavetas vazias*: ficção e política nos anos 70. São Carlos: EdUFSCar, 1996.

REIS, Daniel Aarão; RIDENTE, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Org.). *A ditadura que mudou o Brasil*: 50 anos do golpe de 64. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

RÜDIGER, Francisco. *Tendências do jornalismo*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1993.

SANTOS, Pedro Brum. *Retratos do Brasil*: a representação da história na ficção pós-70. 1996. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1996.

SOUZA, Marilene Nascimento de. *Longe demais das capitais – MUSIPUC*: um (novo) movimento musical em Porto Alegre na década de 1970. 2006. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

STRELOW, Aline. *Pato Macho*: o humor no jornalismo alternativo. *Biblioteca Online de Ciências da Comunicação*, 26 jul. 2008. Disponível em: https://www.recensio.ubi.pt/modelos/documentos/documentoe1d8.html?coddoc=2567. Acesso em: 7 out. 2024.

4.2

Nove do Sul e o conto sul-rio-grandense na década de 1960

Luana Teixeira Porto

de Assis, no século XIX, e Simões Lopes Neto e Mário de Andrade, na primeira metade do século XX, para citar apenas alguns autores que são expoentes na produção de contos. De todo modo, foi depois da II Guerra Mundial que o gênero de fato alcançou alta intensidade em nosso país.

No Brasil, embora os primeiros registros de publicação de contos em veículos de imprensa[1] remontem à primeira metade do século XIX, o gênero somente atingiu expressividade em relação ao número de escritores e de obras na segunda metade do século XX, quando se disseminou entre autores, muitos deles já conhecidos por outras formas ficcionais, como o romance. É o caso de escritores como Clarice Lispector e Guimarães Rosa. Não é possível esquecer, contudo, que muito antes desse período o formato já havia sido explorado por escritores como Álvares de Azevedo e Machado

1. O ano de 1836 é apontado por diferentes críticos como o ano do surgimento dos primeiros escritos que podem ser considerados como conto. São duas as publicações apontadas como as precursoras do gênero no Brasil: *A caixa e o tinteiro*, de Justiniano José da Rocha, e *Werner: episódio da guerra de Argel*, de Napoleão d'Abrantes. Antonio Hohlfeldt, *Conto brasileiro contemporâneo*, p. 23.

Na década de 1960, houve uma consolidação de autores no gênero, o que levou Antônio Hohlfeldt a apontar esse período como "a grande década do conto"[2] no Brasil. Dois elementos essenciais para a confirmação do "sistema" do conto, o autor e a obra, encontravam-se em quantidade. Surgiram nomes que dariam continuidade à produção literária nas décadas seguintes, como Rubem Fonseca, com o livro de contos *Os prisioneiros*, de 1963, e Moacyr Scliar, com *Carnaval dos animais*, de 1968. As obras do gênero também obtiveram maior notoriedade, lançadas não apenas por autores do eixo Rio-São Paulo, e eram constituídas por narrativas construídas a partir de estéticas diversas, muitas delas em fecundo diálogo com o momento sociopolítico brasileiro. Cabe lembrar que o conto, por seu porte em regra breve, encontrou meios de divulgação eficazes em revistas e suplementos de grandes jornais, o que contribuiu para sua força no contexto.

A presença mais intensa da narrativa curta entre as letras brasileiras acompanhou a tendência da América Latina, que apresentou ao público leitor uma intensa produção ficcional, especialmente em romances do chamado *boom* da literatura latino-americana[3], que impulsionou o mercado

2. Hohlfeldt, *op. cit.*, p. 12.

3. Este *boom* pode ser compreendido como um movimento literário liderado por escritores latino-americanos que agiam coletiva, organizada e conscientemente, estabelecendo contato por correspondências e indicando textos e obras entre si para avaliação e indicação de publicação. Eram engajados em duas questões centrais, associadas à função da literatura e a interesses comerciais de socialização de obras: reafirmar o potencial da politização da arte, abordando temas sociais, como a Revolução Cubana, que despertou o interesse pela leitura de obras latino-americanas por público de outros continentes e consequentemente a tradução de obras latino-americanas para outras línguas, e

editorial de cada país, nacional e internacionalmente, graças à articulação entre escritores de língua espanhola na década de 1960. No Brasil, embora não tenha havido uma organização específica entre escritores, houve um significativo aumento de produção literária, e o conto foi um dos gêneros que mais impulsionaram o surgimento de autores novos.

Nesse período, o Brasil vivia sob o regime ditatorial implantado em 1964, marcado pela censura à liberdade de expressão e à produção artística, especialmente àquela que contrariasse a ideologia do sistema vigente. Essa política repressiva não impediu, contudo, a produção e a publicação de obras literárias, muitas das quais problematizavam a condição de Estado autoritário e abordavam temas sociais tanto em prosa quanto em verso, na forma de poesia ou letras de canção. Mesmo diante de um cenário de repressão política e cultural, as décadas de 1960 e 1970 podem ser consideradas períodos de efervescência literária em termos de produção e publicação, com lançamento de editoras e criação de concursos que estimularam a circulação de textos.[4]

No caso do conto brasileiro, a escrita foi estimulada por concursos, revistas especializadas e antologias que divulgavam textos de novos talentos, consagravam escritores ou davam espaço para nomes que nem sempre conseguiriam manter-se no cenário literário. Além disso, cabe destacar o papel de instituições públicas de cultura e/ou do livro na divulgação de obras contísticas, abrindo espaço, por meio de publicações ou eventos, para a extensa produção da narrativa curta. Criado em 1954, o Instituto Estadual do Livro (IEL) do Rio Grande do Sul pode ser apontado como exemplo de organização que promoveu o lançamento de autores novos,

tornar a produção literária produzida na América Latina reconhecida e valorizada em outros contextos que não apenas o país de origem de cada autor, ampliando, assim, o círculo de leitores e a percepção da qualidade literária dos textos produzidos na América Latina. Participaram desse movimento escritores como Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, Juan Carlos Onetti, Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias, José Donoso, entre outros.

4. Como destaca Regina Dalcastagnè, "Renovação e permanência: o conto brasileiro da última década", p. 5: "Só em 1979, 250 milhões de livros foram lançados. Nunca se publicou tanto. Nunca tantos escritores foram apresentados ao público".

divulgação de obras e propagação da literatura no estado, contribuindo para a preservação da memória cultural das letras sul-rio-grandenses.[5]

Assim, as décadas de 1960 e 1970 no Brasil apresentaram diferentes estratégias para a produção e disseminação de contos, o que fez com que houvesse uma ampliação do sistema literário brasileiro, tal como concebido por Antonio Candido[6] em sua tese sobre a formação da literatura brasileira. Para a consolidação do gênero conto, contribuíram os meios de divulgação e também a existência de um público leitor interessado pela narrativa curta, bem como uma escrita consistente que criou uma ficção concisa com a qualidade estética presente nas grandes narrativas.

Vejamos o caso da literatura sul-rio-grandense, entendida como parte integrante do sistema literário brasileiro, mas, ao mesmo tempo, podendo ser compreendida como um sistema literário relativamente autônomo, para verificar de que forma escritores gaúchos alinharam suas produções em forma e temática. Vale registrar que nas décadas de 1970 e 1980 houve um reconhecimento crítico significativo de obras de contistas como Caio Fernando Abreu e João Gilberto Noll, que ganharam notoriedade nacional pela experimentação de linguagem e diversidade temática de seus contos.

Antes disso, contudo, convém registrar que a narrativa curta é o modo de organização discursiva predominante na literatura gaúcha no século XX, a qual tem sido estudada por diferentes pesquisadores, dentre os quais Gilda Neves da Silva Bittencourt e Luís Augusto Fischer. Bittencourt enfatiza que o conto é a forma narrativa preferida dos autores gaúchos do período do Partenon Literário, "talvez por ser a que se aproximava e

5. Desde a sua criação, o IEL promove estudos sobre literatura e autores gaúchos, tornando suas ações mais efetivas no final dos anos 1960 e início da década seguinte. Em 1972, o instituto passou a desenvolver ações culturais para a promoção da literatura sul-rio-grandense na comunidade e realizou paineis com escritores, seminários sobre literatura, distribuição de livros para bibliotecas escolares, além de lançar novos escritores, como Caio Fernando Abreu, Luiz Antonio de Assis Brasil, Carlos Carvalho, Ivo Bender, Antônio Carlos Resende, Sérgio Capparelli. Nos anos 1980, criou uma série de publicações chamada "Autores Gaúchos" com o objetivo de "valorizar e divulgar a literatura sul-rio-grandense em todo o país", conforme registro no próprio *site* do instituto, no texto "O IEL: nossa história".

6. Antonio Candido, *Formação da literatura brasileira*: momentos decisivos.

se identificava melhor com os 'casos' de galpão, presença constante na cultura popular rio-grandense".[7]

Nos contos e nos "casos", ou causos, há uma economia de personagens, enredos mais enxutos e preferência por unidade temática focada em um acontecimento central, o que remete à estrutura da narrativa curta. É preciso ponderar, todavia, que isso não significa negar a possibilidade de tensão e problematização propostas nas histórias. Pelo contrário, uma vez que, a partir de uma narração que parece superficial ou singela, vários planos de tensão podem ser desenvolvidos. Há ainda outro possível ponto em comum entre essas duas modalidades de história curta: a possibilidade de articular uma voz que se põe a contar num estilo mais próximo do oral, como se o narrador falasse de uma forma mais coloquial com o leitor ou ouvinte.

Fischer[8] apresenta uma leitura panorâmica e cronológica da literatura sul-rio-grandense e propõe avaliar a literatura do estado em diferentes "constelações", agrupadas por um critério de marcação temporal.[9] O autor mostra que, no período entre as décadas de 1960 e 1980, a narrativa sul-rio-grandense ampliou seus horizontes temáticos, criando um cenário mais pluralizado, mas não totalmente afastado da abordagem da cor local. Nas palavras do crítico, essa geração expõe um cenário mais cosmopolita quanto ao tema e à forma, mas, mesmo que não aborde exclusivamente o gaúcho campeiro, não se afasta do Rio Grande do Sul, referenciado por

7. Gilda Neves da Silva Bittencourt, *O conto sul-rio-grandense*: tradição e modernidade, p. 35.

8. Luís Augusto Fischer, "Desenho de uma geração".

9. O mapeamento da literatura sul-rio-grandense proposto pelo ensaísta começa em 1870, época que se estende até 1890 e engloba a primeira geração dessa literatura. A "ideia de identidade" e a investigação do gaúcho romântico como elemento de "coesão nacional do Rio Grande do Sul" marcam essa primeira geração da literatura regional. O gaúcho também será núcleo da segunda geração, de 1910 a 1920, só que a preocupação se centra no gaúcho peão, que narra suas histórias, seu heroísmo, o mundo que o cerca. De 1930 a 1950 tem-se a terceira geração, que se volta para o "Coronel gaúcho", que, devido à decadência, torna-se "matéria de ficção". A quarta geração, de 1960 a 1980, explora um "cenário cosmopolita" com temas ainda regionais, mas não se prendendo ao tema do gaúcho campeiro. A partir dos anos 1990, surge uma "nova geração nas letras do estado", denominada como "quinta geração", a qual não assume uma postura vanguardista e tampouco tem consciência ou sabe que é uma "geração", entendendo-se o termo como um agrupamento de escritores com posições ideológicas e estéticas comuns. Essa geração tem a cor local como uma das possibilidades temáticas e experimenta a linguagem, afastando-se na maioria das vezes de uma escrita linear.

"episódios obscuros de nossa história ou dos colonos e seus descendentes, ao lado da ocupação com os temas da cidade grande de nosso tempo, da ditadura e seus horrores, das novas relações humanas que aí e então acontecem".[10]

Essas alterações na história do conto sul-rio-grandense podem estar atreladas a um acompanhamento das mudanças econômicas, sociais e culturais ocorridas no estado, que passou a deixar de ser uma região essencialmente agropecuária para expandir suas possibilidades de desenvolvimento, mesmo que sem o mesmo destaque nacional experimentado na primeira metade do século XX. Com isso, o êxodo rural e o estabelecimento de formas de viver nas cidades passaram a ser novos horizontes, e a literatura acompanhou essa movimentação.

Essas considerações são importantes para contextualizar a reflexão proposta neste ensaio, que tem o objetivo de apresentar um panorama da produção contística da literatura sul-rio-grandense nesse período, indicando autores, obras e temas abordados e levando em conta o contexto de produção das obras. Para isso, destaca-se a relevância da publicação da antologia de contos *Nove do Sul*, que indica o potencial da narrativa curta no Rio Grande do Sul nos anos 1960, antes da consolidação de grandes escritores gaúchos, como Sergio Faraco e os já citados Caio Fernando Abreu e João Gilberto Noll.

A antologia *Nove do Sul* foi publicada pela primeira vez em 1962 pela Editora Difusão de Cultura, em uma iniciativa de Luiz Lerrer. Alguns dos autores reunidos no livro tiveram continuidade na vida literária, caso de Moacyr Scliar, Josué Guimarães e Tania Jamardo Faillace, que também ampliaram seu rol literário com produção de romances; outros, porém, preferiram dar maior atenção a outras profissões, caso do jornalista Ruy Carlos Ostermann. Em 2002, foi lançada uma nova edição através de uma parceria entre o Instituto Estadual do Livro (IEL) e a Companhia Rio-Grandense de Artes Gráficas (CORAG).

Em 1962, curiosamente, ocorreu também o lançamento de *Primeiras estórias*, de Guimarães Rosa, livro também de narrativas curtas, mas de

10. Fischer, *op. cit*., p. 79-80.

autor consagrado, numa década em que a circulação do gênero conto começava a se ampliar no Brasil. Tal coincidência de datas, todavia, não se estende quando se considera a repercussão crítica dos dois livros. Se a obra do escritor mineiro alcançou, desde a sua publicação, destaque na crítica acadêmica despertando interesse pelo desvendamento de temas e formas da escrita narrativa do autor, o mesmo não pode ser dito em relação à antologia gaúcha, que até hoje não goza de estudo específico no meio acadêmico, nem mesmo no Rio Grande do Sul, apesar de ser referenciada em alguns trabalhos sobre o conto gaúcho.

Por esse motivo, é oportuno registrar a importância de *Nove do Sul* para a literatura sul-rio-grandense da segunda metade do século XX, especialmente quando são considerados os autores e os textos que particularizam essa obra em relação ao contexto de produção e às tendências estéticas do gênero conto após a publicação do livro. Os textos da antologia foram reunidos com a pretensão, avisam os editores no texto de apresentação, de quebrar um silêncio de 20 anos entre uma "velha" e uma "nova" geração, a qual assistia na época a uma mudança cultural, social e política no Rio Grande do Sul. Tais mudanças relacionam-se, entre outros fatores, à criação de editoras para lançamento de obras de autores locais, aumento do êxodo rural, incremento de contextos de periferia urbana, consolidação de partidos políticos com posições ideológicas diversas e fortalecimento do processo de democratização política depois da deposição de Getúlio Vargas.

As narrativas da antologia tematizam, segundo os autores, os "problemas do homem", numa alusão ao caráter universalista dos contos, e procuram indicar a presença de uma consciência artística de unidade, já que buscam "realizar algo duradouro e descobrir novos caminhos dentro do conto brasileiro", missão ambiciosa se pensada no contexto da literatura contística produzida desde então no país e nas técnicas de composição apresentadas pelos autores. Compõem a coletânea contos de nove gaúchos: Cândido de Campos, Josué Guimarães, Tania Jamardo Faillace, Sérgio Jockymann, Lara de Lemos, Ruy Carlos Ostermann, Sérgio Ortiz Porto, Moacyr Scliar e Carlos Stein.

Para um breve registro da recepção crítica desses prosadores no cenário nacional da literatura brasileira e a pouca atenção da crítica, inclusive sobre a antologia, basta citar que apenas Josué Guimarães e Moacyr Scliar são referenciados por Alfredo Bosi em sua obra sobre a história da literatura brasileira, um dos mais conhecidos e citados livros de historiografia literária. Nesse livro, os dois são mencionados como prosadores dos anos 1970 que criam uma literatura de vertente regionalista: enquanto Scliar é destacado por sua "bela reconstrução das figuras judaicas de Porto Alegre" e como um dos melhores prosadores do conto brasileiro contemporâneo, Guimarães recebe a descrição de um autor cuja obra versa sobre "a saga do migrante nas pequenas cidades do Sul"[11]. Como se vê, há uma filiação estreita à cor local dos textos dos dois escritores gaúchos, o que não se confirma como regra de composição nos contos dos autores presentes na coletânea.

Nove do Sul foi publicado num período em que o Rio Grande do Sul começava a vivenciar uma alteração de seu perfil econômico. Até a década de 1950, o estado dispunha de intenso papel na economia nacional graças à grande exportação de produtos do setor agropecuário e ao abastecimento no mercado interno através da agroindústria. Na metade da década, o estado começou a assistir a uma desaceleração econômica resultante do baixo crescimento industrial e do atraso tecnológico, que o deixou pouco competitivo em relação a outros estados, especialmente frente à ascensão de São Paulo como líder no campo industrial. Empobrecido economicamente e não mais sendo suficiente o trabalho na produção agropecuária para garantir o crescimento, o Rio Grande do Sul começava a ver fortalecer-se o interesse da população pela cidade. O espaço urbano passou, então, a ser projetado em uma ficção que acentuava o abandono do campo e a realidade da vida nos espaços urbanos, muitas vezes marcada pela solidão e pela fragilidade das relações interpessoais.

O conto "O cortejo", do escritor Cândido de Campos, exemplifica essa última observação. O texto compõe uma das seis histórias do escritor presentes na coletânea. Por meio de um narrador que assiste de longe aos fatos, sem demonstrar envolvimento emocional com o que conta, "O

11. Alfredo Bosi, *História concisa da literatura brasileira*, p. 436.

cortejo" expõe as dores e o sentimento de isolamento de uma filha que precisa preparar o cortejo da mãe, uma dedicada bordadeira que prestava serviços à classe alta, e quer lhe dar um enterro digno. Percebendo a mínima presença de pessoas no velório, a filha sofre por reconhecer o desprezo alheio à morte da mãe, já que apenas duas pessoas comparecem ao evento apesar de ela ter avisado "todas as casas" para as quais a mãe realizava bordados. Trata da desumanização típica de grandes centros urbanos e aproxima-se de temas de caráter universal. As outras narrativas expõem temas ligados ao cotidiano, sem experimentações de linguagem ou elaboração estética apurada no trato dos temas.

Josué Guimarães, que atuava como jornalista e que posteriormente viria a ser um importante romancista, tem dois contos na coletânea, "Odete de Oliveira" e "A morte do caudilho". O primeiro compõe um cenário sulino de base patriarcal, no qual uma família educa uma filha para a "vida decente" e para o casamento; apesar de essa contextualização à primeira vista poder ser entendida como apologia à vida pacata e conservadora, o texto propõe um questionamento sobre a educação repressora e patriarcal. "A morte do caudilho" representa parte da história do Rio Grande do Sul à época dos coronéis que disputavam poder nas grandes estâncias e também na política. A história, que se molda por meio de um discurso narrativo em terceira pessoa e com linguagem objetiva, apresenta o embate entre os coronéis Paixão e Nico, este morto em uma das peleias com o grupo adversário, e focaliza o espírito belicoso próprio do perfil tradicional do gaúcho apresentado em muitos textos em que a guerra ou a peleia assumem um valor positivo, de defesa da honra e de ideais.

Tania Jamardo Faillace comparece no livro com "A descoberta" e "Um navio". "A descoberta" é um texto constituído por uma narração subjetiva em primeira pessoa, na qual o personagem filosofa sobre a razão de viver para se tornar um homem "integral" e "livre". "Um navio" apresenta uma voz feminina que conta sua história onírica, mas o leitor só reconhece ser a narrativa um sonho no final do conto, o que dá ao texto um desfecho surpreendente. A narrativa, dividida em apenas três parágrafos — sendo o primeiro de mais de três páginas —, trata do desejo do narrador de visitar

um navio francês, de cor azul e de chaminé branca, que está atracado no cais. Seria essa a metáfora de uma vida mais leve, distante da angústia cotidiana e da inquietação em ter que suplicar ao patrão um aumento de salário para dar conta da sua sobrevivência. Ao representar a imagem do sonho da narradora, o conto constrói um contraste entre a vida vivida e a almejada.

Sérgio Jockymann, jornalista, romancista, poeta, prosador e dramaturgo, tem quatro contos no livro: "Jimmy", "Compulsão", "Torta com chocolate" e "Tabernáculo do Senhor". Destaca-se "Jimmy", uma das poucas narrativas do livro que aborda a temática da violência como algo banal, tema que afloraria na literatura brasileira da década seguinte com a chamada "literatura brutalista" de Rubem Fonseca, algo muito explorado nas narrativas curtas deste autor. O conto é também destacado por explorar a narração em forma de diálogo, afastando-se das estratégias textuais dos outros contos da coletânea. O texto é um diálogo rápido e intenso entre dois homens adultos integrantes de um grupo de Rotary, Billy e Harry. Billy recebe o filho de Harry para passar a noite em sua casa, mas se espanta pelo fato de o garoto de sete anos, Jimmy, ficar apontando insistentemente uma metralhadora para ele. Billy então conversa por telefone com Harry para alertar sobre o perigo da situação e sobre o fato de não poder nem levantar os braços, sinal de que estava imobilizado, mas não é entendido, e o diálogo entre os dois termina quando o pai do menino ouve, pelo telefone, uma rajada curta que marca o tiro de metralhadora desferido por Jimmy contra o amigo do pai. Sem indicar nenhuma preocupação ou sentimento de culpa por não ter atendido ao pedido do companheiro de grupo, e assim ter permitido o assassinato, Harry passa a conversar com Jimmy, perguntando pelo bebê que estava na casa onde ocorreu o homicídio. Diante da resposta de que estava tudo bem, Harry conforta-se. Seu filho, afinal, era um "bom" menino.

Lara de Lemos, professora, jornalista, tradutora e poeta, colabora na coletânea com os contos "Um ser delicado", "Em meio da noite", "Viagem" e "D. Eufrásia". A primeira narrativa, escrita de forma concisa e tendo um narrador onisciente que revela o olhar de repulsa de um

homem diante de uma cena em que outras quatro pessoas, num restaurante, contam anedotas, gritam, comem e bebem de forma descuidada e incontida, acentua o paradoxo da condição humana — dividida entre seres brutos e delicados. "Em meio da noite" traz a rememoração de uma senhora idosa de perdas de suas casas, motivadas por fogo ou por razões não apontadas. Embora o conto não seja composto em primeira pessoa nem apareçam diálogos que expressem a voz feminina, esta aparece através da introdução de discurso indireto livre, que marca o tom nostálgico da velha. "Viagem" e "D. Eufrásia" tratam de angústias. No primeiro, vê-se uma narrativa aberta no sentido de não explicitar a motivação da procura do personagem central por um endereço determinado. "D. Eufrásia", narrado em terceira pessoa, retrata o drama de uma senhora conhecida como alguém que faz tudo para ajudar a vizinhança, mas que vive na solidão, sonhando com a volta ou a existência — o conto não deixa isso definido — de uma filha que seria a solução para pôr fim a sua vida dura, com pouco dinheiro e saúde debilitada.

Ruy Carlos Ostermann, jornalista, comentarista esportivo e escritor, contribui com três contos. "*Moderato cantabile*", "Extinção do mundo" e "Tiodoro" são textos que espelham o traço jornalístico do autor: redação objetiva, cenas rápidas, ordenação cronológica dos fatos, concisão narrativa. Dessas narrativas, merece destaque o conto "Extinção do mundo", que aborda a relação de deterioração intensificada pela precariedade social do espaço urbano, prestes a se acabar, como já anuncia o título do conto. O texto tem como personagem central João Medusa, homem velho e em decadência, assim como está velho e decadente o bar frequentado por ele. Chama atenção a perspectiva melancólica e sombria do personagem, que gostaria de viver em um mundo diferente, verde como fora uma vez.

Os contos "O louco", "Noite de carnaval" e "Jurik", do médico e escritor Sérgio Ortiz Porto, permitem reconhecer o engajamento na abordagem de realidades sociais em contextos diversos e um trabalho mais apurado no tema do que na estética. Em "O louco", o autor apresenta como personagem central um louco chamado Brasil da Silva que explora diferentes estratégias para resolver suas carências afetivas e financeiras, mas nunca é

reconhecido como ser humano, e sim como menos que bicho e "homem do povo brasileiro". Em "Noite de Carnaval", uma festa é apenas o pano de fundo para o registro da vida desajustada de dois personagens, um homem com olho de vidro e outro com camisa verde com uma faixa amarela. O primeiro está deprimido porque a esposa foi visitar a família, o outro busca o suicídio e morre ao pular de um viaduto. "Jurik" é uma narrativa que, através do olhar de um personagem enfermo, um homem negro e alto, de braços compridos, chamado Jurik, trata da precariedade de um hospital psiquiátrico, muito mais um "depósito de dores" do que espaço de salvação. Os contos apresentam um movimento similar: o de exteriorizar reflexões sobre o desequilíbrio da mente humana, e podem ser vistos como uma leitura crítica da sociedade daquele tempo.

Moacyr Scliar, médico, futuro cronista e romancista, participa da antologia com três textos, "Três histórias de busca", "Peixes" e "Almoço de domingo". O primeiro, dividido em três seções independentes, aborda temas do cotidiano, como a busca do filho pelo pai num momento de catástrofe climática (temporal), a saída do filho, quase adulto, da casa materna e a dificuldade da mãe diante da partida. "Peixes" retrata o sofrimento do narrador diante de uma vida vazia e solitária, numa clara alusão ao contexto moderno que aniquila a vida humana e mecaniza as relações pessoais. "Almoço de domingo" trata da dificuldade de um pai conservador em aceitar a independência afetiva dos filhos e a vida livre, fora de casa e das regras paternas. As três narrativas, numa escrita objetiva e marcada por algumas imagens metafóricas, expõem qualidades do escritor: economia linguística e criação e atmosfera de tensão e resolução final de conflitos, mesmo que o desfecho não seja harmônico ou o desejado pelos protagonistas. Além disso, os contos fogem de uma literatura de cunho regionalista, o que marca os textos de Scliar no conjunto da narrativa curta sul-rio-grandense com um caráter mais universal, ou melhor, não local.

Carlos Stein, que editou com Moacyr Scliar o livro de contos *Tempo de espera* em 1964, contribui com quatro contos para *Nove do Sul*, dos quais merece destaque "A greve dos lixeiros". A partir de uma greve de lixeiros, numa cidade qualquer onde se desenvolve o enredo, o conto

induz a uma discussão sobre o valor moral e social desses trabalhadores urbanos, muitas vezes vítimas de zombaria e discriminação. Num tom de crítica social, a narrativa expõe, afinal, questionamentos na voz do narrador que visam que o leitor reflita sobre a hipocrisia de sujeitos em posição social superior que desprezam aqueles em situação subalterna, o que faz do conto quase um panfleto em defesa da justiça social e de valores morais mais nobres, relacionados à diferença cultural e de classe. Se Stein, por um lado, explora com intensidade a descrição de cenas como se fossem *flashes*, o que cria um tom de rapidez e dinamismo das ações da narrativa, por outro o escritor apresenta uma dificuldade em equilibrar a dimensão temática e a estética, esta ficando em segundo plano na construção textual, especialmente pelo caráter óbvio da reflexão social proposta com base no discurso narrativo ao final do conto, com perguntas diretas para discussão pelo leitor.

Em uma das poucas referências críticas a *Nove do Sul*, Gilda Neves da Silva Bittencourt destaca que a publicação desse livro indicava uma faceta diferenciada na literatura produzida no Rio Grande do Sul, comparando-se os textos da coletânea com os da tradição anterior. Isso porque os contos se aproximavam da prosa do centro do país por sua temática urbana, linguagem coloquial e abordagem de problemas sociais e humanos. Apesar da associação dos contos ao padrão da literatura brasileira da época, a pesquisadora vê nas narrativas algumas marcas de "imaturidade dos autores", que não evidenciam nos textos um estilo próprio e muitas vezes oscilaram entre um tom jornalístico de escrita e um estilo mais literário de composição, ou fizeram de seus contos plataformas para a denúncia de injustiças sociais em detrimento do trabalho estético.[12]

Numa leitura de conjunto dos contos da antologia, alguns apontamentos podem ser destacados. O primeiro deles está atrelado a tendências temáticas das narrativas. Há um movimento similar nos contos no sentido do abandono da temática de cunho essencialmente regionalista. Por um lado, essa tendência mostra o desapego a uma certa estereotipia associada à imagem de gaúcho como homem rude, conservador, do campo, tal como

12. Gilda Neves da Silva Bittencourt, *O conto sul-rio-grandense*: tradição e modernidade, p. 53.

se sugeria em narrativas de décadas precedentes nas letras do estado. A coletânea assinala nesse sentido que a cor local se distingue dessas imagens e que a literatura contística sul-rio-grandense observa essa apropriação de novas imagens para os personagens e o cenário onde vivem. Seria, portanto, uma leitura do espaço sul-rio-grandense adequado ao novo contexto: menos rural, mais urbano; menos conservador e regional, mais universal. Seria ainda uma tentativa de situar os contos num patamar global, já que não se pratica a linguagem regionalista, assim como o homem rude do campo não está presente.

Pode-se até mesmo arriscar em direção ao traço promissor dessas narrativas, antecipando tendências que seriam exploradas com maior intensidade nas décadas seguintes do conto gaúcho: uma contística mais universal, que se aproxima do que seria a literatura brasileira no mesmo período. Em outros termos, os escritores gaúchos estariam construindo um diálogo entre o que se produzia no Sul e o que se reconhecia no eixo Rio-São Paulo, assinalando certa proximidade nas letras brasileiras, muito mais do que uma divisão de literaturas por fronteiras geográficas e culturais.

Em relação aos temas da coletânea *Nove do Sul*, além daquilo que já foi destacado, é oportuno registrar que muitos dos contos da coletânea abordam direta ou indiretamente práticas de violência social, como se percebe em "Lugar de ladrão", de Cândido de Campos, "A morte do caudilho", de Josué Guimarães, e "Jimmy", de Sérgio Jockymann, para citar três exemplos. A temática da violência, anunciada como tópico de grande parte das narrativas curtas a partir dos anos 1970 e intensificada nos contos do século XXI, parece já ter tido lugar bem antes na literatura contística sul-rio-grandense, e isso pode ser atestado por meio de uma pesquisa mais ampla a ser feita sobre o caráter pioneiro de contistas do estado na problematização da violência. E a literatura daqui não se eximiu de representar esses dados da conjuntura social.

Por fim, cabe registrar que as narrativas que compõem a coletânea, apesar de marcarem um esforço de seus autores em construírem boas histórias e criarem enredos envolventes do ponto de vista da relação entre autor, texto e leitor, carecem de uma maior elaboração estética. Isso pode

ser evidenciado pela exploração limitada da estrutura contística, restringindo, na maioria dos textos, a matéria narrada a um único acontecimento. Não se identificam experimentações de linguagem ou uma ousadia na estruturação narrativa, que se molda pelo formato linear e solidário ao leitor menos especializado. *Nove do Sul*, assim, com limitações talvez características de escritores em parte em começo de carreira, lidando com uma forma promissora, mas ainda a ser explorada, pode ser visto como um bom experimento produzido no estado, alinhado a grandes temas que ocupariam o centro de interesses da literatura brasileira nas décadas seguintes.

Referências

BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. *O conto sul-rio-grandense*: tradição e modernidade. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira.* São Paulo: Cultrix, 1997.

CAMPOS, Cândido de *et al*. *Nove do Sul.* Porto Alegre: IEL; CORAG, 2002.

CAMPOS, Cândido de *et al*. *Nove do Sul.* Porto Alegre: Difusão de Cultura, 1962.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*: momentos decisivos. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

DALCASTAGNÉ, Regina. Renovação e permanência: o conto brasileiro da última década. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 11, p. 3-17, jan./fev. 2001. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/8865. Acesso em: 10 fev. 2024.

FISCHER, Luís Augusto. Desenho de uma geração. *In*: FISCHER, Luís Augusto. *Para fazer diferença*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1998. p. 76-83.

HOHLFELDT, Antônio. *Conto brasileiro contemporâneo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

INSTITUTO ESTADUAL DO LIVRO. O IEL: nossa história. Disponível em: http://ielrs.blogspot.com.br/p/historia.html. Acesso em: 10 fev. 2024.

POE, Edgar Allan. Review of *Twice told tales*. *In*: MAY, Charles. *Short story theories*. Ohio: Ohio University Press, 1976. p. 45-52.

POE, Edgar Allan. *Poemas e ensaios.* Rio de Janeiro: Globo, 1985.

4.2.1

Caio F., perto da ficção e perto do Brasil

Juliane Vargas Welter

a individualidade e alcançaria certa coletividade, o autor externaliza a ampliação de perspectiva que o romance ambicionou formalizar: as memórias, coletivas e individuais, e as buscas, no conteúdo e na forma, engendradas na narrativa. A partir dessa afirmação e das questões que ela estimula, veremos as relações entre a escrita de Caio Fernando Abreu

Em carta ao amigo Josézim, Caio Fernando Abreu desabafou: "Sinto que é como se fosse meu primeiro livro, no sentido de que me desembaracei do umbigo e cheguei mais perto da ficção, do Brasil, do humano alheio, não apenas meu".[1] A afirmação refere-se a *Onde andará Dulce Veiga?* (1990), segundo romance do escritor, reconhecido sobretudo por sua produção de contos. Essa enunciação levanta questões sobre a obra e também sobre a autorreflexão que o artista faz sobre a sua inserção na literatura brasileira. Tendo como pressuposto uma ideia de Brasil e de ficção que transcenderia

1. Caio Fernando Abreu, *Onde andará Dulce Veiga?*: um romance B, p. 250. Nas novas edições da Editora Agir foram incluídas cinco cartas do autor, nas quais ele comenta o processo criativo do romance.

e a sociedade, a partir da leitura de *Onde andará Dulce Veiga?* e de uma rápida visada de conjunto da produção pregressa, que será retomada no enredo e na estrutura desse romance.

Se a produção do autor é fortemente marcada pelas discussões de grupos marginalizados, tematizando sexualidades e comportamentos não normativos, também estará embrenhada nas peculiaridades do contexto de formação e transformação nacional que lhes dizem respeito. Assim, o caldo cultural e político dessa escrita será marcado pela realidade de um país estruturalmente desigual, como formalizado pelo conto "Creme de alface" de *Ovelhas negras* (1995) assolado por uma modernização conservadora que interrompeu os processos de integração nacional democráticos e progressistas e por uma abertura política conciliadora, questões coletivas e específicas do seu lugar de fala, o país periférico. A própria deflagração das discussões sobre esses grupos ditos minoritários será peculiar no país. O Brasil adentra esses debates já na esteira da abertura política, no final da ditadura civil-militar brasileira (1964–1985). A fragmentação e a pluralização das lutas políticas em nível mundial são tematizadas também em meio às nossas especificidades: se a violência é do Estado em "Garopaba *mon amour*, de *Pedras de Calcutá* (1977), é civil em "Terça-feira gorda", de *Morangos mofados* (1982).

Caio Fernando Abreu inicia suas publicações em 1970[2], o que significa dizer que é um escritor que amadureceu em meio à ditadura, à profunda alteração econômica que atravessou o país e à abertura para o mercado neoliberal, tendo como horizonte uma reconfiguração da modernização. No início dos anos 1980, ocorre o surgimento da Aids, que representa mais um estigma para a comunidade *gay*. O "brevíssimo século XX" do escritor é marcado por transformações que mudaram definitivamente os rumos da nossa sociedade. O processo sócio-histórico estará assim embrenhado em sua obra: nas tematizações dos desviantes e nas formalizações confessionais de *O ovo apunhalado* (1975); na fragmentação formal e nas narrativas de derrota de *Morangos mofados* (1982); na soropositividade como matéria literária (pela primeira vez na literatura brasileira) em *Triângulo das águas* (1983). Conteúdos e estruturas que serão retomados no melancólico *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988) e no testemunho do narrador traumatizado em *Onde andará Dulce Veiga?* (1990), para ficarmos em alguns exemplos.

Se no campo do conteúdo esses textos lidam com o dado dos desviantes, falando geralmente desde uma perspectiva de classe média branca (de sexualidade normativa ou não), a estrutura nos permite ver narradores que se aproximam dos leitores pela primeira pessoa confessional, ou mesmo por uma terceira pessoa pouco distanciada, que assume as perspectivas narradas. Formalização também da sua produção cronística, suporte utilizado inclusive para revelar sua soropositividade para o HIV.[3]

2. Caio Fernando Abreu nasce em 1948 e morre em 1996, de complicações decorrentes da contaminação por HIV. Publica seus primeiros livros em 1970, *Inventário do irremediável* (contos) e *Limite branco* (romance). A seguir vêm *O ovo apunhalado* (contos, 1975), *Pedras de Calcutá* (contos, 1977), *Morangos mofados* (contos, 1982), *Triângulo das águas* (novela, 1983), *Os dragões não conhecem o paraíso* (contos, 1988), *A maldição do vale negro* (teatro, 1988), *As frangas* (infantil, 1989), *Onde andará Dulce Veiga?* (romance, 1990), *Ovelhas negras* (contos, 1995), *Estranhos estrangeiros* (contos, 1996), *Pequenas epifanias* (crônicas, 1996). Alguns livros foram organizados e publicados postumamente, como *Cartas* (2002), *A vida gritando nos cantos* (crônica, 2012), *Poesias nunca publicadas de Caio Fernando Abreu* (poesia, 2013) e *A comunidade do arco-íris* (teatro infantil, 2013).

3. A revelação de Caio Fernando Abreu para seus leitores se dá pela série de crônicas intituladas "Primeira carta para além do muro", "Segunda carta para além do muro", "Última carta para além do muro", todas publicadas no jornal *O Estado de S. Paulo* em 21 de agosto de 1994, 4 de setembro de 1994 e 18 de setembro de 1994, respectivamente. Em 24 de dezembro de 1995, publica "Mais uma

Ao se aventurar no romance pela segunda vez, com *Dulce Veiga*, Caio Fernando Abreu retoma formas (fragmentações) e conteúdos (sexualidades ambivalentes e sujeitos cindidos) já utilizados, somados agora às novidades do seu referente histórico: o desaparecido político; a degradação da metrópole periférica, com uma São Paulo apocalíptica; a Aids como uma epidemia e como uma simbologia transposta para a materialidade da cidade contaminada. Formalmente, a escolha do gênero romanesco, tendo como dispositivo narrativo a memória e o esquecimento, coloca-se como central na nova perspectiva adotada. Ou seja, é na narrativa longa de recuperação do passado que o autor se sente embrenhado na "matéria brasileira".

As peripécias da narrativa mostram, contudo, que o dado do desaparecido político é uma pista falsa: a solução se dá pelo encontro com a personagem desaparecida vivendo em uma comunidade alternativa sob o signo do Santo Daime, no melhor estilo contracultural dos anos 1970. Essa resolução redime nosso narrador, pela sua perspectiva, da culpa de sua delação involuntária durante a ditadura civil-militar, apagando novamente um outro personagem, Saul, este sim preso e torturado durante o regime em função daquela delação. Soma-se à conciliação coletiva uma conciliação das políticas individuais: gravitando em torno do personagem, que se encontra confuso com sua sexualidade[4], circulam outros que também se revelam ambivalentes ou não limitados, o que acaba por forjar uma coesão via sexualidade não normativa. O romance engendra uma univocidade que apaga conflitos da ordem da classe, raça e mesmo do gênero, funcionando como uma armadilha, pois apaga tensões da própria ordem que problematiza: a cantora de *punk* branca de classe média, o jornalista branco no "pior emprego do mundo" e a travesti negra que trabalha como faxineira ocupam o mesmo lugar nessa sociedade? Na São Paulo distópica do autor, sim.

carta para além do muro", falando do seu encontro com a morte. Caio Fernando Abreu, *Pequenas epifanias*.

4. Uma retomada de Gustavo, protagonista do romance *Limite branco* (1970).

Essas conciliações são também regras de composição: no jogo de esquecer-lembrar-esquecer, revela-se o dado estrutural com uma solução improvisada e falsa pelo novo apagamento do personagem que fora de fato preso e torturado. Assim, a partir do narrador confessional, que aqui só confessa a delação para nós, leitores, o romance ficcionaliza um testemunho *à brasileira*, marcado pela ambiguidade e pelo falseamento de resoluções, marcado por uma delação que ganha ares de involuntarismo e por uma política de esquecimento que é cíclica e arbitrária. O que significa dizer que o romance desvela, através de seus artifícios narrativos e de suas soluções, um horizonte externo: o esquecimento e a não resolução do passado.

Desse modo, a especificidade nacional da conciliação se projeta no apagamento das tensões. A ambiguidade da culpa rememorada carrega em si um duplo de algoz e vítima, dando conta de um dado externo pela reconciliação forçada via lei de Anistia (1979), que toca o romance pelo esquecimento e a sociedade pelo silenciamento articulado pelas políticas de Estado. Assim, em um mosaico de referências e formas, Caio Fernando Abreu internaliza os nossos impasses na redemocratização através da testemunha às avessas que é o narrador. Desse modo, a categoria da memória e o local da nossa própria linhagem de memórias servem para desnudar um passado recalcado no romance.[5] E também fora dele.

Retomando as questões iniciais sobre *Dulce Veiga*, é emblemático que Caio Fernando Abreu projete nessa obra um romance sobre São Paulo, em última instância, e que tenha como mote uma possível desaparecida política, a sua proximidade com a literatura brasileira ou, por que não, com uma tradição dentro dessa literatura. Se as discussões até então, pelo entendimento do próprio autor, poderiam estar restritas às peculiaridades

5. Entre os romances dessa linhagem podemos citar: *Memórias de um sargento de milícias* (1852), de Manuel Antônio de Almeida; *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1880), de Machado de Assis; *Recordações do escrivão Isaías Caminha* (1917), Lima Barreto; *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924), Oswald de Andrade; *São Bernardo* (1934), Graciliano Ramos; *Grande sertão: veredas* (1956), Guimarães Rosa; *O ventre* (1958), Carlos Heitor Cony; *Dois irmãos* (2000) e *Cinzas do Norte* (2005), de Milton Hatoum, para ficarmos em alguns exemplos. Para maiores detalhes sobre o argumento ver, de Luís Augusto Fischer, *Literatura brasileira*: modos de usar, e *Inteligência com dor*: Nelson Rodrigues ensaísta.

do seu local de fala (homem branco, homossexual, de classe média, intelectualizado), ao mergulhar em um problema recente daquela sociedade que se libertava, ele revela, pela forma e pelo conteúdo, as contradições da nossa redemocratização. Dito de outra maneira: ao trazer para a voz narrativa um narrador que se (nos) engana pela conciliação de um autoperdão (de uma anistia a si mesmo?), Caio tocou no cerne de um problema externo. Assim, no tecido narrativo da obra, o autor expôs, salvo engano pela primeira vez após o fim do regime militar, as contradições da nossa redemocratização e também da nossa modernidade periférica a partir do esquecimento.

Referências

ABREU, Caio Fernando. *Pequenas epifanias*. Porto Alegre: Sulina, 1996.

ABREU, Caio Fernando. *Ovelhas negras*. Porto Alegre: Sulina, 1995.

ABREU, Caio Fernando. *Onde andará Dulce Veiga?*: um romance B. Rio de Janeiro: Agir, 2007. [1990]

ABREU, Caio Fernando. *Pedras de Calcutá*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. [1983]

ABREU, Caio Fernando. *Morangos mofados*. São Paulo: Brasiliense, 1987. [1982]

ABREU, Caio Fernando. *Limite branco*. Rio de Janeiro: Agir, 2007. [1970]

FISCHER, Luís Augusto. *Inteligência com dor*: Nelson Rodrigues ensaísta. Porto Alegre: Arquipélago, 2009.

FISCHER, Luís Augusto. *Literatura brasileira*: modos de usar. Porto Alegre: L&PM, 2007.

4.3

O romance no Rio Grande do Sul a partir da década de 1960

Cibele Hechel Colares da Costa
Mairim Linck Piva

regional, predominou de forma significativa na literatura produzida no estado.

As primeiras manifestações literárias produzidas no Rio Grande do Sul aparecem somente na segunda metade do século XIX, como se sabe, por limitações objetivas quanto à vida na região. A superação dessas limitações

No desenvolvimento da literatura sul-rio-grandense, pode-se observar uma certa tensão de ordem temática: de um lado, obras de cunho mais acentuadamente histórico, com recursos narrativos centrados em elementos de maior referencialidade, do outro, produções de caráter mais intimista, recorrendo a técnicas de introspecção narrativa. No cenário atual da literatura do estado, essas vertentes não apresentam nítidas cisões, mesclando-se temas e técnicas nas obras de diferentes escritores. Durante algum tempo, da segunda metade do século XIX (em que se configura de forma mais nítida o sistema literário no Rio Grande do Sul) até meados do XX, porém, a tendência histórica, com elementos ligados ao passado

começa sob a forma de associações que fundam periódicos para agrupar intelectuais e para dar visibilidade à produção local. A organização de intelectuais em torno de periódicos como *Revista Mensal da Sociedade Partenon Literário* ou *Murmúrios do Guaíba* foram marcos para o desenvolvimento das letras no Rio Grande do Sul. A Sociedade Partenon Literário, fundada em 1868, tinha, por exemplo, a finalidade de fomentar as artes, a instrução pública e o debate político e cultural na província, tendo congregado diversas figuras de destaque no cenário intelectual.[1] Do grupo, destaca-se o nome de Caldre e Fião, o primeiro a ter romances publicados em forma de livro, com destaque para *A Divina Pastora* (1847) e *O corsário* (1851), em um período no qual os folhetins ainda dominavam a cena.

A exploração da subjetividade, própria da estética romântica, se fez presente em muitos dos textos surgidos nesse berço da criação literária sul-rio-grandense. Foram outros ideais românticos, no entanto, que se sobressaíram nas publicações, imprimindo fortes marcas no desenvolvimento da literatura gaúcha: a exploração do regional, a exaltação dos valores próprios da cultura local, a promoção de heróis modelares e identificados com o espaço visto como representativo do estado, o Pampa.

1. O "Programa" da sociedade, publicado no primeiro número da *Revista Mensal*, em 1869, aponta a amplitude do projeto: "O Partenon criou uma tribuna, para pugna oratória; uma biblioteca, onde reunirá as obras mais importantes relativas à grandiosa trindade de seus estudos: filosofia, história e literatura; aulas noturnas para os sócios que quiserem dedicar-se sem dificuldades ao granjeio da ciência; e afinal uma revista tão necessária como as outras criações". Apolinário Porto Alegre, "Programa", p. 4.

Inicia-se uma intensa preocupação com a ficção histórica, que marca grande parte da produção gaúcha no final do século XIX e se consolida nas primeiras décadas do século XX, com inúmeras publicações narrativas, em especial no conto.

Para integrar-se no cenário romântico brasileiro com elementos vinculados especificamente ao espaço sulino foi eleito um tipo humano, o gaúcho, e um espaço definido, o do campo, e com atividades próprias, relacionadas aos atos guerreiros ou à criação de gado. Além disso, foram definidos seus peculiares atributos, desde os relativos à sua constituição física, ligados a uma excepcional força corporal, como relativos à sua constituição moral, como um acentuado senso de liberdade, valentia e retidão de caráter, relacionados e derivados tanto do espaço mitificado do campo quanto das também mitificadas atividades bélicas e campeiras. Assim, a tendência regionalista gaúcha atende não só aos pendores gerais da literatura brasileira romântica, com uma certa defasagem temporal, como acaba por se consolidar como a representante maior da literatura produzida no Rio Grande do Sul.

A predominância dessa temática decorre de um imaginário nascido da presença de diversas lutas armadas no território sulino, desde a sua formação. Uma das campanhas bélicas que mais material cultural rendeu foi a Revolução Farroupilha (1835–1845), tematizada por diversos escritores e, segundo Marilene Weinhardt[2], mantida como "referencial obrigatório nos 'causos' da literatura regionalista, marco na história do povo, com as transformações habituais resultantes da ação da memória". Observa-se assim que, desde o *Partenon Literário*, conflitos como a Revolução Farroupilha fornecem subsídios para diversas gerações, atravessando os séculos e reverberando até a contemporaneidade, como comprovam autores como Erico Verissimo, Tabajara Ruas, Luiz Antonio de Assis Brasil e Leticia Wierzchowski.

Gilda Bittencourt, em O *conto sul-rio-grandense*, aponta quatro vertentes temáticas na produção contística sul-rio-grandense que talvez possam ser percebidas também nos romances do mesmo período, a partir dos anos 1970. A primeira seria a "vertente social", cujas obras enfocariam análises da sociedade em suas diversas relações e representações. A "vertente

2. Marilene Weinhardt, *Ficção histórica e regionalismo*: estudo sobre romances do Sul, p. 91.

existencial-intimista" seria constituída por textos focados na relação do indivíduo consigo mesmo ou com o mundo circundante. A "vertente memorialista ou da reminiscência infantil" advém da constatação da recorrência desse viés, vinculado ao fato de o memorialismo constituir uma tradição na literatura brasileira. A "vertente regionalista", com poucos representantes no período em que a estudiosa observa (contistas a partir dos anos 1970), é aquela em que se destacam os espaços, os costumes e a linguagem do universo do campo. Observadas essas categorias, percebe-se que a literatura sul-rio-grandense perdeu parte da força temática do regionalismo, cedendo espaço a outras temáticas que emergem na produção de diversos autores.

A partir dos anos 1960, a produção narrativa apresenta uma diversidade que pode ser percebida em um escritor como Josué Guimarães (1921–1986), cuja obra *A ferro e fogo*, constituída pelos volumes *Tempo de solidão* (1972) e *Tempo de guerra* (1975), centra-se nos processos de imigração alemã e nos entrechoques culturais no Rio Grande do Sul. O escritor, cuja atuação política durante a ditadura militar brasileira o levou a um período de clandestinidade, procurou representar os embates do sujeito com o universo circundante em outras obras, como *Os tambores silenciosos* (1977), na qual aborda o tema da censura, e *Dona Anja* (1978), sátira cujo enfoque assume tom marcadamente crítico em relação a elementos da realidade nacional, mais especificamente tratando da implantação da Lei do Divórcio no Brasil.

Sua atuação jornalística, com um olhar voltado aos problemas do tempo presente, pode ser um dos fatores que contribuíram para que sua produção fosse marcada pela presença de elementos históricos como fonte temática e organizadora de eixos narrativos, ao mesmo tempo em que perscruta questões sobre a dignidade humana, presentes ainda em obras como *Enquanto a noite não chega* (1978), *Camilo Mortágua* (1980), romance em que o recorte temporal — de 1º a 5 de abril de 1964 — deixa evidente o diálogo com as questões políticas envolvendo esse período, ou *Amor de perdição* (1986), obra que estabelece um diálogo com a própria tradição da literatura, ao trazer o título homônimo do romance de Camilo Castelo Branco, um clássico da literatura portuguesa. A contística também

mereceu a atenção do escritor em livros como *Os ladrões* (1970), com o qual fez sua estreia literária, e *O cavalo cego* (1979). A diversidade também se revela com textos para outros públicos e outros gêneros, como na produção de obras de literatura infantil e juvenil a exemplo de *A casa das quatro luas* (1979), *A onça que perdeu as pintas* (1981), *História do agricultor que fazia milagre*, entre outras.

O escritor Luiz Antonio de Assis Brasil (1945) tem o início de sua carreira literária marcado pelo romance *Um quarto de légua em quadro* (1976), cuja temática remete à chegada dos imigrantes açorianos ao estado, através do olhar de uma personagem de destaque, o Doutor Gaspar de Fróes. Esse romance compõe uma trilogia que inclui os romances *A prole do corvo* (1978), ambientado na Revolução Farroupilha, e *Bacia das almas* (1981), que mostra a trajetória de duas gerações de uma família de estancieiros e políticos. Essa trilogia acabou por firmar Assis Brasil no cenário da literatura sul-rio-grandense como um escritor voltado para as questões históricas.

A maioria de suas obras seguintes apresenta algum aspecto histórico, como, por exemplo, *Cães da província* (1988), na qual o autor apresenta Joaquim de Campos Leão, conhecido como Qorpo-Santo (1829–1883), dramaturgo gaúcho cuja obra permaneceu soterrada por um século até receber adequada valorização. Pela perspectiva ficcional, Assis Brasil recupera diversos episódios da história do estado, como os crimes da Rua do Arvoredo, bem como destaca a produção de uma dramaturgia que não se inseriu de pronto no panorama literário por não estar em conformidade com os padrões preestabelecidos naquela sociedade, marcada pela censura e por uma mentalidade estética cerceadora.

Assis Brasil chamou de *Visitantes ao Sul* o conjunto de seus romances publicados no início dos anos 2000, por meio dos quais ele retoma o clássico tema da viagem, tão presente na literatura. Essa temática possibilita amplo espaço para a análise da experiência humana, uma vez que o foco das narrativas proporciona contrastar diferentes padrões de cultura. Os quatro romances que compõem essa série são *O pintor de retratos* (2001), *A margem imóvel do rio* (2003), *Música perdida* (2006) e *Figura na sombra*

(2012). Todas as obras remetem ao fato de que, por diversos caminhos, as personagens, principalmente nas três primeiras narrativas, encontram no Rio Grande do Sul o espaço para momentos decisivos em suas vidas. A série apresenta características do chamado romance histórico, gênero em que o escritor transita com fluência.

Outro exemplo da diversidade temática da prosa narrativa gaúcha pode ser encontrado nas obras de Moacyr Scliar (1937–2011), que através de traços alegóricos, elementos fantásticos e a retomada de questões históricas amplas, não localistas, abordam o choque étnico, social e econômico de diferentes grupos humanos. Tratando da imigração judaica, obras como *A guerra no Bom Fim* (1972), *O exército de um homem só* (1973), *Os deuses de Raquel* (1975), *O ciclo das águas* (1975) e *O centauro no jardim* (1979) destacam-se ao longo da década de 1970. Suas obras abrangem um amplo espectro temporal, remontando, por exemplo, à I Guerra Mundial, e mostrando um percurso até o tempo presente. Pode-se perceber que a temática judaica, por exemplo, serve como mote para a análise dos processos de estratificação social e consolidação da classe burguesa nacional, marcada pela necessidade de ascensão econômica e por valores consumistas. Ao representar personagens solitárias, sem realizações pessoais ou profissionais significativas, Scliar revela a contramão desses valores de classe, que conduzem à infelicidade pessoal.

O cenário de algumas de suas obras traz elementos espaciais ligados a sua cidade natal, como *Os mistérios de Porto Alegre* (1976), ou centra a descrição em bairros como o Bom Fim, *A guerra no Bom Fim* (1972), e Partenon, *Os deuses de Raquel* (1975). Na obra *Mês de cães danados* (1977), além das questões espaciais e culturais bastante típicas do cenário urbano porto-alegrense, Scliar estabelece tanto uma reflexão sobre a constituição de elementos mitificadores da figura do gaúcho ligado ao Pampa, como aponta para eventos políticos que tomaram vulto no estado, como a Campanha da Legalidade (agosto de 1961), problematizando o tumultuado período entre a renúncia de Jânio Quadros e a posse de João Goulart. Revestida de uma forma narrativa diferenciada — um extenso monólogo entre um narrador testemunha, que se desejava inserido em

uma centralidade social e cultural, mas é mantido na marginalidade, entrecruzado por vozes oriundas das mídias sociais —, a obra é mais um exemplo de que, apesar do tratamento histórico, o viés introspectivo prevalece na composição das personagens de Scliar.

Vale ainda anotar que Scliar, médico sanitarista de formação, destacou duas figuras centrais na história da medicina social brasileira. Em *Sonhos tropicais* (1992), conta a história de Oswaldo Cruz e da Revolta da Vacina. Em A *Majestade do Xingu* (1997), um imigrante judeu mede sua vida pela de Noel Nutels. Nos anos finais de sua trajetória, o escritor produziu uma série notável de romances ligados a temas da tradição judaica, como A *mulher que escreveu a Bíblia* (1999) e *Os vendilhões do templo* (2006).

A temática histórica aparece também na obra de Tabajara Ruas (1942), cuja primeira publicação ficcional, *A região submersa* (1978), pode ser aproximada de outras narrativas suas que destacam o conflito farroupilha, como *Os varões assinalados* (1985) e *Netto perde sua alma* (1995), livro transposto para o cinema pelo próprio autor em 2001.

Em *A região submersa* (1978), o período da ditadura militar pós–1964 é a moldura da trama romanesca. Exilado do Brasil durante dez anos em consequência da repressão, Ruas buscou em sua ficção de estreia apontar questões históricas relacionadas a acontecimentos dessa época. O autor situa o romance entre 1966 e 1976, com a trama tendo como espaço o território brasileiro, sendo protagonista a figura do detetive Cid Espigão, cuja missão seria encontrar o filho desaparecido de uma personagem, a Sra. Gunter. Essa trajetória de busca vai muito além do desaparecimento de um sujeito determinado, já que remete a muitos desaparecimentos, em analogia com a situação política do país.

O exílio de Ruas certamente não se configurou em uma ausência no espaço literário, pois também produziu a obra *O amor de Pedro por João* (1982), cujo foco se dá no período entre as décadas de 1960 e 1970, marcado pelo governo militar no Brasil e em vários países da América Latina. O livro lida com questões relacionadas à juventude e à militância política, apontando trajetórias de protagonistas que partem do país em

busca de segurança, mantendo, no entanto, um tom de esperança como mote da ação das personagens.

O romancista diversifica suas linhas de atuação, com publicações infantis e juvenis, em parceria com Nei Duclós, *Meu vizinho tem um rottweiler (e jura que ele é manso)*, de 2007, e *A trilha da lua cheia*, de 2012. Dentro da seara infantojuvenil, Ruas mantém um enfoque relacionado a temas locais, como o caso do romance *Minuano* (2014), no qual o cavalo, homônimo do título, narra em seu inusitado ponto de vista a história da Revolução Farroupilha.

Algumas das obras de Assis Brasil e Tabajara Ruas ganharam versões cinematográficas, o que pode ser creditado tanto à qualidade estética dos seus livros, quanto ao tratamento da linguagem e ao uso destacado de elementos histórico-referenciais, em uma cultura que procura marcar seus elementos identitários.

A relação com o cinema traz à luz outras referências da cultura sul-rio-grandense, como a imigração italiana. O escritor José Clemente Pozenato (1938) marcou seu ingresso na literatura pela sua afiliação ao Grupo Matrícula e pela publicação da obra poética *Vária figura* (1971), mas foi o romance *O quatrilho* (1985), cuja versão cinematográfica ganhou destaque no cenário nacional em 1995, que revelou um escritor capaz de representar o âmbito íntimo de sujeitos lutando pela sobrevivência e pela manutenção de valores familiares em terras estranhas a suas origens, procurando construir novos mundos para habitar.

Pozenato, autor do estudo ensaístico *O universal e o regional na literatura gaúcha* (1974), diversifica a produção narrativa ao investir em gêneros como o da ficção policial, em novelas como *O caso do martelo* (1985), na qual um crime ocorre na até então pacata localidade de Santa Juliana. A obra *O caso do loteamento clandestino* (1989) também é uma narrativa policial, com o retorno da personagem Pasúbio, convocado dessa vez para desvendar um assassinato em um loteamento clandestino. Tratando de um gênero — romance histórico ou narrativa policial — ou de uma temática centrada em uma cultura — a da imigração italiana —, percebe-se que a obra de Pozenato tem uma grande amplitude, podendo-se mensurar sua

comunicação com o público pela veiculação de sua ficção através de outras mídias, como ocorre em 1993 com a novela *O caso do martelo*, adaptada para um especial de televisão da Rede Globo.

Outro escritor que se caracteriza pela multiplicidade de gêneros é Alcy Cheuiche (1940), que publicou poesia, crônica, teatro, biografia e romance. Suas obras desenvolvem-se nas temáticas da história e da política, dando ênfase ao lado dos desamparados socialmente, como no caso do indígena Sepé Tiaraju, do seu romance de mesmo nome, de 1975; também no romance *A guerra dos farrapos* (1984) o autor apresenta a personagem do escravizado, assim enfocando sujeitos à margem dos discursos hegemônicos.

Em seu primeiro livro de prosa, *O gato e a revolução* (1967), tem-se uma narrativa que dialoga com a situação política nacional do período inicial da ditadura militar. O cenário é Porto Alegre e os protagonistas são estudantes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Cheuiche escreve em diálogo constante com agentes sociais e o contexto circundante, como se pode verificar em personagens históricas que o autor trouxe para sua ficção ou para estudos biográficos, englobando tempos e espaços diferentes do território nacional, como João Cândido, o Almirante Negro, Getúlio Vargas, Bento Gonçalves, Santos Dummont, Anita Garibaldi e o deputado Carlos Santos, presente em seu romance *O farol da solidão* (2015).

Antônio Carlos Resende (1929–2015) é outra voz a se destacar no universo de temática intimista no romance gaúcho, com viés marcado por leituras metafóricas dos acontecimentos. Resende fez parte de um grupo de intelectuais que esteve vinculado à revista *Crucial*, de Porto Alegre, veículo para muitos autores do Sul experimentarem diversos gêneros literários. Tomar o fluxo de consciência como uma constante na construção literária é uma das características de suas obras, como na sua primeira novela, *Magra, mas não muito, as pernas sólidas, morena* (1978), que se passa em uma pequena cidade, tendo, no entanto, a interioridade mais presente do que o ambiente e desenvolvendo a temática da paixão, com um realce no erotismo, elemento que se tornará ponto de destaque para suas narrativas.

Em *O rapaz que suava só do lado direito* (1979), prevalecem o meio urbano e os anseios de uma geração do final dos anos 1970. *O louva-deus*, novela de 1980 ambientada em uma estância na fronteira, aponta, de forma sutil, para as tensões políticas vividas no período de sua produção. Uma das situações narrativas reveladoras desse aspecto é quando o personagem Reinaldo narra sua formatura escolar, a qual tem lugar em um espaço tradicional, uma instituição de ensino religiosa. O jovem é acusado de ser comunista por ter feito comentários em aula sobre a realidade da Rússia; a reação causada aponta para uma certa gratuidade e uma leviandade que podem ser tomadas como características de muitas perseguições históricas. Em seu último livro, *Dançando com o destino* (2012), Resende apresenta ao leitor reflexões sobre os difíceis momentos da ditadura que o Brasil passou e como esses acontecimentos se refletiram na vida (ou no destino) das personagens, figurações de seu grupo de amigos de juventude.

Escritor que também perscruta a relação entre o universo circundante e suas personagens é Gladstone Osório Mármy (1927–1976). Márico iniciou-se no mundo literário com o livro de contos *Minha morte e outras vidas* (1958), tendo, no entanto, optado por investir em narrativas longas posteriormente. Sua produção literária não é muito extensa, tendo produzido mais quatro livros, todos romances: *Gatos à paisana* (1962), *Cogumelos de outono* (1971), *Cágada* (1974) e *Furúnculo* (1994), sendo esta última publicada postumamente. A temática do autor gira em torno de episódios ligados aos descendentes de imigrantes (judeus, italianos, alemães), alternando o enfoque humano com um olhar voltado para o espaço.

No âmbito da escrita de autoria feminina, destaca-se a presença de Tania Jamardo Faillace (1939), cuja produção inicia-se na década de 1960, com obras marcadamente de viés intimista, com aprimoramento de técnicas de monólogo interior que refletem a situação de personagens femininas e seu entorno social. Pode-se destacar a prosa narrativa de *Fuga* (1964) e de *O 35º ano de Inês* (1971). *O 35º ano de Inês* reúne três novelas de carácter intimista, tendo como protagonista Inês, mulher de 34 anos, solteira, vivendo em uma família patriarcal. Mesmo em obras como *Adão e*

Eva (1965), mais do que uma releitura de mitos bíblicos, tem-se a análise comportamental dos sujeitos envolvidos em qualquer processo histórico. Faillace ainda publica o romance *Mário/Vera – Brasil 1962/1964* (1983) e a série *Beco da Velha*, cuja extensão destaca-se, com suas mais de sete mil páginas de pesquisa histórica e ficção escritas entre 1976 e 1994, sendo a primeira parte, *Peças para montar*, publicada em 2016.

Outra das escritoras que se destaca no panorama romanesco do Sul, com uma produção narrativa marcada pela subjetividade e pelo intimismo, é Lya Luft (1938–2021). Suas personagens revelam a insatisfação de mulheres cujos papéis sociais foram relegados a segundo plano durante longos períodos, tendo ao menos a voz narrativa como um caminho possível de configuração dessas individualidades. *As parceiras* (1980), *A asa esquerda do anjo* (1981), *Reunião de família* (1983) e *Quarto fechado* (1984), seus primeiros romances, apresentam protagonistas femininas imersas em conflitos existenciais.

Pode-se tomar como exemplo *O quarto fechado*, em que a personagem Renata parece sofrer com as várias formas de morte que lhe assombram os caminhos. Assim como ela, todas as personagens femininas revelam vidas não vividas, seja pela doença, pela interdição familiar ou social, ou ainda, pela figura espectral de uma morte simbólica que ronda a cada instante o íntimo de mulheres impedidas de realizarem-se plenamente como seres humanos. O romance também dialoga com elementos da tradição cultural sul-rio-grandense, especialmente na opção do jovem filho de Renata de embarcar na jornada para a morte no dorso de um cavalo, afrontando e desafiando a figura patriarcal.

A escritora Patrícia Bins (1928–2008) é um nome que também deve ser lembrado na cena das mulheres ficcionistas do Rio Grande do Sul, onde desenvolveu sua carreira literária. Bins apresenta uma produção considerável e ganhou reconhecimento na forma de diversos prêmios recebidos por suas principais publicações. Sua estreia, no começo da década de 1980, foi com o romance *O assassinato dos pombos* (1982). No ano seguinte, veio o romance que iniciaria a "Trilogia da solidão": *Jogo de fiar* (1983), no qual a protagonista A. tenta encontrar seu lugar no mundo, mas entra em conflito com

essa tentativa ao perceber, diante do espelho, não ser capaz de reconhecer a própria imagem. Suas obras seguem enfocando os conflitos existenciais de suas protagonistas, como *Janela do sonho* (1986), que lhe rendeu o prêmio Afonso Arinos, e *Pele nua do espelho* (1989), também prestigiada com o Prêmio Coelho Neto. A diversidade de sua produção também se faz notar com a publicação de obras infantojuvenis, como *O dia da árvore* (1996) e *Pedro e Pietrina* (1997).

O aumento da produção e da visibilidade da prosa de autoria feminina no Rio Grande do Sul aponta para novos segmentos que acabam por participar do processo de produção da literatura, enquanto autores e leitores. Para críticos como Regina Zilberman[3], a renovação da prosa gaúcha apresenta por esse viés alternativas para a ficção de caráter regional e histórico, na geração mais recente.

O romance *A casa das sete mulheres* (2002), da escritora Leticia Wierzchowski (1972), insere-se nessa perspectiva ao retomar o romance histórico, tão presente na literatura sul-rio-grandense, sob novos olhares e vozes enunciadoras. A obra dialoga com a história através do cenário estabelecido durante o período da Revolução Farroupilha, sendo, no entanto, renovadora ao desvelar os conflitos pela ótica feminina, em um entrecruzamento do olhar de sete mulheres da família do líder farrapo Bento Gonçalves. Wierzchowski teve produções anteriores a esta, como, por exemplo, seu romance de estreia *O anjo e o resto de nós* (1998), em que se desvela uma saga familiar através de gerações de personagens. Outras obras da autora também lidam com questões temporais, como o romance *Prata do tempo* (1999), no qual o leitor é convidado, assim como na narrativa anterior, a conhecer a trajetória de uma família (Serrat). No romance, se descortina um século de história, sendo o espaço habitado por esse clã um dos protagonistas da obra, em uma leitura labiríntica da existência humana.

Em 2004, Wierzchowski publica *Um farol no Pampa*, considerado uma sequência da obra *A casa das sete mulheres* (2002). A história traz como personagens centrais os descendentes da família representada no romance anterior, revelando protagonistas marcados por vivências de seus

3. Regina Zilberman, *A literatura no Rio Grande do Sul*.

antepassados do período revolucionário. A narrativa apresenta Antônio Gutierrez, neto do indígena João Gutierrez e da senhorinha Mariana, que chega ao Rio Grande do Sul com a intenção de reconstituir o passado e construir um futuro. No romance ainda se fazem presentes outras personagens cujas trajetórias haviam se iniciado no livro anterior, como Caetana, Antônia, Perpétua e a velha Manuela, que ainda espera por seu amado Garibaldi.

As obras mais recentes de Wierzchowski mantêm-se na linha romanesca estabelecida desde sua primeira obra. Em *Sal* (2013) tem-se novamente a presença da saga familiar, ao longo de seis décadas, cujo espaço insular e atividade faroleira colocam em questão as razões do existir. *Navegue a lágrima* (2015) apresenta a protagonista Heloísa, que se recolhe em uma casa de praia, em um balneário do Uruguai, para perscrutar memórias escondidas até aquele momento. Diversificando, a escritora também apresenta uma produção na área da literatura infantil, que teve início com o livro *O dragão de Wawel e outras lendas polonesas* (2005), seguido de *Todas as coisas querem ser outras coisas* (2006), *O menino paciente* (2007) e *Era uma vez um gato xadrez* (2008).

Outra escritora que estreia com o romance é Valesca de Assis, em 1945, com *A valsa de Medusa* (1990), que se destaca por abordar elementos históricos como a temática da colonização germânica através da jornada de um ex-soldado que passa a viver na nova colônia de Santa Cruz. Na década de 1990, lançou também *A colheita dos dias* (1992) e *O livro das generosidades* (1997), ampliando sua atuação nos anos seguintes com a produção infantil e juvenil, como a obra *Um dia de gato* (2010). O romance *Vão pensar que estamos fugindo!*, publicado em 2012, retoma o viés histórico tão caro às letras sul-rio-grandenses, ampliando a perspectiva para além do espaço regional, visto que aborda a fuga da família real portuguesa para o Brasil.

Referências

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de; MOREIRA, Maria Eunice; ZILBERMAN, Regina (Org.). *Pequeno dicionário da literatura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Novo Século, 1999.

BERNARDI, Francisco. *As bases da literatura rio-grandense*. Porto Alegre: AGE, 1997.

BITTENCOURT, Gilda. *O conto sul-rio-grandense*: tradição e modernidade. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1999.

CESAR, Guilhermino. *História da literatura do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Globo, 1956.

COSTA, Cibele Hechel Colares da. A prole do corvo *de Luiz Antonio de Assis Brasil*: aproximações e distanciamentos no romance histórico. 2014. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2014.

COSTA, Cibele Hechel Colares da. A pulsão de morte em *O quarto fechado*, de Lya Luft. *Revista Litteris*, n. 11, p. 480-500, 2013.

FISCHER, Luís Augusto. *Literatura gaúcha*: história, formação e atualidade. Porto Alegre: Leitura XXI, 2004.

LUKÁCS, György. *O romance histórico*. São Paulo: Boitempo, 2011.

MAROBIN, Luiz. *A literatura no Rio Grande do Sul*: aspectos temáticos e estéticos. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1985.

MAROBIN, Luiz. *Painéis da literatura gaúcha*. São Leopoldo: Ed. da UNISINOS, 1995.

MENTON, Seymour. *La nueva novela histórica de la América Latina*. México: Fondo de la Cultura Económica, 1993.

PIVA, Mairim Linck. *Uma figura às avessas*: *Triângulo das águas*, de Caio Fernando Abreu. Rio Grande: Ed. da FURG, 2001.

PIVA, Mairim Linck. Um sujeito em construção: *Romance no Rio Grande*, de Reynaldo Moura. *ABRALIC Internacional*, v. 1, n. 2, 2013.

PELINSER, André Tessaro; CURY, Maria Zilda Ferreira. Narrativas ao Sul: viagem e música em quatro romances de Assis Brasil. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 44, p. 365-387, 2014.

PORTO ALEGRE, Apolinário. Programa. *Revista Mensal da Sociedade Partenon Literário*, Porto Alegre, n. 1, p. 3-4, mar. 1869.

REIMÃO, Sandra. *Literatura policial brasileira*. São Paulo: Zahar, 2005.

ROTHAMMEL, Pablo Andrés. *Marcas do erotismo em* O louva-a-deus, *de Antônio Carlos Resende*. 2013. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2013.

WEINHARDT, Marilene. *Ficção histórica e regionalismo*: estudo sobre romances do Sul. Curitiba: Ed. da UFPR, 2004.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.

4.4

O último retorno do regionalismo literário: prosa e poesia depois da II Guerra

Jocelito Zalla

na hierarquia dos gêneros, gerando, entre os escritores, experiências de desprestígio temporário, sempre seguidas de "retornos" relativamente bem-sucedidos, em termos de vendas ou impacto na crítica especializada. Trataremos, aqui, do último deles.

Como inspiração temática, o regionalismo é uma constante na produção literária sul-rio-grandense do século XX: de Simões Lopes Neto a Barbosa Lessa, passando por Alcides Maya, Darcy Azambuja e Cyro Martins, a vida campeira foi recorrentemente abordada pela ficção como espécie de *leitmotiv* da história local. As transformações de perspectiva, do Romantismo mais ingênuo à crítica social mais radical, também podem ser entendidas como função das mudanças nos nexos entre o campo e a cidade, entre a fronteira e o litoral, entre o latifúndio pecuarista e a zona colonial de imigração tardia. É, aliás, a capacidade de atualização da abordagem literária que permite a manutenção do tema, mesmo que, por certos períodos, a gauchesca tenha sido colocada em posição secundária

Com o fim da II Guerra Mundial, houve reações folcloristas e literárias a novos ímpetos de modernização e integração capitalista em toda a América Latina.[4] Os últimos anos do conflito foram acompanhados de intensa propaganda do modo de vida norte-americano, preparando o terreno para a expansão de suas exportações de bens de consumo para as economias periféricas. Diferentes intelectuais e artistas reagiriam, no campo da produção cultural, a essa vivência sentida como de transculturação e de homogeneização de hábitos e costumes, engajando-se em projetos de invenção de tradições. Em países de dimensão continental como o nosso, os novos inventários da cultura popular passavam, mais uma vez, pelas escalas regionais. Se o regime de Vargas havia reprimido as manifestações culturais e símbolos estaduais, como forma de disciplinar as oligarquias tradicionais, sua queda, em 1945, permitia o retorno de discursos regionalistas, inclusive com a chancela oficial do Estado. Foi o caso, por exemplo, da criação da Comissão Nacional de Folclore, em 1947, dentro do Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (IBECC), que fomentaria um mapeamento do folclore nacional através de braços regionais, como a Comissão Estadual de Folclore do Rio Grande do Sul, fundada pelo professor Dante de Laytano, em 1948. A sociedade civil, de forma mais espontânea, também respondia a esse contexto. No estado, tivemos a constituição do movimento tradicionalista. A partir de 1947,

4. Segundo argumento de Ángel Rama, a reativação do regionalismo no período é fruto do avanço da modernidade em zonas afastadas, imobilizadas ou em decadência, após surtos de desenvolvimento econômico. Ángel Rama, *Religiões, culturas e literaturas*, p. 281-336.

jovens estudantes do Colégio Júlio de Castilhos, capitaneados por Paixão Côrtes e Barbosa Lessa, entre outros, construíram rituais a partir de representações da literatura e da memória histórica local precedente, além de produzirem pesquisa de campo incentivada por Laytano, que passaram a ser encenados nos palcos dos novos Centros de Tradição Gaúcha (CTGs)

Em âmbito nacional, a expansão de meios e linguagens como rádio e cinema, bem como os novos impulsos de massa a gêneros tradicionais, como o teatro, a música e a literatura, captavam essa tendência. O popular-rural foi celebrado, por exemplo, em canções de Inezita Barroso e Luiz Gonzaga, na dramaturgia de Ariano Suassuna e na prosa de Guimarães Rosa. Com esse clima, havia, portanto, novo espaço para o gauchismo literário junto ao considerável público local, mas também no mercado nacional de livros. Assim, três grandes projetos da Editora Globo, então uma das maiores casas brasileiras no ramo, ganharam vida no período: a reedição crítica dos *Contos gauchescos* e *Lendas do Sul* (1949), de Simões Lopes Neto; a Coleção Província, de livros regionalistas, inaugurada com o escritor pelotense; e o grande romance histórico do consagrado Erico Verissimo. O primeiro levou cerca de quatro anos para ser finalizado (1945–1949), recebendo tratamento editorial cuidadoso. Tamanho investimento só seria superado pelo lançamento de *O Continente*, de Verissimo, que representou uma guinada em sua obra, ao tematizar o passado de formação do Rio Grande do Sul. A ambiciosa tiragem de vinte mil exemplares, noticiada em peças de publicidade dos periódicos da empresa, a *Revista do Globo* e a *Província de São Pedro*, é reveladora das expectativas comerciais da ficção ambientada no estado no período.[5] A Coleção Província, como veremos na próxima seção, seria desenvolvida em toda a década de 1950 e depois.

5. Havia lastros editoriais recentes para esses investimentos. Uma passada de olhos pelas listas dos livros mais vendidos da Livraria do Globo no ano de 1949, antes das publicações de Simões e Verissimo, revela que o regionalismo voltava a chamar a atenção do público. *No galpão*, contos de Darcy Azambuja, e *Minuano*, poesia de Lauro Rodrigues, costumavam alternar-se no topo das vendas de literatura nacional, junto a romances como *Presença de Anita*, de Mário Donato, e *Pinguinho de gente*, de Gilda Abreu.

Esse retorno do regional na literatura, contudo, precisava ser acompanhado de transformações profundas. Nas páginas da *Província*, a elite letrada debatia assuntos culturais, disputando perspectivas de criação literária e variações de memória histórica. Diferentemente da versão heroica do discurso regionalista, que solidificara o mito do gaúcho pampiano na memória pública local na década de 1920, os novos tempos exigiam maior autonomia da literatura em relação à política partidária e critérios de produção adequados ao Modernismo[6], então estabelecido no gosto médio do público brasileiro.[7] Foi assim que o antigo "Grupo da Globo", que incluía Augusto Meyer, Athos Damasceno Ferreira, Moysés Vellinho e Reynaldo Moura, passou, inclusive, a reavaliar as obras literárias do passado gaúcho, selecionando os autores considerados fundamentais na cultura local. Simões Lopes Neto foi por eles resgatado do esquecimento, enquanto Alcides Maya, maior representante sul-rio-grandense do naturalismo acadêmico, seria progressivamente defenestrado. Boa parte da tradição literária gaúcha que conhecemos hoje foi desenhada e redefinida nesse momento, de acordo com novos critérios de legitimidade, como a naturalidade da expressão, a aproximação da dicção popular e a verossimilhança da representação do mundo campeiro.

A invenção do cânone: Coleção Província

As motivações da Globo em lançar uma coleção regionalista poderiam ser essencialmente comerciais, mas para o grupo de críticos e literatos historicamente identificado ao movimento modernista, que tomou a sua frente, o empreendimento seria uma oportunidade de formar o público leitor e dirigir a produção literária no estado. Aliás, uma das principais funções da coleção, como estratégia editorial, sempre foi a de conquista e fidelização de leitores, através do barateamento do produto, permitido

6. Ver Odaci Coradini, "As missões da "cultura" e da "política": confrontos e reconversões de elites culturais e políticas no Rio Grande do Sul (1920–1960)".

7. Ver observação de Antonio Candido sobre o amadurecimento dos critérios de produção e apreciação modernista junto ao público das décadas de 1940 e 1950, em "Literatura e cultura de 1900 a 1930", p. 132.

pelas largas tiragens e pela simplificação do padrão material e gráfico (muitas vezes em edição de bolso), e da chancela crítica que costumava acompanhar a seleção dos títulos. A empresa gaúcha se valia desse recurso desde a década de 1930, quando passou a privilegiar a publicação de prosa de ficção traduzida. Mas foi só no final da década de 1940, devido às oscilações de prestígio da temática regional, que a empresa decidiu editar uma coleção dedicada aos assuntos do Sul.

Como dito, Simões Lopes Neto foi escolhido para inaugurar a Coleção Província, destinada à divulgação de obras "clássicas", além de alguns textos novos de autores consagrados, em literatura, folclore e história do Rio Grande do Sul. "Um instrumento de afirmação e desenvolvimento das peculiaridades rio-grandenses dentro do espírito de unidade nacional", conforme o anúncio do projeto, em 1946, numa peça publicitária da *Província de São Pedro*. Naquele momento, o plano de obras era quase que inteiramente dominado por Simões. Dos cinco títulos previstos, os três primeiros seriam do autor: a nova edição dupla de *Contos gauchescos e Lendas do Sul*; os *Casos do Romualdo*, narrativas curtas, recentemente descobertas por Carlos Reverbel nos antigos jornais de Pelotas; e uma nova edição do *Cancioneiro guasca*, a quase esquecida coletânea de literatura popular organizada por Simões. O quarto volume traria novo trabalho de Augusto Meyer sobre folclore, o *Cancioneiro gaúcho*. O quinto, um relato de Apolinário Porto Alegre, considerado, já naquele momento, o grande escritor gaúcho do século XIX, *Viagem a Laguna*. A ordem dos livros acabaria por mudar, além da substituição eventual de algum título previamente selecionado.[8] De 1949 a 1971, a Globo lançou 24 volumes na Coleção Província, reconfigurando os cânones literário e historiográfico locais.

Um balanço rápido das edições dos anos 1950, principalmente em literatura e folclore, revela a filiação dos autores escolhidos à obra de Simões, mesmo que de forma acidental. O citado trabalho folclórico de

8. Apolinário Porto Alegre seria excluído da coleção, provavelmente devido a desavenças com os familiares, detentores dos direitos autorais da obra, conforme indica a correspondência trocada entre Augusto Meyer e Henrique Bertaso, editor e sócio majoritário da empresa.

Augusto Meyer, grande articulador da recuperação do escritor pelotense, aparece no segundo número. No terceiro, nova edição de *No galpão*, de Darcy Azambuja, contos dedicados ao escritor. No quarto, os *Casos do Romualdo*. A seguir, uma edição crítica do "poemeto campestre" *Antônio Chimango*, panfleto político de Amaro Juvenal (Ramiro Barcelos) contra Borges de Medeiros, outro projeto de resgate crítico de Meyer. No sexto volume, finalmente aparecia o *Cancioneiro guasca*. Ainda teríamos, no oitavo número, *Tropilha gaúcha e gado xucro*, de Vargas Netto, poesia produzida na euforia do primeiro regionalismo de inspiração modernista dos anos 1920. A partir do nono, o editor Henrique Bertaso retornaria a investir em textos novos. Darcy Azambuja publicou seu segundo e último livro de contos, *Coxilhas*. Em 1958, surgiu uma nova promessa do regionalismo: Luiz Carlos Barbosa Lessa. Seu primeiro livro de ficção, *O boi das aspas de ouro*, foi publicado no décimo quinto volume, uma coletânea de contos gauchescos com plena identidade temática e formal com Simões Lopes Neto, como veremos na próxima seção. Quem se guiasse pela Coleção Província para conhecer a literatura gaúcha, tenderia mesmo a ver nesta um substrato simoniano comum. É importante lembrar que antes dominante Alcides Maya, o concorrente natural do escritor pelotense, seria excluído da seleção.

O cânone regionalista assim desenhado, no que toca à literatura de imaginação, acabava por corroborar a autoimagem da geração modernista. Além de ressaltar aspectos do fazer literário considerados próximos a suas propostas estéticas, ele constituía uma linhagem nobre para o grupo, determinando o que poderia ser visto como alta literatura; embalada por sentimentos nativistas, mas livre do "ranço localista" de que o editor Henrique Bertaso se queixava a Erico Verissimo na década de 1930, por exemplo.[9] É claro que o clima de receptividade à ficção de temática gaúcha permitia a publicação de obras em perspectivas variadas. No mercado de livros, havia espaço para o gauchismo romântico, o regionalismo crítico ou "disfórico" (para usar um termo de Cyro Martins) e um novo regionalismo, que finalmente parecia cumprir a promessa modernista, ao aliar a temática

9. Erico Verissimo, *Um certo Henrique Bertaso*, p. 30.

local em viés realista (nem ufanista, nem dessacralizante) às inovações formais da prosa brasileira pós–1922.

Cabe explicitar aqui algumas características literárias defendidas pelo regionalismo modernista do pós-guerra. A introdução de Aurélio Buarque de Holanda à edição crítica de Simões Lopes Neto nos oferece um bom guia. A releitura que então se vinha fazendo, em história literária brasileira, do sertanismo da Primeira República considerava artificiais autores como Coelho Neto e Alcides Maya. Em suma, o gosto modernista exigia a conciliação entre registro literário e dicção popular. Era necessário criar literatura a partir da linguagem oral, mas sem torná-la uma caricatura. Com isso evitar-se-ia a desigualdade de nível entre a norma culta na voz do narrador e a fala popular registrada com "excessivo caipirismo". Segundo Aurélio Buarque de Holanda, o bom regionalista deveria ser pintor e não fotógrafo, registrando a fala do homem do campo sem repetir as deturpações gráficas e sintáticas de Coelho Neto, uma vez que a locução do letrado não recebia o mesmo tratamento na escrita de alta literatura.[10]

Pela análise filológica, Holanda atestava a existência dessa característica na obra do novo pai fundador da tradição local. O reconhecimento da marca em textos de autores modernistas tanto ressaltava a qualidade dos escritos do grupo como reforçava os laços de identidade formal com Simões. *Grosso modo*, tal critério era um dos poucos capazes de unificar uma produção letrada tão variada, que incluía os contos de Azambuja, a poesia de Meyer e o ensaio de Vellinho, por exemplo. Quanto ao modelo simoniano, mesmo considerando-se apenas os contistas, a verdade é que nunca foi seguido à risca pelos regionalistas gaúchos. Se o escritor pelotense chegou a ser lembrado e elogiado em breves notas dos anos 1920, sendo reconhecido como uma influência dos novos, foi só após a reconfiguração do cânone local que ele passou a oferecer possibilidades narrativas deliberadamente aproveitadas pelos literatos do Sul. Quando *No galpão*, de 1925, foi incluído na Coleção Província, os editores trataram de classificar Darcy Azambuja como "legítimo sucessor" de Simões Lopes Neto. Mas o novo leitor do regionalismo gaúcho talvez se sentisse frustrado

10. Aurélio Buarque de Holanda, "Linguagem e estilo em Simões Lopes Neto", p. 28.

ao encontrar no livro muitos elementos naturalistas, como as longas páginas de descrição, em registro elevado, e o foco narrativo tradicional de muitos dos contos.

O regionalismo simoniano e os preceitos modernistas só se encontrariam de fato nos anos 1950, estabelecendo novos padrões para a alta literatura de temática gauchesca. É nesse cruzamento que se localiza a obra de Barbosa Lessa.

Novidade na prosa: Barbosa Lessa

A atuação no movimento tradicionalista gaúcho ajudou o jovem Lessa a acumular capital simbólico e social na seara do regionalismo, a despeito das disputas entre o folclorismo erudito e a perspectiva cívica do novo gauchismo, considerado por parte da elite letrada como carnavalesco (ver o texto que segue este capítulo). Diferentemente de outros líderes tradicionalistas, Barbosa Lessa soube construir uma imagem pública para além do movimento, dialogando com grupos concorrentes e setores mais amplos. Junto com Paixão Côrtes, foi membro ativo da Comissão Estadual de Folclore. Partindo para São Paulo, em 1954, ingressou nos quadros da Comissão Paulista de Folclore. Sua inserção gauchesca no campo musical levou a parcerias com nomes nacionais, como Inezita Barroso e Luiz Gonzaga. A mudança de cidade, aliás, foi produto dessa trajetória em ascensão. Quando a Companhia de Cinema Vera Cruz decidiu filmar uma adaptação de *Ana Terra*, o próprio Erico Verissimo indicou Lessa como consultor de costumes regionais. A empresa faliu antes da conclusão dos trabalhos, mas ele permaneceu na metrópole paulista, atuando como produtor de programas televisivos regionalistas na Excelsior e na Record e, mais tarde, dedicando-se ao ramo da publicidade. Ainda na temática, escreveu e produziu teatro, fundando o Conjunto Folclórico Brasileiro, que levou aos palcos peças como *Não te assusta Zacaria* (1956), gauchesca, e *Rainha de Moçambique* (1958), afro-brasileira. Sem perder contato com importantes nomes da elite cultural local, Barbosa Lessa engendrou sua carreira de escritor desde São Paulo.

Já se disse, em crítica, que seu primeiro livro de ficção, *O boi das aspas de ouro* (1958), repete o modelo tradicional de conto regionalista no Rio Grande, "cultuando idênticos valores e expressando a mesma concepção de uma sociedade 'fechada'".[11] Acredito que a constatação de identidade formal com Simões tem fundamentado avaliações pouco atentas à originalidade de Barbosa Lessa e de todo seu contexto literário. Já apontei que o modelo simoniano nunca foi seguido à risca. A pequena circulação de sua obra, mesmo no estado, também explica essa condição. Mas tudo muda com a edição crítica de *Contos e lendas*, como vimos na seção anterior. Contextualmente, portanto, existe um dado de inovação na adesão tão próxima aos esquemas de composição do escritor pelotense. Além disso, Barbosa Lessa amplia e atualiza a base de motivos do regionalismo gaúcho, dando atenção a aspectos até então muito negligenciados, como a vida do escravizado nas fazendas ou a condição feminina na cultura rural, além de espaço para cenas urbanas e uma visão menos negativa do imigrante europeu, o "gringo" estereotipado da gauchesca brasileira e platina. De outro lado, o canto da experiência campesina, mais uma vez, afirmava a figura do gaúcho popular, destituído da roupagem heroica da produção precedente, mas pouco identificado à degeneração que foi tematizada por Cyro Martins e autores da geração de 1930.

O foco narrativo de *O boi das aspas de ouro*, assim, apresenta um olhar "desde dentro" da cultura gauchesca. Na maior parte dos contos, temos um narrador popular, peão de estância. Chama a atenção, no entanto, uma estratégia de identificação entre autor e narrador, através de texto introdutório, bastante distinta das páginas iniciais de *Contos gauchescos*, em que o escritor culto cedia a palavra a Blau Nunes. A experiência continua sendo a baliza da narração, mas Barbosa Lessa parece assumir a responsabilidade do texto. Em trecho destacado em itálico, o autor lembra sua estância de brinquedo, feita de osso de gado e barbante, durante a infância. Mas a emulação da vida campeira pelo menino denotaria, principalmente, conhecimento de causa. Se a função dessa apresentação é reforçar a dualidade da imagem pública que Lessa construía para si,

11. Gilda Neves da Silva Bittencourt, *O conto sul-rio-grandense*: tradição e modernidade, p. 32.

letrado urbano/gaúcho do campo, na fatura do texto, todavia, o efeito é o mesmo da estratégia simoniana. Como no "causo", temos um narrador em constante interlocução com sua "audiência": "Amigo: eu lhe conto agora um causo que meus avós já contavam...". O que condiciona o trabalho de linguagem, na incorporação de vocabulário regional/campeiro à tessitura da obra, mas também da lógica visual da narrativa popular. Um pequeno trecho da fala do personagem Belarmino exemplifica a perspectiva:

> Bota sentido no ninho do quero-quero. Ninguém melhor que esse bicho para anunciar bom ou mau tempo. Ninho feito no alto, longe do banhado, é aguaceiro se espalhando no baixio. Ninho na beira d'água — seca das grandes, pois quero-quero não arrisca filhote na enchente. E te digo, Nadico: este ninho está avisando seca de torrar jundiá![12]

O esquema de composição, portanto, prioriza a conciliação da linguagem literária, do léxico regional e de estruturas profundas da narrativa oral, como prescrito por Holanda. Isso permite uma grande adesão aos temas e motivos tratados. A única concessão dentro da arquitetura narrativa é bastante significativa da aliança entre assunto e forma: no conto "A Mboi-Guaçu de São Miguel" temos uma narradora feminina, anciã indígena, descendente dos antigos missioneiros, apontando para a ampliação temática do regionalismo na direção da cultura indígena: "Quando eu era pequena, minha mãe sempre contava histórias lindas do tempo em que São Miguel era cidade grande, com muita gente vivendo por aqui".

O princípio de acordo entre forma e conteúdo também explica a diferença de narração em seu primeiro romance, *Os guaxos* (1959). Nesse caso, contudo, é a história recente do gênero que define as escolhas do autor. Se Simões oferecia um precedente adequado ao gosto modernista no conto, Erico Verissimo, da mesma maneira, já apresentava um romance "clássico" na temática mais ampla da formação do Rio Grande em *O Continente*, parte inicial de *O tempo e o vento*. Assim, um narrador realista, com linguagem culta mas cotidiana, que vez por outra perscruta a consciência das personagens através do discurso indireto livre, parecia a escolha correta

12. Luiz Carlos Barbosa Lessa, *O boi das aspas de ouro*, p. 93.

para o livro. Entre as diferenças, o viés mais sociológico do que intimista, que se demora por mais tempo na descrição de cenas e quadros do que na composição dos tipos, e a intromissão mais frequente de léxico regional na voz do narrador. Quanto ao assunto, parece que o romance veio preencher uma lacuna sentida pela intelectualidade local. Em 1946, Adail Morais notou que a literatura regionalista ainda não tinha se detido sobre o período histórico que sucedia o apogeu da cultura do gado, no século XIX, mas que precedia seu declínio brusco, nos anos 1930. Essa é a temporalidade de *Os guaxos*: um momento em que ainda se lembrava da escravidão, mas em que se sentia as mudanças da república. Um tempo em que já se conhecia a tapera, ruína campeira cantada desde Alcides Maya, mas em que ainda era possível presenciar as grandes tropeadas e festas de marcação de gado. Segundo Adail Morais, aliás, a abordagem desse período exigiria um ajuste de ótica, que mostraria um Pampa ainda não revelado: "O gaúcho de Cyro Martins e de Ivan Pedro de Martins não é, com efeito, o mesmo de Simões Lopes Neto. E parece que não temos o meio termo entre um e outro".[13] Já sabemos que essa posição intermediária é a adotada por Barbosa Lessa desde a estreia na ficção.

Os guaxos narra a vida de homens e mulheres pobres no Rio Grande pecuarista. No vocabulário regional, a palavra significa "órfão", como o potro criado longe da tropilha ou "o menino que se criou longe dos cuidados dos pais, sem rancho e sem parentes, vivendo ao deus-dará e entregue à sorte"[14]. Entre as histórias que se cruzam, ganha destaque a de Zacaria (mesma personagem de sua primeira peça de teatro), gaúcho errante que decide casar e fixar paragem num rancho da Estância Azul. É a luta do homem pobre contra o meio, que lhe relegava o papel de mão-de-obra barata e sazonal nos galpões da região. Luta contra o destino de guaxo, na maioria dos casos perdida. Contudo, mesmo na derrota, a narrativa de Barbosa Lessa revela muitas estratégias de resistência dos grupos subalternos. Da amásia do patrão, mulher pobre que usa essa relação para contornar a sina de china de campanha, à negra velha da

13. Adail Morais, *De Blau Nunes a João Guedes*, p. 152.

14. Luiz Carlos Barbosa Lessa, *Os guaxos*, p. 24.

cozinha, que se protege dos opressores com feitiços ancestrais. Do garoto que tenta ascender a uma posição melhor pela sua maestria na lida campeira ao velho que trabalha arduamente até seus últimos dias, tentando fugir da fome. É um Rio Grande do Sul duro, mesmo em tempos de paz, porque assentado na rígida hierarquia social garantida pela posse da terra. O antigo mito da democracia sulina, construído pelo regionalismo heroico dos anos 1920, desmorona na narrativa de Barbosa Lessa, justamente um entusiasta do universo gauchesco. Mesmo que o patrão participe da faina dos peões, a relação de poder é onipresente, desde o constrangimento que o personagem Gateado sente ao dirigir sua fala ao estancieiro Meirelles até a divisão da propriedade entre casa-grande e galpão. Quanto à inclusão de identidades marginais na representação do Rio Grande profundo, há um espaço até então pouco visto em literatura regionalista para descendentes de escravizados e para figuras femininas. Uma personagem secundária, Tia Velha, simboliza a perspectiva do autor. Mulher negra, socialmente desconsiderada pelo seu duplo estigma de cor e gênero, encontra exatamente nessa condição suas possibilidades de resistência. É temida por todos por fazer mandingas e benzeduras, pelo poder de curar doenças e criar paixões: "E os homens todos, na estância, sabem que Tia Velha, a velha escrava, um traste, tem mais força que eles próprios. Tem força porque é mulher. Mexe os cordões do Destino. Só as mulheres têm tal força".[15]

Apesar do grande sucesso do romance junto ao público e à crítica,[16] Barbosa Lessa preferiu explorar outros campos profissionais nos anos seguintes. Seu próximo livro de ficção só viria a ser publicado em 1978. *Rodeio dos ventos*, nova coletânea de narrativas curtas, afirma seu anseio multicultural em painel, mais uma vez, atualizado do Rio Grande do Sul. O texto de abertura, *Gênesis*, é narrado segundo a tradição guarani, em

15. *Ibid*., p. 118.

16. A lista de mais vendidos da Livraria do Globo de Porto Alegre, na *Revista do Globo*, registra o livro em primeiro lugar por várias semanas. Quanto à crítica, arrancou elogios de nomes como Antonio Olinto, Sérgio Milliet e Carlos Lacerda, nas páginas dos principais jornais brasileiros do período. Acabou eleito melhor romance do ano pela Associação de Críticos Paulista e pela Academia Brasileira de Letras (ABL).

que Nhanderuvuçu cria as coisas e a "atração das coisas", "o Anhang dos anhangs", e o oposto de si mesmo, Nhanderu-Mmbaecuaá, a "repulsão das coisas". A cultura negra urbana também aparece na prática da umbanda na Porto Alegre dos anos 1970, no significativo "Origem da palavra gaúcho". Já em "O peão e o cavalo", Zacaria volta à vida de andarengo após o falecimento de sua "prenda" Celita e do patrão Juca Meirelles, na Estância Azul, "agora já meio velho, meio acanhado de reumatismo, mas sempre de serventia nas lidas campeiras".[17] O livro também amplifica a veia experimental do regionalismo modernista de Lessa. Além do trabalho de linguagem que adere ao assunto narrado, um Barbosa Lessa borgeano inventa fatos em descrição jornalística, como em "Noventa e três", e cria/ficcionaliza "documentos históricos", como em "Receita para fazer mulas" e "A herança de Faustino Correia". Essa tendência à experimentação seria exacerbada em *Era de Aré*, de 1991, em que o confronto entre povos nativos na América e os colonizadores europeus é contado pela ótica indígena, com referências a seus mitos, sua lógica narrativa oral e o concurso a uma antropofagia da tradição letrada, com a incorporação de excertos de fontes históricas e de literatura de imaginação na fatura textual, contemplando grande parte de seu universo de leitura.

Entre essas obras de ficção mais importantes, Barbosa Lessa publicou dezenas de títulos, em gêneros variados, como ensaio histórico, quadrinhos, literatura infantil e até uma mistura de interpretação sociológica e depoimento sobre o movimento tradicionalista — *Nativismo: um fenômeno social gaúcho* (1985), demonstrando multiplicidade de interesses, além de sua grande capacidade de reinvenção; talvez bastante estranha a quem o tomasse pela configuração conservadora do gauchismo cívico que ajudou a fundar.

Novidades na poesia: Apparício Silva Rillo e Jayme Caetano Braun

17. Luiz Carlos Barbosa Lessa, *Rodeio dos ventos*, p. 149.

Assim como o tradicionalismo deu impulso à carreira de Barbosa Lessa, para além do próprio movimento, a Estância da Poesia Crioula (EPC), fundada em 1957, configurou uma esfera de produção e consagração que projetou novos nomes gauchescos no cenário cultural local, como Apparício Silva Rillo e Jayme Caetano Braun. Bastante ligada ao cetegismo, a "academia xucra", como ainda hoje é chamada por seus membros, também contou com o apoio de parcela considerável da elite letrada gaúcha no momento de sua formação. Na lista de sócios fundadores, encontramos historiadores, folcloristas e literatos dos principais grupos intelectuais do estado desde os anos 1920, de Félix Contreiras Rodrigues a Walter Spalding, de Mansueto Bernardi a Hugo Ramírez (primeiro presidente), de Vargas Netto a Glaucus Saraiva. Chama a atenção, aliás, a grande adesão da geração modernista, com a participação de seus principais expoentes, como Augusto Meyer e Athos Damasceno Ferreira. Com essa configuração da EPC, é de se imaginar que a vertente também rendeu frutos na poesia regionalista do pós-guerra.

Apparício Silva Rillo é o caso mais emblemático de renovação a partir de princípios modernistas. Sua obra faz o trânsito entre uma poesia gauchesca formal e ideologicamente mais tradicional e uma estética livre sobre sugestões regionais. Seu livro de estreia, *Cantigas de tempo velho*, sucesso de vendas da Editora Globo no ano de 1959, procurava emular a poesia popular, com predominância de versos de sete sílabas (redondilha maior). Como o título indica, a perspectiva é saudosista. No poema "Pipa d'água", por exemplo, o eu-lírico chora pelo fim da velha "geringonça", como quem lamenta o fim de todo um tempo perdido: "Velha pipa! velha pipa! / dá-me pena ver-te ao léu. / Atirada, sem cuidados, / com os varais levantados / apontando para o céu."[18] Mas uma nota de crítica social, marcante em escritos futuros, já se insinua em "Tapera", através da introjeção do conflito tradição/modernidade na biografia do eu-lírico. O poema trata de um gaúcho que retorna à terra natal e se surpreende ao encontrar, tantos anos depois, sua antiga casa de pé e bem cuidada. A condição de pobreza, denotada pelas "bombachas crivadas de remendos",

18. Apparício Silva Rillo, *Cantigas do tempo velho*, p. 6.

é contrastada com o bom estado da habitação: "A mágoa que então me deu! / — O rancho fora o mais rijo, / e a tapera... era eu!".[19] *Viola do canto largo* (1968) é produto dessa preocupação com as camadas populares. A edição simples buscava baratear o livro, que estaria, assim, ao alcance "da bolsa magra do salário-mínimo, do ganho do safrista, do changueiro e do peão de estância".[20] Sua fórmula estética também se encontraria com o gosto popular, levando o autor a explorar a poesia narrativa, chamada de "romance".

Quanto à relação desses textos com a tradição literária rio-grandense, parece que a inspiração se encontra mais nos "precursores" do Modernismo do que nos poetas de sua primeira geração, como Vargas Netto ou Augusto Meyer. Quer dizer, era o cânone regionalista recém-composto que oferecia os principais esquemas de composição a Silva Rillo. Se Simões Lopes Neto era a nova régua de medida do conto, o poemeto campestre de Amaro Juvenal, desprendido de seu contexto político, se tornava um pioneiro na poesia gauchesca, fazendo eco no trabalho dos novos. A similaridade formal com versos da literatura platina — como o *Martin Fierro*, de José Hernandez, outra fonte para o novo regionalismo, agora menos disciplinado pelo nacionalismo estreito —, também explica a predileção por quadras e septilhas em redondilha maior. Em termos de conteúdo, uma referência ao Blau Nunes de Simões, em "Boi Barroso", confirma a importância do cânone.

A ruptura formal com esses modelos viria no próximo livro. Fazendo caminho inverso dos demais gauchescos e tradicionalistas, o porto-alegrense Silva Rillo se mudou para uma cidade pequena da zona de economia pecuária, elogiada em *São Borja aqui te canto* (1970), através de uma história em versos livres. Mas é na obra seguinte, *Caminhos de viramundo* (1979), que as tendências lírica e social se desenvolvem, mesmo quando se recorre à métrica da poesia oral tradicional. Em "Infância perdida", tema recorrente no Simbolismo e no Modernismo gaúchos, Silva Rillo interioriza o drama da modernidade, revelando uma identidade apenas

19. *Ibid*., p. 34.
20. *Id*., *Viola do canto largo*, p. 7.

afetiva com o meio campeiro, como já fizera Barbosa Lessa: "Estância de mentira e de ilusão! / Teu capataz, me lembro, era um sabugo, / e o teu gado de lei, sem magro nem refugo, / eram ossos de cola e de garrão".[21] Em "Canto adeus para o peão de estância", a crítica social aparece, mais uma vez, na escolha do popular como "herói sem nome" da saga rio-grandense. Todavia, a elaboração sentimental do fim da era campeira supera o saudosismo estreito dos tradicionalistas triviais. Seus próximos livros coadunam esse tratamento da matéria local à experimentação formal. Em *Pago vago* (1981), Silva Rillo desenvolve a imagem-título como um estado de espírito, "cicatriz em mim". No poema "Herança", o eu-lírico desconstrói a idade de ouro gaúcha, tratando o passado sem euforia: "Naqueles tempos / as casas já nasciam velhas."[22] Em *Itinerário de Rosa* (1983), o autor explora sua vertente experimental. A obra reúne antigos poemas sobre a personagem-título, mulher pobre do campo, agregando novos textos para contar sua história, "rota e derrota", nas palavras de Silva Rillo. Em "Canção de sabão", chega a flertar com a poesia concreta:

Rosa,
Rosinha,
Mocinha,
é noiva da solidão.

21. *Id.*, *Caminhos de viramundo*, p. 15.
22. *Id.*, *Pago vago*, p. 17.

Seus sonhos vão água a
b
a
i
x
o
como espuma de sabão.[23]

Nos livros seguintes de poesia, como *Alma pampa* (1984), *Doze mil rapaduras e outros poemas* (1984) e *Poço de balde* (1991), Silva Rillo mantém essa configuração: varia a forma, de acordo com o assunto e seu tratamento, permitindo-se explorar, inclusive graficamente, a linguagem, atualizando o vocabulário em direção ao falar cotidiano, não somente rural. Continua a tratar das realidades locais, promovendo reflexões, mais do que cantos de luto ingênuos. Em *Alma pampa*, o autor revela uma de suas filiações, ao declarar ter tomado o título de uma obra não realizada de Augusto Meyer. Como esse seu antecessor ilustre e seu contemporâneo Barbosa Lessa, Silva Rillo abriria várias frentes de escrita. Chegou a produzir alguns ensaios sobre folclore e cultura popular e, após anos de dedicação à poesia, escreveu contos e algumas novelas. Como Barbosa Lessa, tem uma obra complexa, que merece análises mais detidas e profundas.

Mas nem tudo foi influxo modernista no regionalismo gaúcho depois da II Guerra. Jayme Caetano Braun representa a produção mais elaborada da tendência refratária à inovação. Sua poesia, fortemente oral, produto de improvisação, segue o esquema de composição das *payadas* platinas. Seus versos são compostos em cinco ou sete sílabas (redondilha menor e maior), predominantemente em quadras, sextilhas, oitavas e décimas, sempre rimadas, em sintaxe linear. Utiliza a norma culta da língua portuguesa, com profusão de vocabulário regional/campeiro e, em relação a Silva Rillo e Barbosa Lessa, é maior a ocorrência de palavras do castelhano rio-platense. Seu primeiro livro publicado, *Galpão de Estância* (1954), antecede a fundação da EPC. Mas, como aconteceu com Silva Rillo, a instituição

23. *Id.*, *Itinerário de Rosa*, p. 19.

ajudou a promover o trabalho do autor. Por mais que Braun se vincule ao universo das *payadas* e suas poesias tenham circulado livremente na cultura oral de fronteira, sendo, muitas vezes, tomadas por cancioneiro popular, suas opções estéticas também denotam vínculo com a tradição letrada e o cânone gauchesco constituído nos anos 1940/50. Pode-se dizer que o autor desenvolve as sugestões literárias mais apegadas ao mundo que procurava emular, como as encontradas em Amaro Juvenal. Chegou a assinar, inclusive, como Martín Fierro.

Segundo Luís Augusto Fischer[24], há duas fases em sua produção. A primeira, que compreende a obra de estreia, mais *De fogão em fogão* (1958), *Potreiro de guaxos* (1965) e *Bota de garrão* (1966), é marcada pelas descrições de objetos do meio campeiro, como se a poesia unisse esforços aos inventários do tradicionalismo, liberando para uso simbólico elementos da vida prática, em franco desuso, como o laço, as esporas "chilenas" e o lenço amarrado ao pescoço. Esse último, emblema político nas guerras do passado, representando as facções rivais da elite rio-grandense, era, àquela altura, um componente fundamental da indumentária e da ritualística cetegistas. Em "Branco e colorado", Jayme Caetano Braun canta a bravura dos gaúchos de outrora, herdada, como o objeto, pelas novas gerações: "Estandartes do Rio Grande / Eternamente rivais, / Que o sangue de nossos pais / Tornou mil vezes sagrados".[25] As figuras humanas, em sua poesia, também são de tipo predominantemente histórico e lendário, como Sepé Tiaraju, fazendo coro à já antiga celebração da gauchidade imaginada e ao luto de seu mundo gerador perdido. Mas ainda havia espaço para certa crítica social, embora passadista, como em "Tio Anastácio", publicado em *De fogão em fogão*: "Hoje pobre e despilchado, / De tirador remendado / Num petiço doradilho...".[26] A figura do peão negro, "ginetaço macanudo", configura uma atualização temática, em relação ao regionalismo heroico (e à memória histórica oficial), confirmando a abertura de sua geração à mestiçagem e à pluralidade cultural.

24. Luís Augusto Fischer, "Memória e invenção do passado: a poesia de Jaime Caetano Braun".
25. Jayme Caetano Braun, *Galpão de estância*, p. 39.
26. *Id.*, *De fogão em fogão*, p. 77.

A segunda fase de seus escritos se inicia com *Brasil Grande do Sul* (1986), que é seguido por *Paisagens perdid*as (1987) e *Payador e troveiro* (1992). Apesar de algumas concessões formais, como o metro irregular, o modelo é o mesmo adotado nos primeiros livros, fruto do processo espontâneo de composição. Mas chama a atenção a renovação temática, com a incorporação de elementos plenamente modernos, incluindo até mesmo uma nave espacial, em "Barranca do cosmos". Nesse momento, o eu-lírico se torna um comentador do mundo contemporâneo, sempre a partir do ponto de vista particular do gaúcho e da região missioneira. Se o passado histórico, real ou imaginado, permanece oferecendo parâmetros de relacionamento com a vida moderna, a ênfase, a partir de agora, se encontra muito mais na celebração da cultura pampiana comum, que evoluiria em conjunto, como em "Milonga de tres banderas", poema escrito em castelhano fronteiriço. E, em que pesem todas as transformações sociais por que passara a região, algumas figuras gestadas naquele mundo campeiro poderiam, através da arte, sobreviver, como seu "Guitarreiro" de "alma pampa".[27]

Considerações finais

A partir dos anos 1960, o regionalismo seria paulatinamente abandonado pelos novos nomes de alta literatura. Mesmo quando o passado histórico foi abordado em romances, contos e poesia, ou quando a tradição literária local foi apropriada em produções pontuais, já não havia tantos compromissos com a construção de uma identidade gauchesca. Assim, eventos como a Revolução Farroupilha se transformaram em pretexto para a produção de ficção. Paralelamente a esse abandono da alta cultura, contudo, o gauchismo ganharia o mercado de massas. O caso de Teixeirinha é exemplar. Valendo-se de motivos antigos do regionalismo, atualizando, mais uma vez, o mito do gaúcho campeiro, o cantor produziu discos que alcançaram vendagens estratosféricas em todo o país. Esse fenômeno musical permitiu sua incursão pelo cinema, que também levou milhões

27. *Id.*, *Paisagens perdidas*, p. 20.

de espectadores às salas de projeção. A partir da década de 1980, as novas pressões modernizantes da globalização parecem ter dado outro impulso a discursos localistas. Os CTGs viveram uma grande expansão, movimentando, também, o mercado de produtos culturais, com novidades às vezes polêmicas como a Tchê Music. Esse cenário, evidentemente, também é marcado por disputas de público e de ideias, permitindo novos usos políticos da figura do gaúcho, o que revela no regionalismo um processo histórico ainda em aberto.

Referências

AZAMBUJA, Darcy. *No galpão:* contos gauchescos. Porto Alegre: Globo, 1925.

BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. *O conto sul-rio-grandense*: tradição e modernidade. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1999.

BRAUN, Jayme. *Bota de garrão*. Porto Alegre: Sulina, 1966.

CANDIDO, Antonio. Literatura e cultura de 1900 a 1930. *In*: CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

CORADINI, Odaci Luiz. As missões da "cultura" e da "política": confrontos e reconversões de elites culturais e políticas no Rio Grande do Sul (1920–1960). *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 32, p. 125-144, 2003.

FISCHER, Luís Augusto. Memória e invenção do passado: a poesia de Jaime Caetano Braun. *Desenredo*, v. 2, n. 1, p. 65-82, jan./jun. 2006.

HOLANDA, Aurélio Buarque de. Linguagem e estilo de Simões Lopes Neto. *In*: LOPES NETO, João Simões. *Contos gauchescos e Lendas do Sul*. Edição crítica. Porto Alegre: Globo, 1950. p. 27-104.

LESSA, Luiz Carlos Barbosa. *Payador e troveiro*. Porto Alegre: Tchê!, 1992.

LESSA, Luiz Carlos Barbosa. *Era de Aré*: raízes do Cone Sul. São Paulo: Globo, 1991.

LESSA, Luiz Carlos Barbosa. *Paisagens perdid*as. Porto Alegre: Sulina, 1987.

LESSA, Luiz Carlos Barbosa. *Brasil Grande do Sul*. Porto Alegre: Sulina, 1986.

LESSA, Luiz Carlos Barbosa. *Nativismo*: um fenômeno social gaúcho. Porto Alegre: L&PM, 1985.

LESSA, Luiz Carlos Barbosa. *Rodeio dos ventos*. Porto Alegre: Globo, RBS, 1978.

LESSA, Luiz Carlos Barbosa. *Potreiro de guaxos*. Porto Alegre: Champagnat, 1965.

LESSA, Luiz Carlos Barbosa. *Os guaxos*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1959.

LESSA, Luiz Carlos Barbosa. *De fogão em fogão*. Porto Alegre: Nossa Senhora Medianeira, 1958.
LESSA, Luiz Carlos Barbosa. *O boi das aspas de ouro*. Porto Alegre: Globo, 1958.
LESSA, Luiz Carlos Barbosa. *Galpão de estância*. Porto Alegre: Porto Seguro, 1954.
MORAIS, Adail. De Blau Nunes a João Guedes. *Província de São Pedro*, n. 4, p. 152-154, 1946.
RAMA, Ángel. Religiões, culturas e literaturas. *In*: AGUIAR, Flávio, VASCONCELOS, Sandra. *Literatura e cultura na América Latina*. São Paulo: EDUSP, 2001, p. 281-336.
RILLO, Apparício Silva. *Poço de balde*. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1991.
RILLO, Apparício Silva. *Alma pampa*. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1984.
RILLO, Apparício Silva. *Doze mil rapaduras e outros poemas*. Porto Alegre: Tchê!, 1984.
RILLO, Apparício Silva. *Itinerário de Rosa*. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1983.
RILLO, Apparício Silva. *Pago vago*. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1981.
RILLO, Apparício Silva. *Caminhos de viramundo*. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1979.
RILLO, Apparício Silva. *São Borja aqui te canto*. São Luiz Gonzaga: A Notícia, 1970.
RILLO, Apparício Silva. *Viola do canto largo*. Santa Rosa: Kunde, 1968.
RILLO, Apparício Silva. *Cantigas de tempo velho*. Porto Alegre: Globo, 1959.
VERISSIMO, Erico. *Um certo Henrique Bertaso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

4.4.1

História, literatura e folclore sob o signo da ancestralidade

Letícia Nedel

serviu de justificativa moral para a projeção das elites políticas do estado ao executivo central.

Nos anos 1950, em meio aos debates sobre a falência da matriz econômica regional e o risco de desagregação social acarretado pelo êxodo rural, foi mais uma vez o princípio da ancestralidade que sustentou a fundação

A extensão de significados associados ao *regionalismo* — palavra que atravessou o século XX no centro do debate cívico sul-rio-grandense — não disfarça a dimensão política intrínseca à fabricação dos arbitrários culturais. Desde a campanha republicana, valores e tradições ligados à região têm sido permanentemente evocados pelas elites sulinas, especialmente quando confrontadas com processos de crise e transformação social. Foi assim com a oligarquia liberal estancieira durante a crise da economia charqueadora no final do Império, com os republicanos durante a luta pela imposição da ordem constitucional castilhista, o mesmo ocorrendo na campanha de 30, quando na historiografia a imagem do gaúcho sentinela da fronteira

do folclore como uma disciplina acadêmica fortemente compromissada com o proselitismo identitário. Com o fim do Estado Novo, para os intelectuais nascidos na entrada do século XX e sociabilizados nas letras e na política sob o embalo dos modernismos e das revoluções, os ventos democratizantes traziam — contrariamente ao ímpeto de revalorização do cerne fronteiriço da cultura rio-grandense evidenciado no *tradicionalismo* — a expectativa do preço a pagar pelo passado "centauriano" das letras e da política praticadas no período 1930–1945.

Buscando romper o isolamento e atuando em aliança com outros autores remanescentes dos modernismos atuantes no Rio de Janeiro e em São Paulo, uma parcela dos intelectuais sul-rio-grandenses articulados à Campanha Nacional de Defesa do Folclore[1] direcionou seus interesses profissionais para os estudos de *cultura popular*. Estabelecia-se então mais uma vez, entre os mediadores culturais, o jogo das aparentes rupturas dentro de uma linha de continuidade mais ampla, quando, consoante à expansão dos CTGs, os defensores dessa antiga aspirante à ciência procuraram desvincular (ao menos publicamente) seus estudos tanto das versões heroicas da historiografia e do regionalismo literário quanto do caráter "carnavalesco" da celebração tradicionalista.

Cabe lembrar que o Movimento Folclórico Brasileiro teve início em 1947, com a criação da Comissão Nacional de Folclore, órgão parainstitucional sediado no Rio de Janeiro, junto ao Ministério das Relações

1. Luís Rodolfo Vilhena, *Projeto e missão*: o Movimento Folclórico Brasileiro (1947–1964), p. 94.

Exteriores, e presidido por Renato Almeida, reconhecido modernista herdeiro de Graça Aranha. A missão da CNFL era institucionalizar os estudos e a proteção do folclore no país, promovendo sua incorporação na esfera governamental e nas universidades. O antropólogo Luís Rodolfo Vilhena, autor de um trabalho pioneiro voltado a essa movimentação, mostra que, entre os compromissos doutrinários firmados pelos gestores do folclorismo, o último deles remete a uma inovação introduzida no cenário institucional da época. Trata-se do estímulo à criação de "museus folclóricos locais" e "comissões regionais" em todas as unidades da federação. Com tal estratégia, a Comissão Nacional procurava alcançar o locus "provincial" das manifestações folclóricas e operar dentro de um quadro federalizado, capaz de alcançar os esforços até então isolados de estudiosos espalhados pelas capitais e interior.

Na série de contendas historiográficas inauguradas em 1949 com o "Caso Antônio Sepp"[2], a discussão sobre Sepé Tiaraju está entre as que trazem à baila leituras divergentes do passado do Rio Grande do Sul, as quais sinalizam a crise de autoridade do Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul (IHGRS) na determinação dos protocolos de leitura

2. Em 1949, o Titular da 8ª Delegacia de Ensino, com sede no município de Santa Maria, propôs à SEC que se desse o nome do padre jesuíta Antônio Sepp ao grupo escolar de Camobi, sediado naquele município. O IHGRS, mediante parecer de autoria de Othelo Rosa, desaprovou o pedido. Alegou que o ato teria um sentido prejudicial à consciência cívica dos estudantes, por homenagear um súdito de Espanha que organizou um exército de três mil indígenas para combater os portugueses na Colônia de Sacramento. Ver o parecer em: Othelo Rosa, "As Missões Jesuíticas e a consciência cívica da juventude". A discussão a respeito do monumento em homenagem aos duzentos anos de morte de Sepé Tiaraju deu, de certa forma, continuidade às discordâncias geradas no interior do IHGRS pelos pareceres anteriores. Entre eles estão, ao lado da negativa à homenagem do padre Sepp, o "Caso Dragões do Rio Pardo", desenrolado um ano antes da discussão a propósito de Sepé, e que também contou com um parecer de Othelo Rosa. Quanto ao caso Sepé especificamente, o parecer do Instituto, a réplica apresentada na assembleia seguinte e os manifestos de historiadores, folcloristas e tradicionalistas contrários ao parecer da Comissão de História da agremiação, estão reproduzidos no *Correio do Povo*, nos editoriais e na seção "Arquivo" da revista *Província de São Pedro*. Uma coletânea desses documentos encontra-se nos apêndices da "Obra completa" de Mansueto Bernardi, escrita em 1957 e toda ela dedicada ao assunto. Ver Mansueto Bernardi, *O primeiro caudilho rio-grandense*. Ver também Afonso Guerreiro Lima; Othelo Rosa; Moysés Vellinho, "Sugestão sobre o monumento a Sepé Tiaraju"; e Moysés Vellinho, "Editorial". Uma análise, sob outro ponto de vista, dessa discussão também pode ser encontrada em Ieda Gutfreind, *A construção de uma identidade*: a historiografia sul-rio-grandense de 1925 a 1975, p. 200 e seguintes. Ver também Jefferson Telles Martins, "Dois modelos de história em disputa nos anos 1950: o caso Sepé Tiaraju".

da história e da cultura regionais. Para o conjunto de sócios, importava considerar se as Missões Jesuíticas poderiam servir como demarcador de uma especificidade regional integrada ao conjunto das singularidades que formam o Brasil — versão defendida por Dante de Laytano, Manoelito de Ornellas e Walter Spalding — ou se, pelo contrário, subvertem essa singularidade em particularismo por revelarem uma formação divergente da nacional, em razão dos vínculos anteriores do território com o império espanhol — posição de Guilhermino Cesar, Augusto Meyer, Moysés Vellinho e Othelo Rosa.

O investimento no folclore como uma realidade "infra-histórica" subjacente à história política, tal como reivindicado pelos teóricos da área no Rio Grande do Sul, redimensiona as tensões preexistentes entre os registros "*folk*" e "historiográfico" de apreensão da *região* e de suas relações com a nacionalidade. Como questão de fundo aparece o julgamento do estatuto epistemológico das fontes e objetos da História, pois que afora uma reação oblíqua ao *tradicionalismo*, o veto do Instituto à memória de Sepé Tiaraju estendeu-se à incorporação da tradição oral, de lendas e santos populares relacionados às *guerras guaraníticas*, ao repertório de pesquisa da ciência mater.

Referências

BERNARDI, Mansueto. *O primeiro caudilho rio-grandense*: fisionomia do herói missioneiro Sepé Tiaraju. Porto Alegre: Escola Superior de Teologia São Lourenço de Brindes; Sulina, 1980.

LIMA, Afonso Guerreiro; ROSA, Othelo; VELLINHO, Moysés. Sugestão sobre o monumento a Sepé Tiaraju. *Província de São Pedro*, Porto Alegre, v. 11, n. 21, p. 228-231, dez. 1957.

GUTFREIND, Ieda. *A construção de uma identidade*: a historiografia sul-rio-grandense de 1925 a 1975. 1989. Tese (Doutorado em História) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1989.

MARTINS, Jefferson Telles. Dois modelos de história em disputa nos anos 1950: o caso Sepé Tiaraju. Porto Alegre. *Revista do IHGRS*, n. 149, p. 185-206, dez. 2015.

ROSA, Othelo. As Missões Jesuíticas e a consciência cívica da juventude. *Província de São Pedro*, Porto Alegre, v. 5, n. 14, p. 170-172, dez. 1949.

VELLINHO, Moysés. Editorial. *Província de São Pedro*, Porto Alegre, v. 11, n. 21, p. 5-10, dez. 1957.

VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e missão*: o Movimento Folclórico Brasileiro (1947–1964). Rio de Janeiro: FUNARTE; FGV, 1997.

Antonio Marcos Vieira Sanseverino
Eduardo José dos Santos

4.5

A crônica no contexto da ditadura (1960–1980)

Pra começo de conversa...

A crônica, além de ser, conforme Candido[1], "filha do jornal", também tem seu *habitat* natural nas páginas do periódico. Já é senso comum falar que a crônica é um gênero menor, marcado pela efemeridade, na luta por captar os acontecimentos da vida cotidiana e devolvê-los ao leitor pelo viés pessoal e humano do cronista. Há, entretanto, variantes históricas importantes. Talvez seja difícil dizer que a crônica de José de Alencar, Joaquim Manuel de Macedo, Machado de Assis e Olavo Bilac responda aos mesmos princípios de Rubem Braga ou Carlos Drummond de Andrade. No início do século XX, João do Rio, reconhecido cronista, fazia questão de dizer que ele não escrevia crônica como seus predecessores. As importantes modulações históricas na prática do gênero impedem uma definição pura, fechada. Para ficar em um aspecto, vale a pena destacar que as crônicas publicadas nos jornais do século XIX raramente eram perenizadas nas páginas de um livro. Eram publicadas no jornal ou na revista, ali ganhavam vida e ali pereciam:

> Individualmente, algumas crônicas têm vivacidade e luz. Recolhidas num livro, jazem mortiças e dão vontade de procurar literatura profunda — o que é uma das funções da crônica, mas devagar com o andor que o santo é de acrílico. Manuel Bandeira estava certo ao dizer que a crônica num livro é um pássaro morto.[2]

1. Antonio Candido, A *vida ao rés do chão*, p. 24.
2. Mario Sergio Conti, "No epicentro da barafunda", p. 69.

Assim, é importante pensar a crônica no ambiente em que "é um pássaro vivo", no espaço do jornal, em diálogo com as notícias, com o horizonte do seu presente, em diálogo com a indeterminação de um futuro e a potencialidade de um agora. Depois, separada desse contexto, ela pode ganhar as páginas do livro em alguma coletânea. A partir daí, há um esforço para cristalizar e dar estabilidade para um gênero que é aberto a experiências formais e devorador de estratégias ficcionais. Muitas vezes, ela é definida como um comentário pessoal do cotidiano, através de linguagem leve, num diálogo íntimo com o leitor, dando destaque ou humor para algo atual. De certo modo, parece que, nessa definição, ouvimos o eco da antiga coleção da Editora Ática, *Para gostar de ler*[3], em que Rubem Braga (principalmente), Drummond, Sabino e Paulo Mendes Campos dariam autonomia formal para o gênero, uma perenidade que permitiria a leitura fora de seu contexto de publicação. O gesto do cronista é retirar alguma questão do fluxo cotidiano, que rompe com a repetição e a rotina. Rubem Braga, em humor leve, traz o cotidiano para dentro de sua subjetividade, faz lirismo e dilui o conflito. O humor de Machado de Assis, no século XIX, e o de Luis Fernando Verissimo, no XX, trazem as arestas irônicas que provocam o leitor e deixam vivo o conflito.

Entre 1960 e 1980, temos uma ampla circulação do jornalismo impresso no Brasil, o que aumenta os espaços de atuação de cronistas e cria condições para a profissionalização do jornalista. É justamente nesse período que ocorre a transformação no sistema editorial do jornalismo no país, sobretudo pelo fortalecimento da televisão. No Rio Grande do Sul, como mostra Francisco Rüdiger, as grandes empresas jornalísticas como a Caldas Júnior, do tradicional jornal *Correio do Povo*, que funcionavam em um regime de "organização empresarial"[4], muitas vezes familiar, perdem espaço na fase da "indústria cultural"[5], em que grandes grupos midiáticos trabalham simultaneamente com jornalismo impresso, rádio e televisão.

3. Carlos Drummond de Andrade *et al.*, *Para gostar de ler*.
4. Francisco Rüdiger, *Tendências do jornalismo*, p. 81.
5. *Ibid.*, p. 97.

No Brasil, o jornalismo, além de ser espaço de expressão literária, contribui para a profissionalização do escritor. Dois dos autores que vamos comentar, Jotabê e Luis Fernando Verissimo, são reconhecidos como cronistas. Verissimo, em especial, consagrou-se no jornais *Zero Hora*, *Jornal do Brasil*, *O Estado de S. Paulo* e na revista *Veja*, tendo parte de sua produção recolhida em livro.

O vínculo entre o cronista e a empresa jornalística que o contrata e exige o cumprimento de uma produção regular não raro colide com a autonomia do cronista. No período entre 1960 e 1980, novas questões de comportamento aparecem com pontos críticos na alteração dos costumes (pílula anticoncepcional, liberação sexual, drogas etc.), enquanto a ditadura civil-militar praticamente impõe posicionamento intelectual e político aos cronistas. A censura prévia, a partir do AI-5, restringe essa autonomia, limita temas e circunscreve a voz entre os limites do medo. Na década de 1970, surge algo novo, a imprensa "nanica", uma alternativa aos grandes veículos, tão bem representada por *O Pasquim*. Vieram expressões do humor, da política e do gênero. No caso gaúcho, na expressão do humor, temos *O Pato Macho* (1971), que reuniu jovens intelectuais locais para uma publicação que foi marcante, em apenas 15 números. Mais longa, e com feição politicamente engajada, foi a experiência do *Coojornal* (1974–1982), criação coletiva da Cooperativa dos Jornalistas. São expressões alternativas ao *Correio do Povo*, *Folhas da Tarde* e da *Manhã*, *Jornal do Comércio* e *Zero Hora*.

O período em questão, 1960 a 1980, antecede uma forte crise do jornalismo impresso que tem início nos anos 1990, com a internet. Nesse período, já está sedimentada a crônica como espaço obrigatório nos grandes jornais, principalmente pela atuação de nomes como Rubem Braga e outros. No Rio Grande do Sul, esse espaço é ocupado por Mario Quintana, Jotabê, Josué Guimarães, Lupicínio Rodrigues. Jotabê, nos anos 1950, Mario Quintana, Sérgio Jockymann e Luis Fernando Verissimo, entre outros, passam a ser reconhecidos por sua forma de escrever, pelo tipo de abordagem, pelas escolhas mais recorrentes. De certo modo, cria-se uma voz pessoal que o leitor procura ouvir através da página escrita.

A crônica nas grandes companhias jornalísticas

No Rio Grande do Sul, a crônica teve uma adaptação natural como forma de ver o cotidiano, local ou não. Ainda no século XIX, Aquiles Porto Alegre, fundador do *Jornal do Comércio* e sócio do Partenon Literário, escreveu diversas crônicas sobre a cidade e os hábitos da mocidade. A forte geração de intelectuais locais reunida na Editora Globo revolucionou a distribuição de literatura estrangeira no país, mas também atuou fortemente no jornalismo, apresentando e discutindo a literatura nas páginas da *Revista do Globo* ou dos periódicos locais e utilizando-se da crônica para discutir os temas de interesse cotidiano. Erico Verissimo, o primeiro presidente da Associação Rio-Grandense de Imprensa (ARI), foi figura singular na consolidação da imprensa local, que tinha forte ligação entre o jornalismo e a literatura. Breno Caldas[6], líder do grupo Caldas Júnior, conta que Erico foi a escolha óbvia para a implantação e direção da *Folha da Tarde*, em 1936, por ser muito admirado pela qualidade de suas crônicas no *Correio do Povo*. Como Erico escolheu permanecer na Editora Globo, Breno procura Vianna Moog, outra figura de destaque no meio literário local, que assume como primeiro diretor da *Folha da Tarde*. Nesse período, a crônica toma destaque, com figuras como Rivadávia de Souza, redator do *Correio do Povo* por décadas e cronista de uma estirpe que, nas palavras de Antônio Carlos Ribeiro, também cronista da Caldas Júnior, valorizava o *double sense*, "numa época em que não se costumava dizer as coisas abertamente".[7]

Assim, personalidades da literatura local passam a habitar as redações dos periódicos. No *Correio do Povo*, o poeta Mario Quintana (1906–1994) publicou regularmente a coluna "Do Caderno H", em que abordava o cotidiano porto-alegrense através de uma prosa poética, repleta de ironia. Lupicínio Rodrigues (1914–1974) teve crônicas publicadas, entre 1963 e 1964, no jornal *Última Hora*, falando de sua história e da boemia da cidade. Josué Guimarães (1921–1986), jornalista e romancista, como

6. Breno Caldas, *Meio século de* Correio do Povo: glória e agonia de um grande jornal, p. 120-121.
7. Antônio Carlos Ribeiro, *Ferro em brasa*, p. 43.

cronista se destaca pela verve narrativa. Tendo iniciado no jornalismo em 1939, a partir do ano de 1944, no porto-alegrense *Diário de Notícias*, sua carreira se consolida na coluna de humor assinada por *D. Xicote*, voltada a alfinetar a política local e do país, com ilustrações, desenhos e caricaturas do próprio autor. Em 1954, quando ingressa no jornal *A Hora*, utiliza o pseudônimo Dom Camilo. A partir do ano de 1971, Josué assina a coluna "Volta ao Mundo", no jornal *Zero Hora*, sob o pseudônimo Phileas Fogg, criticando a política mundial.

Pegamos apenas o exemplo desses três grandes autores (um poeta, um cancionista e um jornalista) para mostrar a variedade e relevância que a crônica teve nas páginas dos jornais gaúchos. Mas se sabe que, dada a multiplicidade de jornais e de edições diárias, não é possível comentar todos os cronistas que escreveram nesse período de grande importância dos jornais. Contudo, existe um caso marcante a ser pensado: o cronista João Bergmann. Com a assinatura Jotabê, nos legou, em um curto período de tempo (seis anos), uma coletânea de textos que tratavam dos mais diversos assuntos. Foi, sem dúvida, o cronista mais querido de Porto Alegre no período, sendo chamado pelo epíteto *cronista da cidade*.

Nascido em Porto Alegre, em 1922, João de Aragão Bergmann, ainda durante o curso de Direito, aos 19 anos, começou a trabalhar na *Folha da Tarde*. Em 1954, passa a assinar uma coluna na *Folha da Tarde*. Publicada de segunda a sábado, a seção "De Ontem para Hoje" tratava dos assuntos cotidianos de Porto Alegre, com um estilo irônico e bem-humorado. Aos domingos, suas crônicas tinham espaço reservado no *Correio do Povo*, com a coluna intitulada "O Domingo é Meu", espaço que manteve entre 1955 e 1960. Suas crônicas vinham ilustradas por nomes como Sampaio e Xico Stockinger, que passariam a ter destaque no jornalismo e nas artes do Rio Grande do Sul.

Os trocadilhos faziam parte da maneira singular como escrevia Jotabê, com frases longas e inversões, em um estilo autodenominado "asfixiante", mas sem rebuscamentos que tornassem seu texto distante do leitor. Complementava as crônicas da *Folha da Tarde* com textos mais curtos, que faziam comentários do cotidiano, geralmente iniciados por expressões

como *entrementes*, *enquanto isso* ou *concomitantemente*. Como é o caso do seguinte exemplo, publicado em 14 de fevereiro de 1955, que parte do cotidiano da redação. Com exagero e absurdo, Jotabê flana sobre o ambiente e concebe um texto crítico, irônico e bem-humorado:

> Enquanto isso, a redação da Folha da Tarde foi visitada por um mágico, que tentou, inutilmente, colocar alguns dos nossos colegas dentro da sua cartola e transformá-los, imediatamente, em coelhos. Diante do fracasso de suas experiências, o homem fez o inverso, com grande sucesso, pois colocou um coelho dentro do chapéu, disse alguma coisa que ninguém entendeu, e, logo, tirou, de dentro, pelas orelhas, um repórter de setor, o qual, sem perda de tempo, sentou-se à máquina e fez duas reportagens sobre a alta do custo de vida, culpando o governo e, principalmente, o comércio pela nossa triste situação.[8]

Jotabê escrevia diariamente e era muito reconhecido, mas acabou praticamente esquecido. Pereceu junto com as páginas do *Correio do Povo* e da *Folha da Tarde*, soterrado em arquivos de jornais velhos. Alguns de seus textos fazem parte de duas coletâneas póstumas: *Crônicas de Jotabê*, publicada pelo Instituto Estadual do Livro em 1964, e *Cacareco, o mais votado*, lançada pela Editora Tchê! em 1985.

Sua geração conduziu a profissionalização do jornalismo. Ao tratar do cotidiano, do íntimo e do específico, o cronista exibe sua visão do fato, geralmente com um olhar crítico e irônico, demonstrando um sentimento de descrença. E essa geração ligou também o profissionalismo do jornalismo à literatura. Textos dos principais cronistas brasileiros passaram a fazer parte dos jornais locais, e até mesmo Rubem Braga trabalhou na redação da *Folha da Tarde*, durante alguns meses, em 1939. Nas palavras de Antônio Carlos Ribeiro, "como escrevia com liberdade plena, acabaria por desagradar os detentores do poder, que não entendiam dessa linguagem, às vezes irônica e jocosa, às vezes crítica e sarcástica".[9] Anos depois, em 1954, foi escolhido paraninfo da primeira turma de Jornalismo da

8. João Bergmann, *Cacareco, o mais votado*, p. 103.
9. Ribeiro, *op. cit.*, p. 68.

UFRGS, atestando o valor dado à crônica pelos então formandos. Como não desejava discursar, lhe foi sugerido escrever uma crônica. Com uma máquina emprestada do hotel, compôs "uma ode às liberdades públicas"[10], crônica publicada no dia seguinte nos principais jornais do país.

Retratos do cotidiano

Com o espaço aberto pela popularidade dos cronistas dos anos 1950 e antes, que tratavam dos temas de maneira crítica, mas irônica e bem-humorada, as redações dos periódicos brasileiros foram tomadas por nomes que articularam a pouca voz possível ao duro período que se instaura a partir de 1964. As crônicas de Carlos Heitor Cony, no *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro, tornam-se quase que editoriais contra o golpe que se instalava. Mesmo com a ascensão da televisão, o jornal impresso manteve ainda grande destaque, sofrendo com a presença da censura, mas sendo o espaço de posicionamento político de seus cronistas.

No Rio Grande do Sul, as empresas jornalísticas sofreram as mudanças do período. O imediato efeito do golpe foi o empastelamento do jornal *Última Hora*, propriedade de Samuel Wainer, que apoiava João Goulart e a democracia. Por iniciativa do diretor do jornal em Porto Alegre, Ary de Carvalho, da *Última Hora* nasce o jornal *Zero Hora*. A Companhia Jornalística Caldas Júnior passa, nos 20 anos de regime militar, por forte transformação e decadência. Mesmo com o perfil conservador da empresa, os tradicionais jornais *Correio do Povo* e *Folha da Tarde* sofreram os efeitos da censura e da mudança de mercado. No ano de 1969, foi lançada a *Folha da Manhã*, jornal com perfil mais combativo ao regime e que tinha em sua redação jornalistas identificados com a esquerda. Sobre a *Folha da Manhã*, Breno Caldas diz:

> Quando alguém me falava sobre a presença de comunistas no jornal, eu ironizava dizendo que só tinha um cuidado: mantê-los sempre em minoria... E que, se um dia conseguissem a maioria,

10. *Ibid.*, p. 69.

> paciência… o que é que eu poderia fazer?… que assumissem logo o comando do *Correio*![11]

Cabe discutir o papel da imprensa alternativa nesse período. Com o cerco da censura, foi nela que os cronistas encontraram maior liberdade. O Rio Grande do Sul caracterizou-se pela constante criação de veículos de cunho alternativo durante o período da ditadura militar. Essa imprensa alternativa, de leitor, nanica, independente ou *underground*, segundo as várias designações da época, abrigava tanto jornalistas que perderam seu espaço nas redações quanto aqueles que buscavam veículos inovadores e contestadores para publicar seus textos. Tem destaque o *Coojornal*, fundado em 1974 por profissionais do jornalismo gaúcho, em uma experiência única até então, uma Cooperativa de Jornalistas. Trazia grandes reportagens, abordando assuntos como corrupção, violência e tortura, cuja presença na mídia tradicional era restrita, sempre com críticas diretas ao governo e à censura. Assim, os intelectuais e pensadores locais encontraram espaço para atuar com liberdade, destacando-se a contracapa, assinada por Luis Fernando Verissimo.

É de uma reunião de jornalistas e intelectuais locais que surge a principal experiência em jornalismo alternativo do estado: o criativo e de curta duração semanário *O Pato Macho*. A experiência de sucesso do carioca *O Pasquim*, fundamental para a história brasileira no período, mostrou que o humor era um caminho viável de expressão contra o regime, e foi na busca de utilizar o humor para criticar o provincianismo gaúcho que a casa de Erico Verissimo abrigou as reuniões de pauta de *O Pato Macho*. Mesmo com curta duração (quinze edições em menos de um ano) apresenta-se como uma interessante fonte de contestação ao regime militar e é lembrado com orgulho por quem participou de sua criação. Segundo Ruy Carlos Ostermann, era "provocativo, inventivo, era o lugar onde a gente podia escrever como gostaria".[12] Alguns nomes relevantes do jornalismo e literatura locais, como José Onofre, José Antônio Pinheiro Machado, Delmar Marques e Moacyr Scliar, tocaram na ferida do conservadorismo

11. Caldas, *op. cit*., p. 89-90.
12. Ruy Carlos Ostermann, "Trechos, traços, textos", p. 115.

porto-alegrense. Segundo Luis Fernando Verissimo, a política era um assunto que se podia tratar até certo ponto, sempre testando os limites, colocando, assim, o foco na "irreverência social", nos "costumes".[13] O *Pato Macho* sofreu censura prévia a partir do terceiro número, o que acabou desgastando demais e impossibilitando a publicação tal como seus realizadores idealizaram. Verissimo conta que dois censores faziam a leitura prévia, e assim passou a existir um cuidado maior com os textos: "Liam todo o jornal, riam muito, gostavam muito, principalmente, do Carlos Nobre e não cortavam nada".[14]

Nesse contexto, os cronistas tomam a frente nas discussões de interesse para o leitor. Coexistindo com autores já renomados que ainda tinham espaço garantido nos jornais, os novos nomes atingem o sucesso, conquistando o público. As crônicas de Ivete Brandalise na *Folha da Tarde* apresentavam uma visão muito atenta do cotidiano, abrangendo temas que se tornavam, então, de interesse de todos os leitores, como a pílula anticoncepcional ou o relacionamento familiar, discutidos de maneira criativa, mas com profundidade e crítica. Em 1979, foi publicada uma coletânea dessas crônicas, sob o nome *Posso falar com você?*, coedição da Garatuja e do Instituto Estadual do Livro. O humor de Carlos Nobre e do chargista Sampaulo aparecia também em crônicas que brincavam com a política e com a sociedade. Na *Folha da Manhã*, Ruy Carlos Ostermann apresentava textos que não se restringiam à crônica esportiva, abordando com muita inteligência os problemas do país e do mundo.

Sérgio Jockymann é outro caso interessante. Seu teatro ainda permanece em diversas publicações, mas suas crônicas são encontráveis apenas nas velhas páginas de jornal. Nascido na cidade de Palmeira das Missões em 1930, foi um escritor *multimídia* muito antes desse termo surgir. Com uma grande produção teatral e de roteiros para televisão, atuou desde os anos 1950 em rádio, televisão e como redator de alguns dos principais jornais do estado. Educado com a cultura dos descendentes de alemães, demonstrou desde cedo interesse pelas letras quando sua família foi morar

13. Luis Fernando Verissimo, "Luis Fernando Verissimo", p. 25.
14. *Ibid.*, p. 26.

na cidade de Cruz Alta, cuja biblioteca pública foi seu refúgio. Já na capital, trabalhou na *Rádio Difusora* e no *Diário de Notícias* a partir de 1954, ano de grande agitação política que culminou com a destruição do prédio do jornal após o suicídio de Vargas.

Aos 28 anos, foi premiado por seu livro *Poemas em negro* (1957). Nessa época, já escrevia peças para grupos teatrais locais, atividade que desempenhou com certo sucesso, com obras que ultrapassaram o limite gaúcho, sendo também encenadas nos grandes centros culturais do país. Na virada da década de 1960 para 1970, destacou-se produzindo teledramaturgia, escrevendo a série *Confissões de Penélope* (1969) para a TV Tupi, de São Paulo, que, a partir deste mesmo ano, levou ao ar suas novelas, com destaque para *Nenhum homem é Deus* (1969) e *O machão* (1974–1975). Ingressou no mundo da comunicação pelo rádio, no qual acompanhou uma revolução na programação, quando o entretenimento cedeu lugar ao jornalismo. Sua crônica diária na *Rádio Guaíba* marcou época nos anos 1970. Contemplava uma temática vasta que incluía futebol, política e comportamento, discutindo de maneira elegante, mas acessível e irônica, com um estilo que não pretendia doutrinar ou simplesmente entregar pronto para o ouvinte: encerrava suas crônicas com o bordão "Pensem nisso enquanto eu lhes digo… Até amanhã!", prendendo o ouvinte em uma reflexão que persiste após sua fala.

Na década de 1960, assina as colunas "Gato Preto", de humorismo, e "Boa Tarde, Excelência", no jornal *Última Hora*. Com a instauração do regime militar no Brasil, o jornal de Samuel Wainer é fechado e dá origem a uma nova proposta: assim surge *Zero Hora*, então pequeno diante do tradicional *Correio do Povo*. Em *Zero Hora*, Jockymann tem destaque, sendo o principal cronista. No ano de 1969, transferiu-se para o grupo Caldas Júnior, abrindo espaço para um novo cronista que começava a ser notado por todos na redação de *Zero Hora*: Luis Fernando Verissimo. É na *Folha da Tarde*, onde passou a assinar, a partir de 28 de abril de 1969, a coluna "Aqui Sérgio Jockymann", que colocou em prática o melhor de sua produção cronística. Inteligente, com ironia finíssima, não mergulhava diretamente nos fatos: tomava distância e criticava com acidez. Tomemos

como exemplo a crônica publicada em 27 de setembro de 1972, na *Folha da Tarde*, em que Jockymann discorre sobre uma lei promulgada pelos vereadores de Porto Alegre para regular o barulho na cidade. Em tempos de censura, utilizava a "lei do silêncio"[15] para destacar, através da ironia, a dificuldade de expressar certas opiniões: "É nossa esperança que os alto-falantes da propaganda política, que os senhores permitiram, abafem o som dos jornaleiros".[16]

Jockymann é figura presente no período final da Caldas Júnior (atua entre 1969 e 1986 nos veículos do grupo), batalhando pela causa de manter uma empresa forte. A novela *Clô, Dias e Noites* (1982) nasce capítulo a capítulo, diariamente, nas páginas do que restou da *Folha da Tarde*. Com a falência da Caldas Júnior, Jockymann passa a uma nova empreitada: fundar seu próprio jornal. Em 1986, lança o quinzenal *RS – O jornal do Jockymann*, cuja publicação se manteve até 1992, sendo marcante para o jornalismo local.

A consagração do cronista: Luis Fernando Verissimo

Foi com a ida de Jockymann para o grupo Caldas Júnior, como dissemos, que Luis Fernando Verissimo assume uma coluna diária na *Zero Hora*, tratando inicialmente sobre futebol. No começo da década de 1970, escrevia também crônicas radiofônicas diárias na rádio Continental de Porto Alegre, por diversas vezes censuradas, parcial ou integralmente.

É no universo da palavra escrita que Verissimo ganha destaque, constituindo-se como autor e intelectual capaz de ver com criticidade sua própria figura. Na apresentação de seu primeiro livro, *O popular* (1973), faz o retrato bem-humorado de sua história pessoal, misturando fatos reais e situações absurdas. Cada um dos temas recebe algum gracejo, permitindo ao leitor imaginar, por trás das palavras, um autor, sujeito com características de humorista, brincando com sua própria condição:

15. Sérgio Jockyman, "A lei".
16. *Ibid.*

> O autor começou do nada mas desenvolveu-se rapidamente e em nove meses estava pronto para nascer. Isso aconteceu no dia 26 de setembro de 1936. Pouco tempo depois estourava a guerra na Europa, mas não há nenhuma ligação conhecida entre os dois fatos. Nada na sua infância deixava antever o gênio que o autor viria a ser, até que um dia, aos seis anos de idade... Mas foi um rebate falso. Nada na vida do autor até hoje deixa antever que ele será um gênio, mas a família ainda não perdeu as esperanças. [...] Mudou-se de Porto Alegre para o Rio e aí teve a sua primeira experiência literária: as cartas que escrevia para o Pai contando das suas dificuldades na cidade grande e pedindo dinheiro são consideradas na família pequenas obras-primas da ficção sentimental.[17]

Os textos que compõem o primeiro livro de Verissimo são crônicas coletadas de sua produção diária na *Zero Hora* e na *Folha da Manhã*, onde assina uma coluna entre 1970 e 1974, ano em que deixa a Caldas Júnior e retorna para o jornal onde havia estreado como cronista.

Nos anos seguintes, as crônicas de Verissimo têm grande aceitação nacional. Publicadas no *Jornal do Brasil* e em outros veículos do país, são reunidas regularmente em livros, até atingir o sucesso com *O analista de Bagé* (1981). Apesar disso, sempre se refere de maneira modesta a sua fama. Na introdução do livro *Comédias da vida pública* (1995), comenta sobre sua produção durante o período de ditadura militar no Brasil dizendo que não enfrentou grandes problemas com a censura: "Fora as crônicas que não podiam sair e tinham que ser substituídas em minutos, e a vez em que avisaram ao jornal que 'esse Luiz Carlos Verissimo está se excedendo' (fiquei tranquilo, em caso de prisão levariam o meu primo) não sofri incômodos maiores".[18]

Sua habilidade narrativa permitia atuar de maneira crítica, sem, com isso, entrar em conflito direto com a ditadura. Muitas vezes, utilizava-se do desenho, recurso que, por seu caráter infantil e lúdico, não recebia tanta atenção da censura. Neles produziu curiosas peças, como a tirinha "As cobras". Personagens irônicos, as cobras são espectadoras que demonstram

17. Luis Fernando Verissimo, *O popular*, p. VIII-IX.
18. *Id.*, *Comédias da vida pública*, p. 7.

um certo desencanto com o mundo, mas que fazem rir e refletir. Por vezes, sofriam com a presença de outro personagem, o rinoceronte Mac, que vestia uma carapaça de metal e era uma clara alusão ao regime militar, sem, contudo, ser por isso censurado. Nos textos, era através do humor e da ironia que Verissimo colocava em discussão os assuntos complexos do momento. Como, por exemplo, na crônica "Ao começar uma dieta":

> O Congresso reabre? O Congresso não reabre? Alguém se importa? O pior de se viver numa democracia indecisa é que o suspense perde a graça. Você acaba bocejo perdendo o interesse bocejo e deixando pra lá, deixando pra eles que vivem disso. Minha única preocupação como cidadão e pagador de impostos é sair da cama e escovar os dentes. Não faço passeata, faço a barba. Sob protesto. Voto direto! Voto direto! Exijo o direito de escolher, com soberana consciência cívica, o meu candidato ao governo do Estado entre o, deixa ver a lista, entre o Dêntice, o Nestor Jost e o Tarso Dutra. Mudei de ideia: Voto indireto! Voto indireto![19]

Amarrando alguns fios

Ao ler as crônicas de Jotabê, encontramos um humor leve e um texto que ainda pode ser lido sem a imposição de notas explicativas. Suas crônicas, no entanto, encarnam o paradoxo desse gênero que se afasta do jornalismo fazendo uso de processos ficcionais, mas em muitos casos é esquecido junto com os jornais que só existem nos arquivos e nas mãos de pesquisadores. Na outra ponta, o humor fino de Luis Fernando Verissimo escapou desse destino com a publicação regular em livro. Não apenas criou personagens como Ed Mort, o Analista de Bagé e a Velhinha de Taubaté, como suas comédias da vida, privada e pública, foram lidas por diversos tipos de leitores e ainda geram interesse e são capazes de provocar riso. Entre esses dois, temos Sérgio Jockymann, que sobrevive na memória literária enquanto jornalista, dramaturgo, autor de novela e cronista. Mas, nesse último caso, numa situação curiosa de ser um cronista que não teve

19. *Id.*, *O popular*, p. 16.

seus textos preservados em livro. Em todo caso, os três autores servem de referência para pensar a importância da crônica de jornal na formação da literatura no Rio Grande do Sul e guardam a memória e a história que vem dos anos de 1950, passa pela ditadura civil-militar, pela repressão, perseguição e censura e alcança a abertura política.

> E deste modo, *discursos que hoje não se leem chegariam à posteridade com a frescura da própria cor do orador.* Os jornais do tempo os reproduziriam, os sociologistas viriam lê-los e analisá-los, e assim os linguistas, os cronistas, e outros estudiosos, com vantagem para todos, começando talvez por nós, — ingratos![20]

Essa é a força da crônica, no contexto do jornal: une a lembrança do passado com toda a potência do presente e os futuros potenciais, como se pode ainda ler nos textos de Jotabê, Jockymann, Verissimo e tantos outros cronistas.

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de *et al*. *Para gostar de ler*: crônicas. São Paulo: Ática, 1981. v. 5.

ASSIS, Machado de. *Bons dias*. Org. John Gledson. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2008.

BERGMANN, João. *Cacareco, o mais votado*. Porto Alegre: Tchê!, 1985.

BERGMANN, João. *Crônicas de Jotabê*. Porto Alegre: IEL, 1964.

CALDAS, Breno. *Meio século de* Correio do Povo: glória e agonia de um grande jornal. Porto Alegre: L&PM, 1987.

CANDIDO, Antonio. A vida ao rés do chão. *In*: CANDIDO, Antonio. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CONTI, Mario Sergio. No epicentro da barafunda. *Piauí*, São Paulo, jul. 2013.

DORNELLES, Beatriz (Org.). *PUCRS*: 50 anos formando jornalistas. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

JOCKYMANN, Sérgio. A lei. *Folha da Tarde*, 27 set. 1972.

20. Machado de Assis, "Bons dias", p. 176, grifo nosso.

OSTERMANN, Ruy Carlos. Trechos, traços, textos. *In*: VERISSIMO, Luis Fernando. *Luis Fernando Verissimo*: quando a lucidez não perde a graça: dicionário. Porto Alegre: Mecenas, 2013.

RIBEIRO, Antônio Carlos. *Ferro em brasa*: 50 anos de jornalismo. Porto Alegre: AGE, 1996.

ROMANCINI, Richard; LAGO, Cláudia. *História do jornalismo no Brasil*. Florianópolis: Insular, 2007.

RÜDIGER, Francisco. *Tendências do jornalismo*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 2003.

SERVA, Leão. O caos e o jornal. *Revista USP*, São Paulo, dez. 1996/fev. 1997.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1983.

VERISSIMO, Luis Fernando. *Comédias da vida pública*. Porto Alegre: L&PM, 1995.

VERISSIMO, Luis Fernando. Luis Fernando Verissimo. *In*: OSTERMANN, Ruy Carlos (Org.). *Encontros com o professor*. Porto Alegre: Tomo, 2006. v. 1.

VERISSIMO, Luis Fernando. *O popular*: crônicas ou coisa parecida. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

4.6

A poesia da década de 1960

Antônio Carlos Mousquer

Praxis[3] e *Movimento do Poema-Processo*[4] e de percursos individualizados.

3. Proposta que consistiu na adoção da literatura como uma atividade lúdica aliada a uma visão crítica frente à realidade social brasileira.

4. Movimento que minimizava o poder comunicativo da palavra em favor do processo construtivo.

Século XX, década de 1960: a agitação experimentada pelo país, extensiva à política e às mais diversas realizações artísticas e culturais, como a literatura, o cinema e a música, sublinha um momento em que, no âmbito exclusivo das realizações literárias em verso, toma forma a efetivação de propostas inovadoras, como o *Concretismo*[1], *Violão de Rua*[2], *Instauração*

1. Movimento literário que teve como artífices os poetas Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos e cuja proposta consistia no apego à fragmentação da palavra, na associação de vocábulos pela aproximação fônica, na atomização de partes do discurso, no rompimento com a sintaxe tradicional e na exploração do ludismo sonoro.

2. Obra publicada em dois volumes e que tomava, como matéria de poesia, acontecimentos da vida política brasileira, problemas sociais e questões recolhidas da esfera social.

Nesse último espaço, tem-se a consolidação de Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Murilo Mendes e Jorge de Lima.

No Rio Grande do Sul, o momento caracterizava-se pela efetivação de tendências diversas no espaço das manifestações poéticas. De um lado, tomava forma uma realização de cunho participante, que incorporava as preocupações sociais em voga no Brasil e as especificidades da história sul-rio-grandense, como a da experiência da imigração. De outro, uma produção mais reflexiva de índole filosófica e existencial, marcada pelos influxos da poesia produzida no centro do país (como a de um Murilo Mendes ou Jorge de Lima). Esse último posicionamento foi efetivado com temáticas recolhidas da mesma matriz semântica e imagística vinculada, em não raros momentos, ao universo religioso. Com igual intensidade afirma-se uma terceira vertente, a que consagra o desenvolvimento de temas ligados à questão da atividade literária construtivista, mais especificamente o da preocupação com o signo poético e a sua exatidão e eficácia.

Dentre as produções com vigoroso compromisso humanista e social, tem-se a alicerçada por Oliveira Silveira em seu engajamento. Idealizador do Dia Nacional da Consciência Negra, Oliveira Silveira (1941–2009) construiu, ao longo de quatro décadas, uma significativa obra poética fortemente amparada em uma temática de relevância social ainda muito singular quando do seu aparecimento: a da questão racial. O ativismo,

assinalado desde sua primeira publicação, *Germinou* (1962)[5], configura, frequentemente, uma intenção comunicativa incisiva que clama pelo reconhecimento, desdobrando assim o tema dos esquecidos e negligenciados para a voz que fala, como se vê em "Razão":

> Atentamos
> à sucessão das vozes desferidas
> e ao desfile dos ecos pelos cerros.
> Lapidemos também nossa garganta.
> Não podemos calar se temos voz
> nem devemos furtar-nos
> ao eco depurador.
> Ocupando um lugar ainda carente do reconhecimento.[6]

A fabulação da paisagem social e humana, ocupação central de sua obra, toma dimensões míticas em *Banzo* (1970), menção honrosa da União Brasileira de Escritores (UBE), do Rio de Janeiro. Nesse livro, a interseção entre várias disposições culturais e sociais recolhidas de uma imagem central, a África, arcabouço da ancestralidade, e a descrição das condições violentas experimentadas pelos negros, fundamentam a matéria poética. Os valores antitéticos, comparados e contrastados, exprimem uma visão crítica de um sistema que avilta e degrada, conforme fica demonstrado em "Um negro nas últimas":

> Sem o balançado
> mas desengonçado
> todo espatifado.
>
> Sem o colorido
> mas empobrecido
> todo esfarrapado.
>
> Sem o ar largado

5. Quando decorridos 50 anos de seu primeiro livro, o Instituto Estadual do Livro (IEL) lançou uma edição comemorativa com toda a sua produção e um ensaio crítico de Ronald Augusto, responsável também pela organização da obra.

6. Oliveira Silveira, *Obra reunida*, p. 303.

mas acabrunhado
Todo aniquilado.[7]

Ao lado do imperativo da denúncia e da reivindicação, uma realização enfática da obra de Oliveira Silveira, o eu empírico assinala o universo artístico em *Bandone do Caverá* (2008). Fortemente amparado em reminiscências e apresentado sob uma retórica narrativa e descritiva, o livro apresenta poemas em que se inserem figuras humanas bastantes características do espaço campeiro do Rio Grande do Sul. A inserção da realidade no interior da representação poética, efetivada com a abundância de nomes próprios e referências toponímicas e culturais, não apenas estabelece um quadro rico e diversificado, como também faz com que a memória individual se dê a conhecer. Numa ampliação desse procedimento, dá visibilidade a tradições e valores com um reconhecimento ainda não alcançado.

O olhar incisivo sobre a realidade brasileira e um vigoroso sentimentalismo constituem posicionamentos da poesia de Lara de Lemos (1923–2010), uma singular voz feminina no cenário das manifestações líricas do Rio Grande do Sul da segunda metade do século XX. Sua produção, assinalada pelo domínio da palavra poética, tem o reconhecido valor da crítica especializada, apesar da ausência, até este momento, de trabalhos mais alentados sobre sua obra. O empenho ético e político que se dá no interior da representação poética[8] num momento muito especial da história brasileira, o de um período de exceção, toma, no fazer poético de Lara de Lemos, feições bastante peculiares, conforme aponta Maria da Glória Bordini, no prefácio do livro *Passo em falso* (2006): "Lara foi talvez a única mulher brasileira a erigir uma poesia de protesto, não feminista, mas socialmente emancipatória, sem resvalar para o panfleto ou para as versões ideológicas do nosso sofrido modo de ser nacional".[9]

7. *Ibid*., p. 258.

8. Lara de Lemos teve forte participação política durante a década de 1960. Foi autora da letra do Hino da Legalidade (movimento capitaneado por Leonel Brizola que visava à garantia da posse de João Goulart na presidência da República). Em razão do recrudescimento do autoritarismo do regime militar, teve seu primeiro marido e seus dois filhos presos.

9. Maria da Glória Bordini, "Prefácio".

No âmbito das formulações de cunho mais intimista, Lara de Lemos efetiva em seu livro de estreia, *Poço das águas vivas* (1957), laureado com o Prêmio Sagol, uma espécie de perseverança obstinada. Errância e enclausuramento, estados reservados ao melancólico e ao solitário, agenciam a palavra e fundamentam a temática negativa do conjunto de poemas. Numa ampliação desse procedimento, tem-se o clamor reivindicante da existência e da resistência de uma mulher no contexto social da segunda metade do século XX, conforme fica demonstrado em "Aos irmãos adivinhados":

> Sepultada viva na imensa cidade.
> Sepultada viva na igualdade dos dias,
> na igualdade das noites.
> Sem nada mais para ver,
> nada mais para sentir.
>
> Sepultada viva com meus loucos sonhos,
> meus inúteis anseios,
> meus poemas estéreis.[10]

De forma homóloga à efetivada no livro anterior, em *Aura amara* (1968), obra consagrada com o Prêmio Jorge de Lima do Instituto Nacional do Livro, a exposição reincidente do vazio provocado pelo silêncio e pela exclusão, somada a uma retórica pungente, ampliam o sentido e a força da palavra poética. A defesa insistente de um posicionamento criativo no mundo, uma feição recorrente na poesia de Lara de Lemos, assinala os limites da prática literária e da possibilidade utópica, conforme se vê em "Poema do amor demais":

> Que faço do meu poema
> recado para ninguém?
> Que faço dessa canção
> nos limites do caminho
> — esquife, cal, terra chão?
> Que faço do voo cego

10. Lara de Lemos, *Poço das águas vivas*, p. 31.

dessa fúria
dessa sanha
de abraçar o inabraçável
e transcender o meu ontem?[11]

PalavrAvara (1986) apresenta temas e procedimentos poéticos bastante diversificados e até mesmo divergentes. Nele, há poemas nos quais a subjetividade se manifesta através de versos impregnados de vigoroso sentimentalismo e outros marcados pela objetividade construtivista, cujo título do livro antecipa com nitidez. A heterogeneidade da obra se dá ainda pelo diálogo com a tradição por meio do uso de formas fixas, mais especificamente a do soneto e pela adoção de um fazer característico das vanguardas brasileiras dos anos 1950 e 1960 — a ênfase na concretude da linguagem.

A imagem do artista que protesta e cujo fazer se constitui depositário da crítica e, também, da utopia, encontra registro na obra do poeta e professor Paulo Roberto do Carmo (1941). Em *Crisbal, o guerreiro* (1966)[12], um conjunto de dezoito poemas com fortes colorações épicas ilustrados pelo artista plástico Xico Stockinger, nos quais a reação diante da reificação do mundo, tema central da poesia moderna, ocupa lugar privilegiado. A configuração alegórica de Crisbal, personagem de um catecismo atuante e ideal, é apresentada num dinamismo épico e mítico no qual a palavra consagra uma atitude enérgica:

Quem, se eu arrombasse o Olimpo das divindades burguesas,
Se precipitaria comigo,
Cheio de furor e mão guerreira?
Por quem então verter poesia em sangue
Se todos sugam o leite de um verbo morto?
Escuta e eu falarei à tua loucura sem fim
Brandindo a arma da palavra
contra ti

11. *Id.*, *Aura amara*, p. 23.

12. Trinta e seis anos após o lançamento de *Crisbal, o guerreiro*, o IEL lançou, em 2002, uma nova edição da obra. Na edição mais recente, são suprimidos doze poemas da obra original, e a sintaxe e a estrutura dos demais são renovadas.

e para ti.[13]

Esse procedimento de incorporar o ímpeto e a força para inferir na realidade, como se vê em *Crisbal, o guerreiro*, vincula-se a uma vertente atuante da poesia brasileira do período, contingenciada pelas demandas da agitação política experimentada pelo país, como a da mobilização do artista e da função social da palavra poética. Mas é em *Breviário da insolência* (1987) que o reconhecimento da missão do poeta e do alento de seu dizer se dá sob determinações peremptórias. O epigramático, sustentado por formulações reivindicatórias e exaltativas, toma o vigor da palavra poética e a elevação do homem como centro temático:

Senhor
Que o poema
Seja carne e murro,
Faça-se o orgulho
Dos desvalidos.[14]

Em *Livro das manhãs* (1997), obra laureada pela Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro com o Prêmio Alphonsus de Guimaraens, o voltar-se ao alto e a ênfase sobre o comunicar sentencioso ocupam espaço preferencial na poesia de Paulo Roberto do Carmo. A referência insistente à realização individual e o pendor abstratizante são apresentados numa série de vinte e dois poemas dispostos de forma diacrônica e com fortes configurações alegóricas. É através dessa fórmula que o poeta desenvolve a perscrutação e a fabulação em torno de questões como a eternidade, o desejo e a morte, dentre outros, numa linha bastante próxima do teologismo de Søren Kierkegaard.

A voz fabuladora toma como autorreferência, em todos os poemas, um sujeito impessoal (*tu*), chamado à transcendência, num fazer muito próximo de um registro bastante caro à produção poética brasileira da primeira metade do século XX, qual seja, o da ênfase num repertório religioso, cuja consecução encontra em Murilo Mendes e Jorge de Lima

13. Paulo Roberto do Carmo, *Crisbal, o guerreiro*, p. 19.
14. *Id.*, *Breviário da insolência*, p. 34.

a consagração. Em *Livro das manhãs*, em que se mostra tão claramente a incorporação pela linguagem artística de uma energia pessoal incisiva e forte, reiteram-se a força da palavra poética, aspecto fundamental da poesia de Paulo Roberto do Carmo, e a força religiosa:

> Na noite do primeiro dia
> da brotação de tuas penas
> irás queimar-te, recriada fagulha,
> e do grande fogo que no sonho abrasas
> lutarás o tempo todo para dentro de ti.
> Lutando saberás que não há derrota possível.[15]

A experiência religiosa, a reflexão filosófica e o olhar sobre o circunstante espacial são ratificados na obra dos poetas que fizeram parte do Grupo Matrícula. Oscar Bertholdo, José Clemente Pozenato, Jayme Paviani, Ary Nicodemos Trentin e Delmino Gritti participaram, em meados dos anos 1960, da antologia conhecida como *Matrícula*. A obra, concebida nos seminários de formação religiosa da Serra gaúcha, resultou do contato dos jovens seminaristas com autores universais e brasileiros, um acontecimento que tem fortes influxos em suas poéticas. Apesar de algumas uniformidades entre os diferentes poetas, o registro dos temas e dos procedimentos tomados pelos mesmos, tanto na antologia quando em suas produções posteriores, aponta para a pessoalidade de suas poéticas.

Oscar Bertholdo (1935–1991) marca sua participação no livro com o maior número de poemas, vinte. Em âmbito temático, ficam nelas registradas significações que vão desde o tópico do vale e o apego ao ofício, elementos recorrentes no conjunto de sua produção e fortes mananciais intensamente explorados no desenvolvimento de questões ligadas a inquietações existenciais, até a reflexão sobre o ato criativo. São assinaladas, ainda, a valorização do universo religioso, marcado pela correspondência com circunstâncias biográficas, e as suas implicações: a de uma disposição ativa indo de encontro a uma limitação existencial, como se vê em *Ofício*:

15. *Id.*, *Livro das manhãs*, p. 16.

Esta armadura me cansa.
Quando é tão cômodo
Buscar corolas
intocadas, viagens
que eu quisera ter
feito, sulcos
férteis em cantigas.[16]

A transitoriedade temporal e a reordenação do passado ocupam o centro temático do premiado livro *Poemimprovisos* (1974)[17], um conjunto de doze longos poemas fortemente assinalados por influxos da poética de Jorge de Lima, mais especificamente pelos recursos multiplicador, cumulativo e circular com os quais a matéria poética é apresentada pelo autor alagoano, como se vê em *Invenção de Orfeu* (1952). Acrescente-se, ainda, o influxo religioso, outra proeminência comum aos dois autores visto que ambos são artífices de uma obra impregnada de absorção cristã. Cabe destacar que Murilo Mendes[18], um dos escritores preferidos pelos poetas do Grupo, teve forte influência sobre Bertholdo, mais especificamente pela sua religiosidade inquieta e atormentada.

De modo homólogo ao efetivado em *Poemimprovisos*, a formação humanística experimentada pelo poeta, somada às indicações do cristianismo, adquire relevo em *Lugar* (1975), obra laureada no I Concurso Nacional de Literatura, promovido pela Caixa Econômica do Estado de Goiás. Nesse livro, a elevação por meio da religião constitui uma efetividade reiterada pelo poeta e um manancial para a investigação dos nexos entre poesia e biografia, nesse caso, os longos anos dedicados por Bertholdo ao sacerdócio. Em "Notícia desprevenida", os traços sacralizadores tomam evidência, mais uma demonstração do influxo cristão e do ofício exercido pelo poeta:

16. Oscar Bertholdo *et al.*, *Matrícula*, p. 33.

17. Em 1973, o livro obteve o primeiro prêmio no Concurso Literário de Poesia da Caixa Econômica Estadual do Rio Grande do Sul, uma promoção do IEL e da Caixa Econômica Estadual, instituição financeira ligada ao governo gaúcho.

18. Murilo Mendes é apontado por José Clemente Pozenato, em entrevista concedida pelos componentes do *Matrícula* a Antonio Hohlfeldt, como um dos autores que teve grande influência na formação artística dos poetas do grupo.

> Confesso que a alegria é intraduzível
> ponho os sonhos em ordem, tudo se passa
> como se o poema fosse ícone, ajoelho-me
> para rezar, detenho a intenção de propor
> um sol a partir da própria visibilidade.[19]

Na obra de José Clemente Pozenato (1938), a disposição metalinguística efetiva-se tanto na reflexão sobre o processo criativo quanto no diálogo com autores da literatura brasileira e universal, como Carlos Drummond de Andrade e Luís Vaz de Camões, e com seus pares do *Matrícula*. Essa realização dá-se, ainda, com o apego a formas fixas e com a sondagem de formulação mítica, uma intenção cujo olhar evidencia-se no conjunto de temas desenvolvidos no campo específico das manifestações portuguesas clássicas e da qual o reflexo pode ser percebido ao se voltar o poeta à experiência dos ancestrais colonizadores. Há, ainda, fortes tonalidades eróticas, como fica demonstrado em "Mundo, mundo":

> Como lança traspassarei o teu ventre indevassado,
> Serei um bandeirante, teu corpo afora ousado.[20]

Em *Carta de viagem* (1981), o influxo lusitano toma relevo, notadamente por meio dos agenciamentos de espaços e paisagens recém descobertos, um modo similar ao efetivado de forma descritiva e narrativa pela literatura das viagens ultramarinas. Dessa linha de elaboração, cujo exemplo mais popularizado é a carta na qual Pero Vaz de Caminha anuncia o encontro com a terra brasileira, tem-se a releitura de Pozenato, em que as novas terras (objetos centrais desses relatos) são substituídas pelo encontro com a lua. A tentativa de impor um caráter de verossimilhança ao acontecimento imaginado torna-se outro procedimento característico daquela modalidade literária, conforme fez Fernão Mendes Pinto[21], e cuja ressonância pode ser observada abaixo, no poema "Carta de viagem":

> Eu, escrivão de bordo,

19. Oscar Bertholdo, *Lugar*, p. 64.

20. José Clemente Pozenato, *Carta de viagem*, p. 59.

21. O português Fernão Mendes Pinto (1510–1583) é autor de um dos mais populares livros de viagem, *Peregrinação*.

dou conta clandestino
a vossas majestades, venturosos
reis da terra, de suas minúcias
que, receio, não as darão
os capitães mecânicos da nave.

Não há aqui nenhum dos elementos primos,
terra, fogo, água e ar. Apenas pedra.
Até onde o olho alcança é tudo um seixo
poeirento e bem pouco hospitaleiro.[22]

No conjunto de poemas de Jayme Paviani (1940), a reordenação da existência temporalmente afastada, associada a um espaço no qual a natureza consagra as aspirações da subjetividade, toma destaque. Tem-se, ainda, na antologia, o sujeito exposto aos aspectos dissonantes da cidade moderna: a desagregação, a reificação e a perda de fixidez. Observa-se, então, como compensação frente a esses dilemas da modernidade, a recuperação romântica dos valores perdidos, muitas vezes, revestidos de uma nostalgia melancólica, como em "Ausência":

As árvores roubam a solidão.
As árvores na tarde fria.
Na sala já não arde a lareira
ninguém abre a porta
deixando entrar uma lufada fria.
Ninguém traz notícias
se há casimira na venda
se a Elizabete vai casar
se a estrebaria ficou aberta.[23]

Em *Antes da palavra* (1980), a efemeridade da significação, a dificuldade da palavra em fixar, em exprimir e em fazer conhecer, apresentam-se diante da percepção do poeta como contraponto às coisas naturais, plenas em sua essência. Em determinados momentos, essa descrença pode ser

22. Pozenato, *op. cit*., p. 17.
23. Jayme Paviani, *Antes da palavra*, p. 17.

revertida, como fica registrado em "Signos desprovidos de espanto", com a correspondência entre o signo e os objetos do mundo:

> Palavras de pássaros se cruzam
> a beleza do rio.
> flui.[24]

A opção pelo rompimento com a transparência na representação e a adoção de uma expressividade avessa à logicidade, uma intenção artística da poesia moderna inaugurada pelos poetas franceses Rimbaud e Mallarmé, caracterizam uma parte da poética efetivada por Ary Nicodemos Trentin (1943–2002), no *Matrícula*. Nos seus oito poemas inclusos na antologia, Trentin apresenta, ainda, como desenvolvimento temático, o reconhecimento da efemeridade e da volatilização das coisas do mundo, das imposições circunstanciais e o estado de ânimo gerado pela inadequação, conforme se vê em "Primeiro canto":

> O único fardo
> que trago desta
> viagem verde,
> mastro na testa
> e sonho de sol.[25]

Em *Barcas e arcas*, de 1981, o historicismo ganha relevo por meio da enumeração das experiências vividas pelo colonizador na região serrana do Rio Grande do Sul e funciona como mote para a reflexão introspectiva. O livro, um projeto da editora da Universidade de Caxias do Sul (UCS), apresenta poemas longos que, em não raros momentos, promovem uma fabulação em torno de um fragmento narrativo introdutório. Estabelece, ainda, um colóquio com a tradição literária por meio de uma citação da autoria de Erico Verissimo[26], tomada como epígrafe da obra.

24. *Ibid.*, p. 13.

25. Oscar Bertholdo *et al.*, *Matrícula*, p. 85.

26. "Parecia que a terra ia se entranhando não só na pele, como também na alma... (Erico Verissimo, *O Continente*)". Ary Nicodemos Trentin, *Barcas e arcas*.

A relação com os acontecimentos da história local, mais especificamente, o do estabelecimento dos imigrantes na nova terra, também ganha destaque em *Lavra permanente* (1975), livro de estreia de José Eduardo Degrazia (1951).[27] Tendo como proposição o registro de uma ação afirmativa heroica, a superação dos desafios no espaço hostil, uma série de poemas de versos curtos promove, por meio de um eu porta-voz incisivo, a narração exortativa dos esforços e dos feitos efetivados pelos desbravadores estrangeiros que no Rio Grande do Sul aportaram.

Além do tema da imigração, *Lavra permanente* traz, no segmento denominado *Pedra que não pedra*, uma persistente reflexão sobre o signo linguístico, suas variantes e suas oscilações, numa realização bastante próxima da metalinguística desenvolvida por João Cabral de Melo Neto em uma parte significativa de sua produção. A relação da palavra com a técnica e o trabalho de arte constitui, nesse longo poema, um jogo de distinções e permutações que se acrescem de múltiplos significados. Numa ampliação desse procedimento faz, por meio do encontro nem sempre pacífico entre significação e construção, o retrato da gênese do fazer poético:

> Por dentro
> da pedra
> uma nova
> tessitura
> é preciso
> adivinhar.
>
> Não apenas
> a matéria, o duro,
> o simplesmente concreto,
> sim a dimensão
> de medula,
> o em-si-mesmo

27. Em 1976, o poeta teve alguns poemas incluídos na antologia *Em mãos*. A obra, uma iniciativa do Grupo Veredas, contou com a participação de César Pereira, Dilan Camargo, Humberto Zanatta, José Eduardo Degrazia, Selvino Heck e Umberto Guaspari Sudbrack.

da pedra.

O lado encontrado
com cinzel
e arte: escultura,
ou quando
com tijolos
se faz o edifício.[28]

A paisagem humana e social hispano-americana, seus lugares, seu povo e sua cultura popular, constitui, com seu particularismo, a imagística de *A porta do sol* (1982). Nesse livro, a voz narrativa, designada predominantemente em primeira pessoa, manifesta-se articulada com a realidade que descreve: um conjunto de figuras, ritos e tipos apresentados sob intensa mistificação. Numa concepção transitiva da literatura, Degrazia se volta — aí o ineditismo dessa proposição — para uma realidade raramente representada no cenário das manifestações culturais sulinas, a da América andina.

Dez anos após a sua participação na antologia *Em mãos*, Dilan Camargo (1948) promove em *Sopronosporos* (1985) uma espécie de cartografia do afeto amoroso e do desejo. Na seção denominada *Amor*, o eu-lírico, guiado por uma imaginação ousada e sob o estabelecimento de uma diretriz formal que se opera por meio de reiterações, efetiva, ora de maneira velada, ora sob forte ímpeto, o enaltecimento da paixão e do corpo. O dualismo que se desdobra na idealização do objeto de amor e na aspiração de união, um procedimento básico do conjunto de poemas, encontra sua síntese em "A verdade do beijo":

Mais que hábito
a verdade única
vem do hálito da carne
quando a alma
ama
no beijo.[29]

28. José Eduardo Degrazia, *Lavra permanente*, p. 25.
29. Dilan Camargo, *Sopronosporos*, p. 11.

Em *A fala de Adão* (2000), o poeta dá ao mito bíblico original, conforme aponta Moacyr Scliar na apresentação da obra, forma poética. Nesse livro, a mulher, elemento central da poesia e contraponto da voz primeira, de reflexão inquieta, ocupa espaço privilegiado como correspondente afetivo do homem no plano da experiência. Constituída com empenho pelas reiteradas evocações e apresentada sob distintas significações, a figura feminina ocupa uma imaginação ousada, marcada em alguns momentos pelo esforço da realização e, em outros, pela conduta idealizadora.

Os principais componentes da visão romântica, como a nostalgia e a experiência da perda, ocupam o espaço central da poesia em *Memorial* (1973), de Luiz de Miranda (1945–2022), artífice da mais vasta produção em verso do Rio Grande do Sul. Nessa obra, a repercussão no presente do temporalmente distante e as suas subsistências encaminham à inquietação e ao desamparo. Em face disso, há como resposta a escolha pela louvação do agir e da resistência, conforme se mostra em "Artefatos para cumprir a vida":

> A vida é trajeto vivo
> cumpre movê-la
> suspendendo nos dentes
> o mal nascido.[30]

Em *Solidão provisória* (1978), tem-se uma formalização bastante realista, que é a do voltar-se ao contexto político latino-americano dos anos 1970. A referência às circunstâncias experimentadas pelo continente, mais especificamente às decorrentes da repressão e supressão das liberdades individuais, se mostra, como fica assinalado nos poemas "Indagação latina" e "Buenos Aires, Buenos Aires", sob uma retórica dramática. A conjugação da arte com a História, efetivada pelo poeta, encontra justificativa no biografismo, visto que Miranda teve participação ativa em movimentos de resistência ao regime militar.

Em *Trilogia do azul, do mar, da madrugada e da ventania* (2000), obra laureada com o prêmio de poesia da Academia Brasileira de Letras (ABL)

30. Luiz de Miranda, *Memorial*, p. 41.

em 2001, o uso extensivo de referências à percepção sensorial sugere uma criação artística processada sob a influência dos elementos naturais. Essa correspondência, evidenciada no título do livro, mostra o aproveitamento metafórico dos sentidos e a sua fixação na paisagem local, a fronteira do extremo sul brasileiro com seu particularismo geográfico e linguístico.

A prevalência da relação com o passado, tema bastante explorado pelo poeta, ganha relevo em *Trilogia da casa de Deus* (2002), um conjunto de poemas que toma o tempo e o espaço vividos para efetivar uma reflexão impregnada de intenso sentimentalismo e fabulação. O apelo à imaginação, uma intenção recorrente no conjunto dos poemas, tem como orientação a tentativa de ultrapassar uma condição limitadora tomada pela invocação do já experimentado, pelo inventário dos afetos perdidos e pela infertilidade do presente. Em face da negação, o poema alude à crença no devir, como se vê em "Um pedaço de mim morre contigo":

> Um pedaço de mim morre contigo,
> outro é multidão e vasta romaria
> de estrelas, lanterna esquecida
> no fundo do mar.
> Quando tudo está perdido,
> renasço dos meus próprios passos
> sobre a areia inabitada.[31]

Nos poemas que compõem *Vastidões da Pampa inteira* (2013), a exposição de uma dialética entre o desengano e a esperança efetiva uma poética propositiva, uma formulação bastante presente no conjunto da produção de Miranda. Valores benéficos, como fé, força e empenho, suplantam a desilusão, o desapontamento e a frustração, configurando uma categorização ambivalente e muito particular. Tal qual o título do livro, uma formulação aberta, a voz que fala, determinada pelo tópico privilegiado, o espaço do Pampa, reforça, por meio dos vínculos com a paisagem, a atuação, o agir e o expandir, como fica assim demonstrado:

> Aqui soa longamente

31. *Id.*, *Trilogia da casa de Deus*, p. 176.

o que dói na alma,
a lonjura de pó
que me cobre
e me faz
mais alerta
e desperta sempre
o viageiro.[32]

A especulação metafísica toma espaço na obra A *surpresa de ser* (1967), de Armindo Trevisan. Em seu livro de estreia, consagrado com o Prêmio Nacional de Poesia Gonçalves Dias[33] da União Brasileira de Escritores, o poeta e filósofo promove, por meio de um processo de descrição-definição, o pensamento sobre determinações de cunho ontológico, muitas vezes revestidas por colorações eróticas.

A *surpresa de ser* mescla, através de uma linguagem límpida, momentos de intensa autorreflexão e de registro da experiência corpórea, assinalada por constantes referências sinestésicas. Tal procedimento, a fusão da experiência do autoquestionamento e dos sentidos, estabelece uma formulação que consagra a consciência de existir e de estar no mundo. A busca pela compreensão e pelo conhecimento de si, efetivada em nome de todos, visto o universalismo do tema, mantém o poema, pelo predomínio da voz em primeira pessoa, bastante próximo da subjetividade que o originou. Diante disso, abre-se espaço para a aproximação dos poemas com as motivações poéticas do início do século XX, principalmente no que tange à preocupação com os enigmas do ser e da existência e com a dispersão, tópico modernista por excelência que, no livro de Armindo Trevisan, é assim apresentada:

Oh! Sim, existe
em mim, no fundo
a nostalgia
de alguma coisa.
Que outrora fui

32. *Id.*, *Vastidões da Pampa inteira*, p. 316.

33. A comissão julgadora do concurso foi composta pelos poetas Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira e Cassiano Ricardo.

e que depois
deixei de sê-lo
pois não se explica.[34]

Assim como em *A surpresa de ser*, a linguagem poética de *Corpo a corpo* (1973) apega-se aos sentidos, aqui apresentados de forma mais intensa e sob uma vitalidade amorosa que consagra não só o físico, mas também o espiritual, uma realização já empreendida, também, em *A imploração do nada* (1971). No plano da composição, *Corpo a corpo*, publicado inicialmente em Portugal, estabelece relação com uma tendência consagrada no período, a que tem como princípio poético a fusão da referência com a tessitura da linguagem e a procura da exatidão. Uma linha de consecução que tem João Cabral de Melo Neto como um dos seus artífices, conforme se vê em *Terceira feira* (1961), obra do poeta pernambucano. A articulação entre a essencialidade das coisas e da palavra reforça, assim, a intimidade, tópico relevante no livro de Trevisan e do qual o poema "Chamo-lhe mulher" é expressivo dessa realização:

Do corpo dela
apesar do lugar
brota a palavra
da cor.[35]

É na obra *Funilaria no ar* (1973), publicada em meio à severidade da censura do governo militar, que o compromisso humanista e social se configura com proeminência. Concebida com acentuado entusiasmo, visto o clamor do chamamento e a reiteração da atuação participante, tópicos privilegiados na expressão poética, a obra mostra o empenho da palavra artística diante da desumanização provocada pelas contingências econômicas e políticas. Ao postular a participação, por meio da ênfase na crença do agir coletivo, o livro desenvolve uma temática similar a dos movimentos que, dez anos antes, marcaram a produção cultural brasileira, como os ligados ao Centro

34. Armindo Trevisan, *A surpresa de ser*, p. 12.
35. *Id.*, *Corpo a corpo*, p. 48.

Popular de Cultura (CPC)[36], que, diante da situação política e cultural do país, postulavam o engajamento do artista e a solidariedade com os desfavorecidos.

Temas já desenvolvidos por Trevisan, como o erotismo e a religião, matéria cara para quem se dedicou alguns anos ao sacerdócio, são apresentados sob novas conjugações em *Adega imaginária* (2013), obra laureada pela prefeitura de Porto Alegre como Livro do Ano no 21º Prêmio Açorianos de Literatura Adulta e Infantil. No conjunto das imagens da premiada publicação, o vinho, tomado como uma estratégia mimética eficaz, já que se apresenta tanto como repertório da liturgia católica, quanto como arsenal da sedução, torna-se emblema dos temas desenvolvidos, dessa vez, apresentados numa configuração mais corpórea e distante da especulação metafísica. O reforço exultante na natureza da existência física e o erotismo acentuado tornam a relação prazerosa do sujeito com o mundo o símbolo central dessa obra.

O olhar atento e a busca pela compreensão de si e do mundo e suas tensões é o mote sobre o qual Carlos Nejar (1939) constrói seu livro de estreia, *Sélesis* (1960). Por meio de formulações concebidas sob o tom da autoridade, o poeta configura um eu observador, ora resignado e descrente, ora lúcido e exaltado, que busca abarcar o universo e, também, definir-se e reabilitar-se. Encerrada nesses propósitos, a obra apresenta significações antitéticas, uma perspectiva barroquizante também vista na obra de Murilo Mendes e que visa, pela conciliação dos contrários, a constituição de um todo. A tentativa de chegar à essência leva, ainda, ao encontro com formulações de teor mítico, uma coordenação eficiente em face da instabilidade e do fragmentarismo tão característicos do século XX.

De forma homóloga à efetivada em *Sélesis*, Nejar mantém em *Livro de Silbion* (1963) a atmosfera transcendental, o virtuosismo linguístico e a gravidade da expressão, para descrever questões como o mistério do mundo,

36. O Centro Popular de Cultura (CPC) foi constituído em 1962, no Rio de Janeiro, por um grupo de intelectuais de esquerda em associação com a União Nacional dos Estudantes (UNE), com o objetivo de construir uma arte popular revolucionária. Em 1963, a coleção *Violão de Rua*, da série *Cadernos do Povo Brasileiro*, sob coordenação de Moacyr Felix, reuniu alguns poemas representativos dessa arte engajada.

a vulnerabilidade do homem e a indeterminação da História. Distanciado do mundo físico, imerso na digressão e com as bases do pensamento amparadas na fé cristã e mitológica, o poeta enumera uma série de indagações visando à compreensão da vida humana e suas dimensões. A importância concedida à busca de sentido da existência do homem e de sua destinação revela, na obra em questão, a influência da poesia universal, mais especificamente, a de Luís de Camões, principalmente naqueles momentos nos quais o poeta português se volta para a meditação sobre a condição humana.

A voz narradora mantém-se ocupada com a responsabilidade pelo outro em *O campeador e o vento* (1966), conjunto de poemas que delineia as agruras do homem e sua luta quando é submetido à exploração econômica e às adversidades. A importância concedida ao agir épico diante do infortúnio, seus traços e significações, filia a obra, como assinala Regina Zilberman, a uma linha de consecução que "remonta ao *Poema del Cid*"[37]. De maneira semelhante, tem-se em *Canga* (1971) a personificação, na figura do personagem Jesualdo Monte, do heroísmo que se institui em favor da posse e da autonomia no espaço telúrico. Ao colocar as respectivas obras como instrumento de denúncia, de forma homóloga à realizada por João Cabral de Melo Neto em *Morte e vida severina* (1955), Nejar aproxima o seu fazer literário de um contexto libertário muito em voga no cenário das manifestações artísticas nacionais dos anos 1950 e 1960.

Em *Os viventes* (2011), o poeta faz um inventário bastante amplo e muito original no cenário das manifestações literárias em verso, que é o do estabelecimento de uma moldura com diversos personagens, recolhidos, tanto da História quanto da tradição cultural e ainda de um bestiário. A descrição dos diversos tipos humanos, de animais e de insetos funciona como mote para reflexões bastante alentadas sobre a diversidade e a essência dos seres que compõem o mundo. Sob uma perspectiva que a todos irmana, haja vista o caráter fraternal da voz que fala, tem-se a solidariedade e a afetividade como centro semântico, conforme se vê em "Delmiro Terra":

37. Regina Zilberman, *A literatura no Rio Grande do Sul*, p. 23.

A humanidade
é a minha loucura
a chama
que, altiva,
se depura
Junto do coração[38]

Referências

BERTHOLDO, Oscar. *Lugar*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

BERTHOLDO, Oscar. *Poemimprovisos*. Porto Alegre: Movimento, 1974.

BERTHOLDO, Oscar *et al*. *Matrícula*: antologia poética do grupo Reunião. Caxias do Sul: [*s.n.*], 1967. (Coleção Livro Sul).

BORDINI, Maria da Glória Bordini. Prefácio. *In*: LEMOS, Lara de. *Passo em falso.* Porto Alegre: IEL, 2006.

CAMARGO, Dilan. *A fala de Adão.* Porto Alegre: Mercado Aberto, 2000.

CAMARGO, Dilan. *Sopronosporos*. Porto Alegre: Tchê!, 1985.

CARMO, Paulo Roberto do. *Crisbal, o guerreiro*. Porto Alegre: IEL, 2002.

CARMO, Paulo Roberto do. *Livro das manhãs*. Porto Alegre: Parlenda, 1997.

CARMO, Paulo Roberto do. *Breviário da insolência*. São Paulo: Massao Ohno, 1990.

DEGRAZIA, José Eduardo. *A porta do sol*. Curitiba: Criar, 1982.

DEGRAZIA, José Eduardo. *Lavra permanente*. Porto Alegre: IEL; Movimento, 1975.

LEMOS, Lara de. *Passo em falso.* Porto Alegre: IEL, 2006.

LEMOS, Lara de. *Aura amara*. Brasília: Coordenada Editora de Brasília, 1969.

LEMOS, Lara de. *Poço das águas vivas*. Porto Alegre: Globo, 1957.

MIRANDA, Luiz de. *Trilogia da casa de Deus*. Porto Alegre: Sulina, 2002.

MIRANDA, Luiz de. *Trilogia do azul, do mar, da madrugada e da ventania*. Porto Alegre: Sulina, 2000.

MIRANDA, Luiz de. *Antologia definitiva*. Porto Alegre: Pradense, 2014.

MIRANDA, Luiz de. *Vastidões da Pampa inteira*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2013.

MIRANDA, Luiz de. *Solidão provisória*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1978.

MIRANDA, Luiz de. *Memorial*. Porto Alegre: A Nação; IEL, 1973.

NEJAR, Carlos. *Os viventes*. São Paulo: Leya, 2011.

38. Carlos Nejar, *Os viventes*, p. 182.

NEJAR, Carlos. *Canga* (Jesualdo Monte). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
NEJAR, Carlos. *O campeador e o vento*. Porto Alegre: Sulina, 1966.
NEJAR, Carlos. *Livro de Silbion*. Porto Alegre: Difusão da Cultura, 1963.
NEJAR, Carlos. *Sélesis*. Porto Alegre: Globo, 1960.
PAVIANI, Jayme. *Antes da palavra*. Porto Alegre: Pyr, 1998.
POZENATO, José Clemente. *Carta de viagem*. Caxias do Sul: EDUCS, 1981.
SILVEIRA, Oliveira. *Obra reunida*. Org. Ronald Augusto. Porto Alegre: IEL, 2012.
TRENTIN, Ary Nicodemos. *Barcas e arcas*. Caxias do Sul: EDUCS, 1981.
TREVISAN, Armindo. *A adega imaginária*. Porto Alegre: L&PM, 2013.
TREVISAN, Armindo. *Corpo a corpo*. Lisboa: Moraes, 1973.
TREVISAN, Armindo. *Funilaria do ar*. Porto Alegre: Movimento; MEC,1973.
TREVISAN, Armindo. *A surpresa de ser*. Rio de Janeiro: José Alvaro, 1967.

4.7

O teatro e a sua efervescência

Marina de Oliveira

Vera Karam, Carlos Carvalho, Caio Fernando Abreu, Júlio Conte e Sérgio Jockymann.

Departamento de Arte Dramática (1957)

No Rio Grande do Sul, a segunda metade do século XX foi marcada por eventos significativos na esfera teatral. O primeiro deles foi a criação da graduação em Arte Dramática na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). O Departamento de Arte Dramática (DAD) formou vários diretores, atores, professores e dramaturgos que impulsionaram a produção cultural do estado. De outra parte, Equipe, Arena e Ói Nóis Aqui Traveiz, entre outros, configuram-se como grupos teatrais que conseguiram expressar-se em termos ideológicos e estéticos em um período politicamente instável. Somados à importância da formação acadêmica e à experiência de coletivos cênicos paradigmáticos estão dramaturgos como Ivo Bender,

O curso de Arte Dramática da UFRGS foi criado em 1957, a partir da mobilização de estudantes, professores e da classe artística, com destaque para os integrantes do Teatro Universitário, composto por Antônio Abujamra, Fernando Peixoto, Luiz Carlos Maciel, Linneu Dias, Milton Mattos e Paulo José, entre outros.

Conforme aponta Luiz Paulo Vasconcellos[1], o projeto de regulamentação do curso foi elaborado pelo professor Guilhermino Cesar. Vinculado à Faculdade de Filosofia, o currículo inicial era composto por disciplinas como "Teoria Geral do Teatro", "História da Literatura Dramática", "Língua Portuguesa e Teatro Português e Brasileiro", "Interpretação", "Expressão Corporal", "Dicção" e "Esgrima Aplicada ao Teatro".

Em 1967, o curso foi renomeado como Centro de Arte Dramática (CAD), ainda vinculado à Faculdade de Filosofia. Em 1970, uma reforma universitária transformou o Centro em Departamento de Arte Dramática (DAD), desta vez integrado ao Instituto de Artes (IA).

Entre 1957 e 1975, lecionaram no DAD nomes como Augusto Boal, Bruno Kiefer, Celso Luft, Cláudio Heemann, Dionísio Toledo, Donald Schüler, Flávio Loureiro Chaves, Gerd Bornheim, Graça Nunes, Guilhermino Cesar, Irene Brietzke, José Hildebrando Dacanal, Linneu Dias, Lothar Hessel, Luiz Paulo Vasconcellos, Maria da Glória Bordini, Maria

1. Antonio Hohlfeldt; Luiz Paulo Vasconcellos, *Cadernos de cultura gaúcha*: teatro gaúcho contemporâneo.

Helena Lopes, Olga Reverbel e Ruggero Jacobi.[2] Este último foi um dos diretores do grupo de italianos que veio ao Brasil e que contribuiu de modo significativo para a instauração do teatro moderno brasileiro.[3]

Para Juliana Wolkmer, o DAD "é uma instituição formadora de grande parte dos artistas e professores de teatro atuantes em Porto Alegre, além dos tantos egressos que desenvolveram suas trajetórias profissionais em outros lugares".[4] É nítida a importância do DAD para o fomento das atividades teatrais e da produção dramatúrgica no Rio Grande do Sul. Relevante destacar que o interior do estado atualmente também conta com graduações na área teatral, tendo em seu corpo docente vários profissionais formados pelo DAD. O curso de Artes Cênicas foi instituído em 1995 na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM); já a Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (UERGS) iniciou o curso de Teatro em 2002, com sede em Montenegro, sendo transferido gradativamente para a capital a partir de 2023; o sul do estado, por sua vez, conta com um curso de Teatro, desde 2008, na Universidade Federal de Pelotas (UFPel). No que se refere às pesquisas realizadas no âmbito da pós-graduação, o curso de teatro vinculado à UFRGS instaurou o seu mestrado em Artes Cênicas em 2007 e o doutorado em 2015.

Ao longo do século XX, o DAD produziu vários espetáculos premiados e também deu origem a três importantes grupos teatrais, já extintos: o Província (1970), com Maria Helena Lopes, Luiz Paulo Vasconcellos e Gerd Bornheim, entre outros; o Teatro Vivo (1979), formado por Mirna Spritzer, Denize Barella e Antônio Carlos Brunet, com direção de Irene Brietzke; e o Tear (1980), formado por Clarissa Malheiros, Marco Fronchetti, Sergio Lulkin e Nazaré Cavalcanti, com direção de Maria Helena Lopes.

Grupos em destaque

2. *Ibid.*, p. 65-66.

3. Jacobi chegou ao Brasil em 1946, participou de companhias teatrais como Teatro Popular de Arte (TPA), Cia. Procópio Ferreira e Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Entre 1958 e 1959, morou em Porto Alegre, sendo o primeiro diretor do curso de teatro da UFRGS; em 1960, retornou à Itália.

4. Juliana Wolkmer, *DAD*: história e memória, p. 13.

Teatro de Equipe (1958–1962)[5]

Fundado por Mario de Almeida, Milton Mattos, Paulo José e Paulo César Peréio, atores oriundos do grupo Teatro de Comédia, dirigido pelo jornalista Glênio Peres, o Teatro de Equipe atuou em Porto Alegre entre os anos de 1958 e 1962. Influenciado pelo Teatro de Arena de São Paulo, teve como integrantes Ítala Nandi, Fernando Peixoto, Lilian Lemmertz, Nilda Maria e Ivete Brandalise, entre outros.

O primeiro texto encenado, *Esperando Godot* (1958), em coprodução com o Teatro Universitário, configurou-se como a segunda montagem da peça de Samuel Beckett no Brasil. A estreia no Theatro São Pedro deu-se com a direção de Luiz Carlos Maciel, tendo no elenco Mario de Almeida, Peréio, Linneu Dias, Paulo José e o próprio Maciel.

Exibido no mesmo ano e dirigido por Mario de Almeida e Paulo José, o espetáculo *Rondó 58* apresentava uma coletânea de textos de autores brasileiros como Jorge de Lima, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Raul Bopp, João Cabral de Melo Neto e Vinicius de Moraes. No ano seguinte, *Esperando Godot* e *Rondó 58* fizeram uma curta temporada no Teatro Mourisco, no Rio de Janeiro, recebendo acolhida favorável da crítica, o que projetou o grupo gaúcho no centro cultural do país.

Almajanra (1960), com texto de Artur Azevedo e direção de Mario de Almeida, foi o espetáculo de inauguração da nova casa teatral do grupo, na rua General Vitorino, 315. Mario de Almeida e Rafael Guimaraens contam sobre o processo que envolveu a locação do imóvel e a sua posterior transformação em um teatro de 120 lugares. A verba para a realização do projeto veio de ampla mobilização do grupo em ações como leilão de obras de arte doadas por Manabu Mabe, Xico Stockinger e Vasco Prado e também da venda de cadeiras, em que mais de 100 artistas, intelectuais e jornalistas gaúchos tornaram-se sócios do teatro. Em setembro de 1959, Paulo Autran esteve em Porto Alegre especialmente para um recital, cuja renda foi integralmente destinada às obras do teatro. A luta por um espaço próprio de trabalho foi tão intensa que a criatividade suplantou a falta de

5. As informações sobre o Teatro de Equipe foram retiradas de Mario de Almeida; Rafael Guimaraens, *Trem de volta*: Teatro de Equipe.

recursos. As poltronas do teatro foram forradas com espuma cedida por uma fábrica de sutiãs e cobertas com tecido, mobilizando boa parte do grupo, que se dedicou à tarefa de estofamento durante semanas.

Outro trabalho de destaque foi *Patria o muerte* (1961), texto de Oduvaldo Vianna Filho com direção de Chico de Assis, uma parceria entre atores do Teatro de Equipe e o Teatro de Arena de São Paulo, que estava fazendo uma temporada em Porto Alegre. A motivação para a rápida realização de um espetáculo em conjunto foi a notícia de que um grupo de mercenários, apoiados pelos Estados Unidos, havia tentado invadir Cuba. O texto de Vianinha celebrava uma Cuba libertada da colonização norte-americana pelo líder Fidel Castro. As apresentações eram realizadas em caçambas de caminhão, praças e sindicatos.

O Equipe montou ainda *A farsa da esposa perfeita* (1960), da bageense Edy Lima; *Pedro Mico* (1961), de Antonio Callado; e *Pluft, o fantasminha* (1961), de Maria Clara Machado. Ainda em 1961, dois fundadores saíram do Teatro de Equipe em direção a São Paulo. Nilda Maria, separada de Milton Mattos, foi trabalhar na Cia. Cacilda Becker, e Paulo José seguiu para o Teatro de Arena.

Com texto e direção de Mario de Almeida, *O despacho* (1961) era uma sátira da elite brasileira e de Jânio Quadros. Após a renúncia do presidente da República, o Equipe integrou o Comitê de Resistência Democrática dos Intelectuais, responsável por várias ações de apoio ao movimento pela Legalidade, como a criação do Hino da Legalidade, composto por Lara de Lemos e Peréio.

Além de produzir espetáculos, o Teatro de Equipe promoveu distintas atividades culturais, como palestras, recitais e projeção de filmes em suas dependências. Em 1962, a crise financeira tornou insustentável a continuidade do grupo. O prédio ficou fechado por três anos até ser reaberto, em 1965, com o nome Teatro Experimental Álvaro Moreyra, mas a falta de apoio oficial levou ao fechamento da sala em 1969.

Teatro de Arena de Porto Alegre (1967–1980)

Tendo como lideranças Jairo de Andrade, Araci Esteves, Alba Rosa e Edwiga Faleg, todos formados pelo DAD, o Grupo de Teatro Independente (GTI) fundou o Teatro de Arena de Porto Alegre (TAPA) em 1967, cinco anos após o término do Teatro de Equipe.

Rafael Guimaraens[6] relata que Jairo andava pela rua quando foi surpreendido por um odor desagradável vindo do subsolo de um edifício localizado no Viaduto Otávio Rocha, no centro da capital. A curiosidade o guiou para uma janelinha de um porão abandonado que estava alagado pelo estouro de um esgoto. Apesar de baixo, o porão aparentava ter dimensão suficiente para abrigar um espaço teatral. Depois de negociar com o dono do prédio, que deu alguns meses de carência no aluguel até a reforma ficar pronta, o grupo construiu a duras penas o Teatro de Arena, com capacidade para 120 lugares, espaço ainda hoje em funcionamento.

Inspirado pelo Oficina e pelo Arena de São Paulo, o Arena de Porto Alegre caracterizou-se por uma postura engajada de resistência à ditadura. A estreia deu-se com o espetáculo *O santo inquérito*, de Dias Gomes, em outubro de 1967. Peças teatrais como *Álbum de família*, de Nelson Rodrigues; *Os fuzis da sra. Carrar*, de Brecht; *Entre quatro paredes*, de Sartre; *Cordélia Brasil*, de Antonio Bivar; *Arena conta Tiradentes*, de Boal e Guarnieri; *Jornada de um imbecil até o entendimento*, de Plínio Marcos; *À flor da pele*, de Consuelo de Castro; *Corpo a corpo*, de Vianinha; e *Mockinpott*, de Peter Weiss, entre outras, foram encenadas no Teatro de Arena. Sem conseguir superar o engessamento provocado pela censura e as dificuldades financeiras, o grupo foi desarticulado e a sala fechou as suas portas em 1980.

A reabertura ocorreu em 1991, quando o espaço passou a ser propriedade da Secretaria de Estado da Cultura. Em 2004, fundou-se, numa sala próxima ao palco do Arena, o Centro de Documentação e Pesquisa Espaço Sônia Duro, que abriga uma série de peças teatrais digitadas ou datilografadas, constituindo-se atualmente como uma importante referência para os estudos em dramaturgia.

6. Rafael Guimaraens, *Teatro de Arena*: palco de resistência, p. 12.

Ói Nóis Aqui Traveiz (1978)

Simpatizante do repertório político do Teatro de Arena de Porto Alegre (e por extensão do de São Paulo), o coletivo foi constituído, na opinião de Sandra Alencar[7], a partir de um questionamento básico: como aprofundar a relação ator x espectador? Influenciados por grupos como Oficina, Living Theater, Bread and Puppet, mas tendo como principal referência as ideias de Antonin Artaud e seu teatro da crueldade, a Tribo de Atuadores, como também é conhecida, quebrou a tradicional divisão palco/plateia, buscando uma linguagem que atingisse o público pela via sensorial, o chamado teatro de vivência. Atualmente, é um dos grupos teatrais mais importantes e longevos do Brasil.

Em 1978, o Ói Nóis estruturou-se num primeiro núcleo constituído por Paulo Flores, Júlio Zanotta, Rafael Baião, Jussemar Weiss, Silvia Veluzza, Beatriz Tedeschi, José Paulo Nunes, Alfredo Guedes, Rosenda Baião e Lisete Alves.[8] Desde a sua fundação, a Tribo produziu vários espetáculos, em espaços fechados e na rua, todos oriundos da criação coletiva, utilizando textos dramáticos e não dramáticos. Por vezes, fez uso de fragmentos de textos literários que, somados a outros componentes da cena, resultaram numa dramaturgia própria, marcada por uma estética particular.

Destacam-se os espetáculos *A bicicleta do condenado* (1978), *Fim de partida* (1986), *Ostal* (1987), *A exceção e a regra* (1987), *Antígona, ritos de paixão e morte* (1990), *Missa para atores e público sobre a paixão e o nascimento do Dr. Fausto de acordo com o espírito de nosso tempo* (1994), *Álbum de família* (1996), *Hamlet máquina* (1999), *Aos que virão depois de nós – Kassandra in process* (2002), *A missão, lembrança de uma revolução* (2006), *O amargo santo da purificação* (2008), *Viúvas, performance sobre a ausência* (2011), *Medeia vozes* (2013), *Desmontagem – Evocando os mortos: poéticas da experiência* (2013), *Caliban – A tempestade de Augusto Boal* (2017), *Meierhold* (2018) e *Violeta Parra, uma atuadora* (2019).

Paralelamente às produções de espetáculos de teatro e de rua, a Tribo desenvolve oficinas em bairros da periferia, além de manter uma escola de

7. Sandra Alencar, *Atuadores da paixão*, p. 29-33.
8. *Ibid*., p. 36.

formação de atores. Realiza seminários e publica a revista *Cavalo Louco*, veículo de reflexão sobre processos teatrais contemporâneos.

Do grupo original, Paulo Flores é o único remanescente. Tânia Farias e Clélio Cardoso são atuadores veteranos e referências importantes dentro da Tribo. O espaço de trabalho do grupo, a Terreira da Tribo, funcionou durante quinze anos, de 1984 a 1999, em um galpão na rua José do Patrocínio, na Cidade Baixa. Em 1999, a Tribo foi obrigada a deixar o local, instalando-se a partir de então no bairro Navegantes. Desde 2009, ocupa uma sede provisória no Bairro São Geraldo, enquanto espera a liberação de recursos para a construção de seu espaço definitivo, num terreno já cedido pela Prefeitura, situado no Bairro Floresta.

***

Equipe, Arena e Ói Nóis são três grupos teatrais relevantes para a história cultural do estado. Atuando em períodos distintos e com propostas cênicas diversas, compartilharam o engajamento político e o objetivo de manter um espaço de encenação próprio capaz de impulsionar a criação de uma estética autoral. Além de produzirem espetáculos, Equipe e Arena realizaram atividades culturais como oficinas, palestras, exposições e debates, atuando como importantes fomentadores do teatro no estado, à semelhança do que faz ainda hoje o Ói Nóis.

Além desses três grupos paradigmáticos, cabe mencionar a presença dos seguintes coletivos teatrais, criados em Porto Alegre[9] na segunda metade do século XX, boa parte ainda em funcionamento, com valorosa trajetória: Cia. Teatro Novo (1968), Face & Carretos (1982), Cia. Stravaganza (1988), Caixa do Elefante (1991), Falos & Stercus (1991), Usina do Trabalho do Ator (UTA) (1992), Cuidado que Mancha (1995), Depósito de Teatro (1996), Circo Teatro Girassol (1999) e Oigalê (1999). Em Pelotas, vale o destaque para o Grupo Tholl (1987).

9. Não é possível citar de modo justo os grupos teatrais relevantes do interior do estado na segunda metade do século XX, tendo em vista a sua numerosa quantidade e a necessidade de um estudo mais aprofundado.

Dramaturgos em destaque[10]

Ivo Bender (1936–2018)

Natural de São Leopoldo, professor do DAD e tradutor de autores como Racine, Emily Dickinson e Harold Pinter, Ivo Bender foi um dos mais profícuos e versáteis dramaturgos brasileiros.[11]

Dentre suas peças, merece destaque a *Trilogia perversa* (1987), em que o autor faz uma releitura de mitos da Antiguidade, transpondo-os para a realidade dos imigrantes alemães que se instalaram no Rio Grande do Sul entre os séculos XIX e XX. Em *A ronda do lobo*, as figuras míticas de Atreu e Tiestes, irmãos rivais, são transfigurados em Klaus e Felipe, imigrantes alemães que se mudam para o interior do estado em busca de uma vida melhor. *As núpcias de Teodora* trata do mito de Ifigênia realocado para o contexto da Revolta dos Muckers, episódio histórico ocorrido em 1874, nas proximidades de São Leopoldo, em que um grupo messiânico, liderado por Jacobina Mentz Maurer, é dizimado pelas tropas do Exército e da Guarda

10. As peças apenas mencionadas ao longo deste tópico tiveram a data de publicação extraída do *Dicionário de autores da literatura dramática do Rio Grande do Sul*, de Antenor Fischer. No volume, há uma extensa lista de autores, o que comprova a vultosa produção de dramaturgia no estado. De modo análogo ao que acontece com a menção aos grupos teatrais, comenta-se, neste capítulo, algumas das obras de seis dramaturgos consagrados que tiveram seus textos encenados na capital e no interior, não sendo abordados, entre outros, os textos de Valter Sobreiro Junior, importante dramaturgo rio-grandino com larga atuação em Pelotas, para citar apenas um dos dramaturgos do interior, dentre outros, não abarcados, apesar de sua relevância.

11. Além das peças detalhadas neste capítulo, Ivo Bender escreveu: *As cartas marcadas ou Os assassinos* (1961), *Os alcatruzes* (1962), *O testamento da leoa* (1962), *A terra devorada* (1963), *A fantástica aparição de Red-Rider em Brejo Seco pondo fim a uma situação insustentável ou O saloon da consolação* (1967), *A casa por trás das dunas* (1969), *A casa sitiada* (1972), *Sangue na laranjada* (1978), *Alvorada vermelha* (1978), *O cabaré de Maria Elefante* (1981), *Surpresa de verão* (1985), *O boi dos chifres de ouro* (1998), *Mulheres mix* (1998). E os esquetes: *Amor gaúcho* (1981), *A barra do tribunal* (1981), *A alface* (1981), *Casinha pequenina* (1981), *Crime na biblioteca* (1985), *Tudo no divã* (1985), *Bye, bye, sweet home!* (1985), *Fedra em fogo* (1985), *Bodas ao cair da tarde* (1985). Em parceria com Claudio Cruz, escreveu *Marcos IV, 23* (1985). A versatilidade de Bender estendeu-se ao universo infantil, em que a construção de universos oníricos permitiu que seres inanimados e bichos ganhassem voz. Nesta categoria foram publicados: *Auto das várias gentes no dia de Natal* (1967), *O macaco e a velha* (1974), *A estrelinha cadente* (1974), *A invasão das tiriricas* (1975), *As aventuras do Super-espantalho contra o Dr. Corvo* (1975), *As práticas lições da Srta. Aguila ou A farsa da nurse estrangeira* (s.d.).

Nacional. *Ereda, a justiceira* usa como pano de fundo a enchente histórica ocorrida em Porto Alegre em 1941 para reler os mitos de Orestes e Electra.

Na trilogia, as personagens de origem germânica habitam um espaço rural e inóspito, em que a luta pela sobrevivência deixa pouco espaço para a afetividade. As condições adversas de subsistência no campo, marcadas pelo desbravamento de terras e pela ameaça do lobo, em 1826, pelo fanatismo religioso, em 1874, e pela chuva ininterrupta de 1941, realçam a natureza atávica das personagens. A traição, camuflada por diálogos secos e atitudes pragmáticas, é o ponto de partida para as ações de vingança que resultam nos homicídios praticados no seio familiar. Tal e qual ocorre nas narrativas míticas clássicas, a violência praticada entre irmãos ou entre pais e filhos dimensiona a tragicidade. *Trilogia perversa* configura-se como uma obra sofisticada por conseguir atingir o *status* trágico das peças que lhe deram origem e, simultaneamente, pela originalidade ao explorar um contexto próximo da realidade do autor, o de imigrantes germânicos no interior do Rio Grande do Sul.

Em oposição ao sentido trágico de *Trilogia perversa*, Bender escreveu peças irreverentes, próximas da linguagem do absurdo e da literatura fantástica. Na comédia *Queridíssimo canalha* (1969), o protagonista tem um perfil singular, de modo que a sua perversidade o conduz ao grotesco. Ulisses de Lamarr é um viúvo magnata que usa de mecanismos ilícitos para manter-se no poder. Dono de uma vasta plantação de pinheiros, de uma rede de supermercados, bancos e casas de câmbio, ele tem como animais de estimação uma coleção de escorpiões venenosos que vivem em uma estufa. Esporadicamente, o seu serviçal Haroldo serve comida a um mendigo, o qual é morto ao ser picado pelos escorpiões, que se aliviam ao expelir o veneno. Além disso, Ulisses apoia uma seita religiosa que realiza ritos de fertilidade em que jovens virgens são sacrificadas. No porão de sua residência existem alguns prisioneiros e um incinerador, onde os corpos das executadas são cremados. Sua suposta filha, Olívia, é na verdade sua amante, resgatada de um prostíbulo. Fica subentendido que as duas ou três mulheres com quem Ulisses foi casado foram assassinadas, o que o tornou mais rico. A habilidade em realizar maldades e a sua inteligência,

que o livram de um complô, evidenciam a peculiaridade da índole do protagonista. Não por acaso, a peça sugere que ele pode ter ligações com o demônio ou ainda ser o próprio, encarnado.

Em *¿Quem roubou meu anabela?* (1971), o fantástico está presente na incerteza acerca da vinculação da personagem Genciana com o mundo sobrenatural. A serviçal tanto pode ser cúmplice do demônio, invocado por nomes como Astaroth, Asmodeu e Belfegor, como ser simplesmente uma figura excêntrica, que tem posturas estranhas em função da ingestão contínua de bebida alcóolica. As demais personagens, na mesma linha, apresentam um comportamento que as diferencia do senso comum. Valéria, que já fez várias plásticas, tem mania de perseguição, pressentindo a todo momento que alguém conspira contra a sua vida. Jasmim, um entregador de horóscopos e tocador de harpa, é amante de Genciana, mas envolve-se também com Valéria. Umberto, marido de Valéria, cansado das traições da esposa, decide matá-la e, na sequência, coloca nos pés o par de sapatos anabela da falecida, para ir à recepção oferecida pelo Governador. Somadas às atitudes inusitadas das personagens, outras ações estranhas ocorrem: a campainha toca seguidas vezes, sem que haja ninguém à porta, e faz um frio terrível, em pleno verão.

A ambiguidade em relação à intervenção de forças sobrenaturais está igualmente presente em *Sexta-feira das paixões* (1975). Teresa, a estigmatizada, apresenta algumas chagas e tem delírios durante a antevéspera da Páscoa, sendo por essa razão amarrada no sótão. Mesmo confinada, a jovem afirma para as demais mulheres da casa que um anjo invadiu o seu quarto e a possuiu sexualmente. Fica-se na dúvida se um ente sobrenatural aproximou-se da jovem, se ela está apenas delirando ou, ainda, se um dos rebeldes da suposta rebelião que acontece do lado de fora invadiu a residência.

Diálogos espectrais (2004), peça com características autobiográficas ainda não publicada, enfoca a vida de um tradutor de Emily Dickinson que se isola em uma casa do litoral do Rio Grande do Sul. A imersão no trabalho o leva a uma realidade insólita, pois o espectro de Emily aparece e estabelece conversações com o protagonista.

Vera Karam (1959–2003)

Apesar de pouco conhecida nacionalmente, Vera Karam tem uma produção que a coloca entre os principais nomes femininos da dramaturgia nacional. Nascida em Pelotas, foi também contista, tradutora, atriz e professora de inglês. Faleceu precocemente, aos 43 anos. Sua dramaturgia caracteriza-se pelos diálogos ágeis, pelo humor ácido e pela crítica à família de classe média degradada e infeliz, que vive de aparências. A representação de rituais de passagem — como velórios, casamentos, aniversários, Natal e Ano Novo — serve de pano de fundo para a dramaturga descortinar, de modo refinado, a hipocrisia das relações familiares.

Na peça curta *Noite feliz* (1994), uma família entediada cumpre os protocolos de festividade natalina. O clima é de irritação, e logo as personagens manifestam as suas frustrações, culpando-se umas às outras. O Papai Noel, homem simplório que está ali apenas fazendo um bico, é acuado pela matriarca que exige, de modo patético e infantil, que a figura mítica lhe dê o Natal que sempre sonhou.

Em *Dona Otília lamenta muito* (1994), os protagonistas estão completando dez anos de casamento. Jorge, dez anos mais jovem do que Otília, pertence à classe média baixa, mas foi "envernizado" pela esposa, mulher refinada. Ele chega de viagem na noite de comemoração do aniversário de casamento, mas não está disposto a celebrar, pois está cansado da mulher e apaixonado por outra, o que o leva a pedir a separação. Otília, no entanto, não quer abrir mão do jantar cuidadosamente planejado, nem se expor diante dos convidados, exigindo que o marido mantenha as aparências durante a festa. O impasse, percebido num primeiro momento como uma crise corriqueira de casais em processo de separação, vai ganhando proporções tragicômicas, sobretudo quando fica claro que Otília está disposta a tudo, inclusive matar, para garantir a realização do evento social. O desfecho é anunciado pelo mordomo Áureo, comunicando que dona Otília assassinou o marido, mas que o jantar será servido.

Na peça *Ano Novo, vida nova* (1996), a ação se passa durante o ritual de virada do ano, momento em que a família se reúne e estabelece relações perversas, criticando-se entre si por meio de uma moral conservadora que

aponta os defeitos e mexe nas feridas individuais. Três irmãs e uma filha, mulheres infelizes e solitárias, compõem o núcleo principal. Mercedes é a viúva que enaltece um marido que após morrer virou herói, esquecendo-se que em vida era jogador inveterado e tinha uma amante. Clara, a filha, está solteira aos trinta anos e fez a promessa de ficar um ano de chambre para arrumar um namorado. Rosa Maria é a tia solteirona que bebe além da conta, o que a torna ainda mais mordaz em seus comentários. Marta é a tia desquitada que se relaciona com um homem casado; no passado, sua filha suicidou-se no momento em que ela traía o marido no motel. Paulo Roberto, irmão das três mulheres, vem para a festa com a sua nova esposa, Anália, que antes era sua amante. Nilton, um primo sumido, aparece de surpresa com um suposto amigo, que na verdade é seu companheiro. Há também a presença da personagem denominada como "Homem", que entra sem ser convidado na festa, mas não aguenta o sufocante clima de guerra familiar. A mentalidade de uma tacanha classe média é descortinada através de posturas racistas e machistas. Não há espaço para a compaixão. Nilton e seu companheiro Mário estão excluídos desse paradigma e, por essa razão, sentem-se deslocados durante todo o encontro. O festival de farpas e agressões verbais culmina com o velório da mãe dos quatro irmãos, que na tarde do encontro festivo foi esquecida na praça, tomando um banho de sol matinal que atingiu a temperatura de 42 graus com o passar das horas.

Nesta data querida (1999) igualmente tematiza as aparências em detrimento da felicidade. O chefe de família está de aniversário e a esposa, como esperado, lhe prepara uma festa. Mas anos de infelicidade e frustração resultam em uma comemoração vingativa: os convidados não são amigos do aniversariante, o prato principal não é do seu agrado e uma reunião de condomínio, na qual ele deve comparecer, está marcada para o mesmo horário da festa. O casal agride-se através da filha, que serve de intermediária dos diálogos, pois a maior parte do tempo a mãe está na cozinha e o pai na sala, mas quando se encontram pessoalmente tratam-se de modo amável. Reafirmando a situação clichê da família falida, está a figura da amante, com quem o aniversariante conversa apenas pelo

telefone, às escondidas. O desfecho traz uma vingança surpreendente por parte da filha que, cansada de ser garota de recados do conflito entre os pais e de ser continuamente chamada pelo nome da irmã gêmea falecida, decide envenenar seus genitores na manhã seguinte à festa de aniversário.

Indo em outra direção, mas com igual potencialidade dramática, estão o monólogo *Maldito coração (me alegra que tu sofras)* (2000) e o conto adaptado para a cena *Aspargos uruguaios em oferta* (1996), que se destacam pela sensibilidade em retratar personagens melancólicas, que se sentem inadequadas no convívio social, condenadas ao isolamento.

São também de Vera Karam as peças: *Dá licença, por favor?* (1994), *Noite a embalar o que fomos* (1994), *A florista e o visitante* (1994), *Quem sabe a gente continua amanhã?* (1994), *Será que é ao contrário a vida da atriz?* (1994), *O casal ou Por que você não disse que me amava?* (1996) e *O assassinato de Miss Agatha* (1996).

Carlos Carvalho (1939–1985)

Carlos Carvalho nasceu em Porto Alegre e trabalhou durante a juventude como funcionário da Assembleia Legislativa do Rio Grande do Sul. Em 1976, graduou-se como diretor teatral no DAD. Além de diretor, foi dramaturgo, contista, poeta, ator, pianista e professor do DAD, vindo a lecionar no curso em que se formou. Seu falecimento precoce, aos 46 anos, interrompeu uma trajetória de reconhecido sucesso no meio artístico.

Em suas peças[12] estão presentes características da estética realista, do teatro do absurdo e do teatro épico, influências marcantes do período

12. São ainda de autoria de Carlos Carvalho: *Colombo, fecha as portas dos teus mares ou Aquarela do Brasil* (1970), *Não saia da faixa de segurança* (1970), *Hospede a primavera em sua casa* (1972), *Reprise* (1975), *Berço esplêndido* (1980), *Doce vampiro* (1980) *e Champagne para mãe Tuda* (1984). As infantis: *A lenda da cobra grande* (1978), adaptação da obra de Barbosa Lessa; *Escravos de Jó* (1983), *Mil e uma histórias* (1984), *O gato de botas*; *Meia, meia lua, um, dois, três*; *O soldado e a bailarina*, (s/d). As adaptações: *Teatro das maravilhas* (1971), de duas comédias de Cervantes, *Memórias de um sargento de milícias* (1972), do romance de Manuel Antônio de Almeida; *Pega pra Kaput* (1980), da obra de Josué Guimarães; *Meninos da Rua da Praia* (1982), do livro de Sérgio Capparelli. As peças breves, sem data: *Sangue do meu sangue*; *Splish, scrash, clang ou Vê se faz melhor*; *As alegres meninas da Rua Quinze*; *Sobrevivência*; *Mão de obra*; *Noite de reis*; *Mano a mano*. E em parceria com Guaraci Fraga: *Pequena história do homem para principiantes* (1978).

em que o dramaturgo escreveu sua obra. É possível observar igualmente o posicionamento ideológico de esquerda, evidente nas peças com abordagem mais política, como *Que se passa Che?* (1982) e *O pulo do gato* (1976), e de forma mais sutil nas de temática mais intimista, como *Boneca Teresa* e *PT saudações*, que ao enfatizarem a solidão feminina, desvelam uma sociedade machista, excludente e preconceituosa.

Em *Boneca Teresa ou Canção de amor de Gelsi e Valdinete* (1974), a influência da estética do teatro do absurdo é verificada através da estratégia narrativa de se colocar duas personagens desconhecidas trancafiadas em um aposento, sem saberem quem as prendeu lá ou por que razão estão aprisionadas. O estranho cômodo, ligado a um banheiro, tem tijolos no lugar da janela, um sofá, bebidas e um baú com várias bonecas sem cabeça. Em determinada cena, o rádio subitamente interrompe a música que está tocando e passa a transmitir, em todas as estações, uma gravação em língua estrangeira. No desfecho, de modo inusitado, a porta que estava trancada é aberta sem qualquer resistência.

A clausura forçada, que também remete a *Entre quatro paredes*, de Sartre, faz com que a prostituta Valdinete e a suposta moça de família Gelsi conversem na tentativa de encontrar uma saída. Ao contrário da estética absurda, em que de modo geral as personagens não têm memória ou um passado definido, as protagonistas de Carvalho contam suas histórias de vida, expondo sua inadequação social e a forma como foram subjugadas e exploradas pelos homens do seu convívio. A "canção de amor" que intitula a peça justifica-se através do solidário desenlace, quando a prostituta, apesar de ver-se livre, não consegue abandonar Gelsi, que está agonizando devido a um aborto realizado de modo precário.

Em *PT saudações* (1975), adaptação de um conto de Carvalho, a figura feminina está novamente em destaque, em uma proposta mais vinculada ao realismo. A protagonista é a Dona Querida, solteirona funcionária de uma repartição que está de aniversário. Em seu apartamento JK, com decoração de gosto duvidoso, ela prepara, como de costume, um bolo e alguns salgadinhos na esperança de que alguma amiga se lembre de visitá-la, mas faz alguns anos que ninguém aparece para comemorar a data festiva com

ela. A chegada de Marquinho, rapaz que vem entregar-lhe um telegrama, representa uma oportunidade de passar o aniversário acompanhada. Com este intuito, ela faz de tudo para agradar o garoto e convencê-lo a celebrar com ela. Tanta atenção faz com que o jovem deduza que o interesse de Dona Querida por ele é sexual, mal-entendido que a deixa furiosa, pois ela o vê com olhos maternos. A sensibilidade de Carvalho e a sua habilidade na construção dos diálogos faz com que a protagonista não se limite ao estereótipo risível da solteirona, já que a personagem vai ganhando uma densidade psicológica que favorece a empatia do espectador para com a sua situação de desamparo e solidão.

O pulo do gato ou O dia mais feliz de nossa vida (1976) e *Que se passa, Che?* (1982) apresentam elementos épicos, pondo em evidência problemáticas de ordem coletiva. A primeira, embora apresente um conflito doméstico, reflete uma problemática social mais ampla. Bernardino é mestre de obras e está desempregado, prestes a ser despejado. A fim de quitar a dívida do apartamento e deixá-lo como herança para a mulher e o filho que vai nascer, planeja suicidar-se. Odetinha, a esposa, tenta dissuadi-lo do plano bizarro. De pé em cima da mesa e com uma corda no pescoço, o protagonista é interpelado pela vizinha, pelo oficial de justiça, pelo delegado, pelo dono da padaria e sua filha, pelo padre e pelo repórter sensacionalista. Nenhuma das personagens, com exceção de Odetinha, está de fato preocupada com a possibilidade de Bernardino cometer o suicídio, até mesmo um banquete é preparado enquanto se espera uma resolução. Já *Que se passa, Che?*, ao esboçar a trajetória do líder revolucionário Che Guevara, propõe uma análise das relações de poder entre os Estados Unidos e os países da América Latina. As personagens, síntese de uma coletividade, "Sam" e "Povaréu", representam os mecanismos de exploração econômica entre a nação americana e os países em desenvolvimento. O uso de falas ditas diretamente ao espectador e de locuções, em *Que se passa, Che?*, e de canções, em *O pulo do gato*, evidenciam os elementos épicos de distanciamento que têm por objetivo conduzir o espectador à reflexão.

Caio Fernando Abreu (1948–1996)

Nascido em Santiago, no interior do Rio Grande do Sul, Caio ingressou nos cursos de Artes Cênicas e Letras na UFRGS, mas não chegou a concluí-los, por ser "avesso à rigidez de programas, prazos e currículos", como comenta Luiz Arthur Nunes.[13] Trabalhou como jornalista em Porto Alegre, São Paulo e Rio de Janeiro. Durante a ditadura, exilou-se na Espanha, Suécia, Países Baixos, Inglaterra e França, vivenciando de modo intenso o movimento *hippie*.

Homossexual assumido, Caio foi influenciado pela contracultura, apresentando em suas obras um humor irreverente e uma crítica ácida à moral burguesa. Escreveu romances, novelas, contos e peças teatrais, destacando-se sobretudo como contista. O vírus HIV, que o levou à morte, está presente em seus textos, assim como o medo exacerbado do contágio, apreensão característica dos anos 1980.

Em *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora* (1970), um grupo de jovens *hippies* invade uma casa abandonada. Estão todos cansados e com fome. Apesar de apreensivos com a possibilidade da chegada da polícia ou dos donos da moradia, resolvem passar a noite abrigados. Em comum, os jovens compartilham da dificuldade em adaptarem-se à engrenagem social e, para fugir da sensação de opressão, sonham com realidades utópicas. Após tomarem um chá alucinógeno e ouvirem uma forte explosão, as personagens têm reações diferentes: Rosinha aborta o bebê que carrega em seu ventre, João, o pai, o coloca em um vidro, enquanto Leo e Baby se ajoelham diante do feto em atitude de adoração. Mona, a esotérica, acredita que será abduzida por extraterrestres e sai da casa. Alice Cooper, rapaz muito maquiado e ostensivamente andrógino[14], é ameaçada pelo argentino Angel, que passa a vê-la como uma vampira. Mona retorna transfigurada em "Carlinha baixo astral", afirmando que uma bomba

13. Luiz Arthur Nunes, "Prefácio", p. 7.

14. Veja-se que Caio borra as identificações de gênero, a partir de uma referência ao cantor Alice Cooper, construindo uma figura não binária. Nesse sentido, é emblemática a fala da personagem: "Uma vez um careta, depois de me olhar milênios, veio me perguntar se eu era homem ou mulher. Ora vê se pode. Eu respondi: — Sei lá, queridinho, acho que sou apenas um fenômeno contemporâneo". Caio Fernando Abreu, *Teatro completo*, p. 26.

foi lançada e que agora eles são os únicos sobreviventes. As personagens não se surpreendem com a suposta extinção da humanidade e passam a cantar na tentativa de vencer o fim do mundo. O amanhecer e batidas na porta inferem que o mundo não acabou, mas o grupo não atende às batidas e volta a cantar.

Em *Zona contaminada* (1988), a atmosfera apocalíptica também está presente. Carmem e Vera são as únicas sobreviventes intactas após a grande explosão: as únicas capazes de gerar filhos e, portanto, perpetuar a humanidade. Por essa razão, as irmãs são perseguidas pelo grupo de contaminados liderado por Nostradamus. Carmem é sonhadora, recusa-se a sair do abrigo e a enfrentar a realidade; cria uma personagem imaginária, o sr. Nostálgico, com quem conversa. Vera é mais corajosa, sai do refúgio para buscar alimentos. Em uma das saídas, relaciona-se com um homem ainda não contaminado que afirma que existe um lugar chamado Calmaritá, onde indivíduos não contaminados vivem em paz. Ao final, Carmem desiste da fuga e incendeia o refúgio para não ser capturada pelos contaminados. Vera foge, supostamente grávida, em direção à Calmaritá.

As irmãs de *Zona contaminada*, assim como os jovens *hippies* de *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora*, resistem a um universo hostil e buscam um lugar idílico, em que a sociedade esteja construída sob um prisma diferente, mais humanizado. A inadequação social e a fuga da realidade também estão presentes em *O homem e a mancha* (1994). *Sarau das nove às onze* (1976) e *A maldição do vale negro* (1986) foram feitas em parceria com Luiz Arthur Nunes; a segunda configura-se como uma transfiguração humorada do melodrama do século XVII. *Reunião de família* (1984) é uma adaptação do romance homônimo de Lya Luft e *A comunidade do arco-íris* (1979) é uma peça infantil. Além dessas, Caio também escreveu diálogos e quadros curtos.

Júlio Conte (1955)

Além de dramaturgo, o caxiense Júlio Conte é também psicanalista, diretor teatral formado pelo DAD e ator. Suas peças mais conhecidas, *Bailei*

na curva e *Se meu ponto G falasse*, foram escritas em parceria com atores a partir de processos colaborativos e improvisações.[15]

Da autoria de Conte e do Grupo do Jeito que Dá, *Bailei na curva* (1983) teve grande sucesso de público no estado, sendo representada até os dias atuais. Dividida em três atos que abarcam as décadas de 1960, 1970 e 1980, a peça apresenta o percurso de sete vizinhos que compartilham a infância e parte da adolescência, vivenciando de modos distintos a descoberta da sexualidade e a experiência do regime militar no Brasil. Uma das cenas finais remete ao título da peça, quando se sabe que Pedro, rapaz negro e filho de sindicalista, "bailou na curva", ou seja, foi assassinado pela ditadura. Embora as crianças tornem-se adultos com ideologias diferentes, de feministas a conservadores e malufistas, o que fica no ar, em maior ou menor proporção, é o desconforto e a culpa coletiva gerada pela morte de Pedro.

Se meu ponto G falasse (1997), escrita em parceria com Heloísa Migliavacca e Patsy Cecato, configurou-se igualmente como sucesso de bilheteria. Comédia em quatro quadros, a peça trata do amadurecimento de Ana e Bia, personagens que passam do Complexo de Cinderela à descoberta de uma vida profissional e sexual mais autônoma.

15. São também de Júlio Conte, entre outras, as peças: *O reino do sol* (1978), *Vamos brincar de apagar a luz* (1979), *Um sonho realizado* (1981), *Não pensa muito que dói* (1982), *Pedro e a girafa* (1983), *Toda cobertura é uma ilha* (1986), *Zona proibida* (1987), *Os ovos de Colombo* (1988), *Chá de setembro* (1992), *Detective story ou História de detetive* (1992), *Um negócio chamado família* (1993), *A coisa certa* (1994), *O rei da escória* (1994), *A pendenga matrimonial do casal rosa* (1997), *Sexysite@com.vc* (1999), *Nascimento de uma pedra ou Vivendo a vida de Duda* (1999), *Mecânica do amor* (2000), *Prendi o ar e... mergulhei* (2006), *Pílula de vatapá* (2007), *O cachorro e o pai* (2008), *Na alcova do rei sol* (2008), *Dançarei sobre teu cadáver* (2008), *Larissa não mora mais aqui* (2009) e *A milímetros de Mercúrio* (2010).

Sérgio Jockymann (1930–2011)

Oriundo de Palmeira das Missões, Sérgio Jockymann foi jornalista e autor de peças teatrais, romances, poesias, telenovelas e seriados. Atuou como comentarista de rádios e jornais gaúchos, além de dirigir e apresentar programas televisivos.

Sua peça mais conhecida, *Spiros Stragos* (1980), é uma paródia de uma tragédia grega, em que o protagonista que dá título à peça configura-se como um *self-made man* que sai de uma situação de miséria para tornar-se um dos homens mais poderosos e ricos do planeta[16]. Spiros Stragos é um grego que enriquece através da mercantilização de mulheres e armamentos, via contrabando marítimo. Conquista uma frota de navios, faz empréstimos com grandes bancos e negocia com diferentes países. É um bom estrategista, muda de lado político conforme seus interesses, trai aliados e mostra-se desprovido de qualquer consciência ética, como convém a um próspero capitalista.

As peças *Lá... naquele lugar* (1969), *Ao papai, com dinamite e afeto* (s. d.) e *Treze* (1979) tematizam as relações de poder. A primeira é um monólogo humorado em que a personagem Raul fica presa no banheiro de seu escritório de advocacia, após o término do expediente. Depois de ler rabiscos escritos no azulejo que o ridicularizam e de perder a oportunidade de ser resgatado pelo pessoal da faxina, o patrão passa doze horas aprisionado, inconformado por ver-se numa situação de impotência que não combina com a sua condição social, fazendo digressões que o levam a um quadro delirante.

Ao papai, com dinamite e afeto apresenta igualmente um protagonista em situação de reclusão. Walter, um executivo bem-sucedido, é sequestrado e mantido em cárcere privado com uma suposta bomba prestes a explodir. O mentor da ação é seu filho Beto, que se vinga de um pai arrogante, desonesto e ausente. Em *Treze*, Paulo descobre que seu motorista Pedro está prestes a ganhar na loteria através de um jogo que depende dos resultados das partidas de futebol de clubes nacionais. O motorista ouve

16. Jockymann inspirou-se em Aristóteles Onassis para compor o protagonista Spiros Stragos.

atento a última partida no rádio, na esperança de que o jogo confirme a sua aposta. Ao perceber a possibilidade concreta de que seu funcionário fique milionário, Paulo tenta comprar-lhe o potencial bilhete premiado antes do resultado final da partida de futebol, numa situação em que as posições de poder e autoridade alternam-se de modo contínuo.

São igualmente de sua autoria as peças *Caim* (1955), *Telhado de vidro* (1957), *Tutu Marambá* (1957), *Boa tarde, excelência* (1961), *O vigarista* (1963), *Saravá* (1964), *Marido, matriz e filial* (1966), *A malcriação do mundo* (1968), *QTV!* (1971), *Se...* (1976), *Trappola, o inocente*, *Auto da vaca leiteira* e *Ana Maria*, estas três últimas sem data de publicação especificada.

***

O breve panorama do teatro no Rio Grande do Sul, em especial em Porto Alegre, na segunda metade do século XX não tem a pretensão de abarcar a totalidade da produção teatral gaúcha do período, que resistiu às adversidades e ao pouco apoio do poder público. Ao ressaltar a importância do DAD como centro de formação e elencar grupos e dramaturgos importantes, espera-se tornar nítidas ao leitor a relevância, a tenacidade e a diversidade da produção teatral no estado, lembrando que muitos desses trabalhos circularam pelo interior.

No século XXI, essa diversidade é ainda maior, com o surgimento de potentes companhias: Cia. Teatro ao Quadrado (2002), Bando de Brincantes (2003), Cia. Teatro Ofídico (2003), Cia. Espaço em BRANCO (2004), Cia. Incomode-Te (2008), Grupo Cerco (2008), Cia. Rústica (2010), Coletivo Errática (2012) e Projeto GOMPA (2014), apenas para citar algumas.

A criação dos grupos Caixa Preta (2002), com direção de Jessé Oliveira; Pretagô (2014), oriundo do DAD; e Filhas de Tereza (2016), de Pelotas, entre outros, refletem a necessidade da investigação de estéticas negras na cena. O espetáculo *Terra adorada* (2019), fruto da pesquisa da atriz Ana Luiza Bergman, inicia na cena uma necessária discussão acerca da violência direcionada aos povos originários. Na dramaturgia, o premiado

Diones Camargo apresenta variada e consistente produção, com destaque para A *mulher arrastada* (2018), peça escrita a partir da morte de Cláudia Silva Ferreira, mulher negra, durante uma ação policial no Rio de Janeiro. Já o Coletivo As DramaturgAs (2017), reunião de mulheres de diferentes espaços que escrevem peças teatrais, tem como objetivo principal dar visibilidade às autoras. Essas iniciativas evidenciam a tendência de novos olhares e modos de fazer teatro, em que vozes subalternizadas historicamente ganham espaço e propõem outras subjetividades.

Referências

ABREU, Caio Fernando. *Teatro completo*. Porto Alegre: Sulina; IEL, 1997.

ALENCAR, Sandra. *Atuadores da paixão*. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura/FUMPROARTE, 1997.

ALMEIDA, Mario de; GUIMARAENS, Rafael. *Trem de volta*: Teatro de Equipe. Porto Alegre: Libretos, 2003.

BENDER, Ivo. *Trilogia perversa*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1988.

BENDER, Ivo. *Teatro escolhido*. Porto Alegre: IEL; Passo Fundo: Ed. da UPF, 2005.

BENDER, Ivo; CARVALHO, Carlos. *Entrenós*: teatro. Porto Alegre: Garatuja, 1976.

CARVALHO, Carlos. *Teatro reunido*. Porto Alegre: IEL; CORAG, 2002-2006. 4 v.

CONTE, Júlio; MIGLIAVACCA, Heloisa; CECATO, Patsy. *Se meu ponto G falasse*. Porto Alegre: WS Editor, 1998.

FISCHER, Antenor. *Dicionário de autores da literatura dramática do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Fischer Press, 2014.

GUIMARAENS, Rafael. *Teatro de Arena*: palco de resistência. Porto Alegre: Libretos, 2007.

GRUPO DO JEITO QUE DÁ. *Bailei na curva*. Porto Alegre: L&PM, 1984.

HOHLFELDT, Antonio; VASCONCELLOS, Luiz Paulo. *Cadernos de cultura gaúcha*: teatro gaúcho contemporâneo. Porto Alegre: Diretoria de Atividades Culturais – Assembleia Legislativa do Estado do Rio Grande do Sul, 1976.

JOCKYMANN, Sérgio. *Spiros Stragos*. Rio de Janeiro: MEC; FUNARTE; Serviço Nacional de Teatro, 1980.

KARAM, Vera. *Vera Karam*: obra reunida. Porto Alegre: IEL, 2013.

NUNES, Luiz Arthur. Prefácio. *In*: ABREU, Caio Fernando. *Teatro completo*. Porto Alegre: Sulina; IEL, 1997, p. 7-9.

WOLKMER, Juliana. *DAD*: história e memória. Porto Alegre: Libretos, 2023.

4.8

O *Correio do Povo* e o seu suplemento literário: o "Caderno de Sábado" e alguns colaboradores

Lizandro Carlos Calegari

Meyer, Vianna Moog, Erico Verissimo, Mario Quintana, Moysés Vellinho e Raul Bopp.

Essa aproximação do jornal com o campo da produção cultural consistia, antes de tudo, em uma postura estratégica para se apropriar do *glamour* originado da instância intelectual que se formara na capital gaúcha. Logo,

Fundado em Porto Alegre em 1895, o *Correio do Povo* foi pioneiro no jornalismo informativo moderno. Teve como principal característica a busca por ser independente do governo e de partidos políticos, além de contar, para a sua manutenção, com uma estrutura empresarial forte. Foi o jornal com maior poder no estado até 1984, ocasião em que deixou de circular por ter ido à falência, sendo posteriormente adquirido por empresários que mantiveram apenas o nome. Figuras importantes da intelectualidade gaúcha se associaram ao jornal ao longo dos anos, conferindo-lhe respeito e prestígio. Em suas páginas podiam ser encontrados nomes já consagrados na cena literária local e nacional, entre os quais Alcides Maya, Augusto

para angariar mais poder simbólico, o *Correio do Povo* fez circular, entre 30 de setembro de 1967 e 10 de janeiro de 1981, o "Caderno de Sábado", suplemento voltado para a publicação e a circulação de produções literárias, artísticas e intelectuais. Colocado em prática por Paulo Fontoura Gastal e Oswaldo Goidanich, enquanto encarte do *Correio*, foi um veículo para o exercício sistemático do ensaio e da crítica literária. O *Caderno* foi criado 10 anos depois do fim da *Província de São Pedro* (1945–1957), revista cultural porto-alegrense de projeção nacional sob responsabilidade da Editora Globo.[1]

Uma década também foi o tempo decorrido entre o aparecimento dos suplementos literários dos principais jornais diários que circulavam em São Paulo e no Rio de Janeiro, mais notadamente, *O Estado de S. Paulo* e *Jornal do Brasil*, ambos de 1950, mas que se consolidaram em 1960, e o surgimento do "Caderno de Sábado". Era um momento em que o Brasil assistia a um acelerado processo de urbanização, com a consolidação da indústria de bens culturais, justificando, assim, o surgimento de suplementos que cobriam assuntos relacionados às artes e à cultura em geral. Criaram-se, dessa maneira, condições para o aparecimento de editoras e revistas, as quais permitiram a estruturação do campo cultural e fomentaram o encontro de intelectuais.

1. Everton Terres Cardoso, "Bom gosto e prestígio em um suplemento cultural: a lógica do 'Caderno de Sábado' do *Correio do Povo* em seu próprio discurso (Porto Alegre, 1967–1981)", p. 137-138.

O "Caderno de Sábado" foi um instrumento de comunicação e de representação de seu tempo. Os anos 1967 e 1968, particularmente, foram difíceis para o Brasil em virtude da ditadura militar (1964–1985) então em curso e, nesse sentido, a referida publicação refletiu a intensa inquietação do momento. As 16 páginas iniciais do suplemento, que eventualmente cresceram para 32, deixavam entrever o microcosmo cultural e literário, as dimensões da vida urbana e suas relações de poder na capital gaúcha.[2] Como destaca Cida Golin, o primeiro número do suplemento responsável pela iniciação intelectual de mais de uma geração de sul-rio-grandenses, tinha formato tabloide e abria com um logotipo discreto e uma epígrafe no canto superior esquerdo, destacando algum texto da edição.

Embora textos de grandes nomes da literatura nacional circulassem pelas páginas do "Caderno", tais como Carlos Drummond de Andrade e Clarice Lispector, os primeiros números não se restringiam a textos literários, englobando temas que iam das artes plásticas à religião, passando por tópicos relativos à ciência e à filosofia. A divulgação de autores marxistas estrangeiros, como Georg Lukács, Lucien Goldmann, Louis Althusser e Herbert Marcuse, da mesma forma, era notável em razão de fornecerem suporte intelectual contra o autoritarismo em voga.[3] Afora isso, a nova geração de intelectuais que surgia em Porto Alegre naquele momento também ganhava espaço: Antonio Hohlfeldt, Armindo Trevisan, José Hildebrando Dacanal e Paixão Côrtes, para citar alguns.

Nesse sentido, conforme destacam Cida Golin e Everton Terres Cardoso, o "Caderno de Sábado" conferiu destaque a temas relacionados a outros estados (Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais, mais notadamente) e a outros países (França, Alemanha, Estados Unidos, Guatemala, Paraguai e mesmo Japão), mas o seu vínculo mais estreito se dava com o local. Os autores explicam que essa tendência não era uma novidade em Porto Alegre, pois os movimentos literários e artísticos vinham estabelecendo fortes laços com o regionalismo desde o século XIX. Com isso, na esteira de outros suplementos surgidos no centro do país por volta de 1950, o "Caderno"

2. Cida Golin, "Histórias do jornalismo cultural: o primeiro ano do 'Caderno de Sábado'", p. 135.
3. *Ibid.*, p. 136-137.

abriu espaço para o registro do folclore e das tradições do gaúcho rural. Retratado em artigos sobre vestimentas, danças e sociabilidade, o gaúcho fixava sua imagem como mito fundador do Rio Grande do Sul. Esse espírito foi simultâneo à expansão do tradicionalismo no estado, com a disseminação dos Centros de Tradições Gaúchas (CTGs).[4]

O "Caderno de Sábado" do *Correio do Povo* voltava o seu olhar para a vida cultural da capital gaúcha, mas, ao mesmo tempo, não fechava as suas vistas para manifestações artísticas que vinham de outros estados. O grupo modernista da década de 1920, que atuou até meados de 1960, por exemplo, demonstrava seu poder simbólico e sua influência no sistema local, ganhando espaço no "Caderno". A geração de Erico Verissimo, da mesma forma, consolidou-se e exerceu, naquelas páginas, uma particular relação com o passado porto-alegrense. A essas manifestações seguiram-se textos descritivos sobre saraus literários, visitas de escritores ilustres a Porto Alegre e curiosidades sobre viagens de nomes consagrados para a Europa em busca de atualização literária.[5]

No que diz respeito aos textos oriundos de fora do estado, Mario Quintana parece ter sido um catalisador. Quintana foi um colaborador do "Caderno", e a ele dirigiam-se cartas de Cecília Meireles e Manuel Bandeira. A poesia ganhou lugar de destaque, e uma geração de nomes gaúchos foi se firmando, entre eles Carlos Nejar, José Paulo Bisol, Lya Luft, Luiz de Miranda, Miriam Gomes de Freitas e Paulo Hecker. Com isso, é possível visualizar uma história da poesia nas páginas do "Caderno". Convém lembrar, contudo, que não era qualquer texto que era publicado. Os originais passavam pelo crivo de leitores qualificados, entre os quais

4. Cida Golin e Everton Terres Cardoso, "Enciclopédia para formar leitores: a cultura na gênese do 'Caderno de Sábado' do *Correio do Povo* (Porto Alegre, 1967–1969)", p. 145.

5. Conforme destaca Cardoso, *op. cit.*, p. 139, o "Caderno" constituiu-se em uma variedade enciclopédica de saberes que visavam à formação cultural de seus leitores. Além dos temas reservados à literatura, ele tratava de assuntos ligados à formação histórica do Rio Grande do Sul, às músicas eruditas e populares, aos patrimônios arquitetônicos e artísticos do estado, guardando espaço, ainda, ao circuito local de artes plásticas, à filosofia, ao folclore regional, ao teatro, às memórias de viagens de personalidades locais, à política internacional do momento, ao cinema autoral, às ciências humanas e naturais e à astronomia.

Guilhermino Cesar, Paulo de Gouvêa e Pio de Almeida. Conforme conclui Golin, ser publicado no "Caderno" implicava prestígio no meio cultural.[6]

Os primeiros números do "Caderno de Sábado" coincidiram com uma época de grande agitação política no país. Desta forma, o suplemento captou fenômenos culturais emergentes como o Tropicalismo, o Cinema Novo, os festivais de música popular e o teatro de protesto, todos eles, de alguma forma, respondendo ao contexto da ditadura militar. Assim, ao surgir em um período de extrema efervescência, o suplemento dava início à construção de sua identidade com um jeito muito sulino: "olhando para si, para sua aldeia, ao mesmo tempo em que absorve, com parcimônia, as novas ideias de então"[7]. Como o suplemento cultural de maior prestígio do estado na época, o "Caderno de Sábado" detectava tendências, filtrando com sensibilidade alguns dos melhores expoentes do pensamento internacional, favorecendo e estimulando a produção literária e o circuito de leitores. O suplemento também abriu espaço para temas locais, em uma tensão entre o cosmopolita e o provinciano.

Pode-se dizer que os suplementos literários — o "Caderno de Sábado" entre eles — apresentavam características condizentes com o padrão que se observava em *O Estado de S. Paulo* e *Jornal do Brasil*. Eles eram redigidos por escritores (eventualmente também jornalistas), que publicavam poemas, contos, críticas e ensaios, com ênfase em aspectos relativos à literatura nacional. Veículos mistos que, segundo Flora Süssekind, apresentavam formato que oscilava entre o colunismo e a revista literária, tais suplementos tinham como fatores para a sua configuração a periodicidade de publicação, o espaço reservado para os textos mais longos e elaborados e o perfil de seus autores.[8] Havia, por um lado, aqueles com caráter mais informativo, mais voltados para eventos e acontecimentos do campo da produção cultural e, por outro, aqueles que focalizavam a divulgação de ideias que abrangiam o canônico e o inovador.

6. Golin, *op. cit.*, p. 139.
7. *Ibid.*, p. 141.
8. Flora Süssekind, *Papéis colados*.

Por tudo isso, na perspectiva de que o suplemento manifestava a valorização do leitor pelo jornal, o "Caderno de Sábado" demonstrava o apreço do *Correio do Povo* por certo tipo de público. Intelectuais, artistas e acadêmicos, ao receberem o jornal com o novo encarte, notavam um movimento do diário que os reconhecia como leitores qualificados. Logo, o "Caderno" consistia em uma espécie de elogio àqueles que liam o *Correio*. Como consequência disso, o jornal adquiria um novo sentido e, por ser um sinal de cultura e atrair um público mais educado, tornava-se caro à intelectualidade porto-alegrense e à nacional.[9]

Nesse sentido, também merece ser observado que o surgimento desses suplementos literários propiciou a formação de "redes de sociabilidade", segundo Alzira Alves Abreu.[10] Juntamente com cafés, editoras e revistas literárias, tais publicações congregavam os intelectuais da época, uma vez que, nesses encartes, cruzavam-se várias gerações de pensadores, estes foram cruciais para a formação do campo intelectual nacional, juntamente com as universidades. Os textos dos diversos especialistas — adaptados ao formato, ao espaço e à periodicidade do encarte de circulação semanal — primavam, assim, pela formação de ideias e pela divulgação de saberes.

Para que o "Caderno de Sábado" pudesse garantir a sua existência e circular com a devida periodicidade, precisava contar com um número de colaboradores engajados ao projeto. Entre esses nomes, estavam Antonio Hohlfeldt, Armindo Trevisan, Carlos Jorge Appel, Ernildo Stein, Paixão Côrtes, Gerd A. Bornheim, Guilhermino Cesar, José Hildebrando Dacanal e Renato Gianuca. Não é objetivo deste capítulo discorrer sobre a atuação de todos os autores no referido encarte do *Correio do Povo*. Por questões de ordem prática, vejamos algumas dessas personalidades.[11]

9. Cardoso, *op. cit*., p. 140.

10. Alzira Alves Abreu, "Os suplementos literários: os intelectuais e a imprensa nos anos 50", p. 23.

11. As reflexões que se seguem foram pautadas em entrevistas realizadas por Everton Terres Cardoso em decorrência de sua pesquisa de mestrado sobre o assunto. Cardoso entrevistou cinco nomes envolvidos com o "Caderno de Sábado": Armindo Trevisan, Carlos Jorge Appel, José Hildebrando Dacanal, Paixão Côrtes e Renato Gianuca. Everton Terres Cardoso, *Enciclopédia para formar leitores*: a cultura na gênese do "Caderno de Sábado" do *Correio do Povo* (Porto Alegre, 1967–1969), p. 146-185.

Armindo Trevisan foi um dos principais colaboradores do "Caderno de Sábado". Sua entrada nesse suplemento literário deu-se por intermédio de Mario Quintana. Em razão de sua amizade com Erico Verissimo, Trevisan foi apresentado a Quintana, que, em seguida, começou a ler e a se interessar pelos seus poemas. Morador da cidade de Santa Maria até 1970, ao mudar-se para a capital gaúcha Trevisan entrou em contato diretamente com Gastal, um dos editores do suplemento. A partir de então, ele mesmo levava suas contribuições para o jornal. Conforme explica o poeta santa-mariense, nos anos 1960 o livro era uma das grandes realizações de muitos escritores e, devido às dificuldades de publicação, o "Caderno" era um veículo importante para a divulgação de seus trabalhos.

Ainda de acordo com Trevisan, o referido encarte assumia, para a época, o mesmo papel que a televisão e outros meios de comunicação têm exercido atualmente na difusão da cultura e do conhecimento. Lido por muitos, o "Caderno" informava sobre atualidades em vários setores, entre eles, o filosófico, o literário, o político e o sociológico. Ou seja, funcionava como uma forma de atualização cultural. Segundo ele, quem lia aquele material tinha uma "visão panorâmica" do que estava acontecendo no estado, no país ou no estrangeiro.[12] O escritor pondera ainda que hoje provavelmente muitas pessoas não reconheçam o valor do suplemento, mas, para o contexto da época, ele era muito importante. O "Caderno", conclui ele, foi o catalisador da agitação cultural, social e filosófica da época.

Carlos Jorge Appel também confere ao "Caderno" uma função primordial para a difusão da cultura no estado. Ele explica que, no final dos anos 1960, enquanto o *Jornal do Comércio* estava voltado para a área de economia, e *Zero Hora* ainda estava se firmando, o "Caderno de Sábado" se encarregava de registrar e difundir o que havia de mais importante na área cultural. Appel destaca que o encarte teve uma atuação primordial no contexto da ditadura militar, pois permitia a publicação de material diverso nas áreas da filosofia, da música popular e erudita, das artes plásticas, do cinema e da arquitetura.

12. *Ibid*., p. 150.

O então professor do curso de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) afirma que, a partir de 1962, ele próprio foi um dos que mais passou a colaborar com as páginas culturais do *Correio* e, mais tarde, com o "Caderno de Sábado". Appel explica ainda que, naqueles anos, vários docentes da UFRGS tinham o suplemento como ponto de referência para saber o que estava acontecendo em âmbito local que dissesse respeito às manifestações culturais. Mesmo afastado do país entre 1964 e 1968 devido à perseguição política, Appel continuou fiel ao "Caderno", enviando suas colaborações. Não só isso: como ele havia se especializado em literatura latino-americana, seu conhecimento permitiu a publicação de traduções de obras de autores como Jorge Luis Borges, Julio Cortázar e Juan Rulfo, entre outros. Para os leitores, aquelas traduções eram novidade. O "Caderno de Sábado" trazia para os leitores gaúchos o que não chegaria de outra forma ao estado e ao país; nas palavras do próprio Appel, o suplemento era "uma referência do que havia de novo na época"[13].

Appel deixa entrever em seu depoimento que, além do estado, o país também se beneficiava com padrões de cultura por meio do "Caderno". Isso acontecia principalmente com o cinema. Muitos filmes, por serem considerados difíceis e complexos, eram lançados no Brasil via Porto Alegre. Assim, se eles fossem aprovados na capital gaúcha, transitavam para o resto do país. Nesse particular, complementa o crítico, Porto Alegre era uma referência cinematográfica importante.

Outro colaborador importante do suplemento literário do *Correio do Povo* foi Paixão Côrtes. Segundo seu depoimento, o pesquisador encontrou no "Caderno" "a oportunidade de trazer à tona as manifestações mais puras da literatura regional"[14], já que se tratava de assuntos que dificilmente encontravam espaço nas editoras e nos órgãos governamentais da época. Estimulado por Gastal e por Goidanich, Paixão Côrtes transferiu para o papel "coisas íntimas do viver da Campanha"[15], como roupas,

13. *Ibid*., p. 158.
14. *Ibid*., p. 162.
15. *Ibid*., p. 162.

vestuários, danças e canções típicas da terra, itens singelos, mas muitas vezes desconhecidos pelas camadas urbanas. Sua participação no encarte literário foi importante porque divulgou suas pesquisas folclóricas. Mais importante do que isso foi o fato de as pessoas conhecerem esse aspecto cultural por meio do *Correio*.

Paixão Côrtes trouxe temas folclóricos para o "Caderno", lugar onde predominava a cultura erudita. Ele conta que suas pesquisas sobre cavalhadas foram registradas em quinze ou vinte páginas inteiras do suplemento do *Correio*. Segundo ele, era uma forma de preservar as fontes. Entretanto, esclarece, sempre o fazia através de um registro escrito simples, que se aproximava da "linguagem do povo"[16]. Era uma forma de apresentar para o resto da nação particularidades do Rio Grande do Sul, muitas vezes desconhecidas até mesmo pelos gaúchos. Nesse sentido, o "Caderno de Sábado" foi importante porque valorizou o seu trabalho, que passou a ser visto, aceito, acolhido e questionado com seriedade. Como consequência, a cultura regional foi sendo vista de forma diferente, mais ampla e integradora, e não somente em termos de churrasco, chimarrão, lazer e recreação.

José Hildebrando Dacanal foi outro importante colaborador do suplemento literário do *Correio*. Jornalista, professor e crítico literário, iniciou suas atividades no referido jornal em 1967 e, naquele mesmo ano, a convite de Gastal, começou a publicar no "Caderno". Dacanal afirma que, depois de Mario Quintana e Guilhermino Cesar, tornou-se o colaborador mais frequente daquele encarte. Ainda no *Correio*, assumiu a posição de redator, tradutor e responsável pela editoria internacional. Em virtude de sua formação, Dacanal escreveu artigos sobre literatura e cinema.

No início dos anos 1970, Dacanal tornou-se uma revelação intelectual e um dos jornalistas mais respeitados da geração que vinha surgindo. Foi um dos primeiros a saber do projeto de Gastal e de Goidanich sobre a publicação de sábado e foi um dos primeiros a publicar artigos no novo suplemento. Embora não conhecesse todos os nomes ligados ao *Correio*, porque recém havia chegado a Porto Alegre, entrou em contato com a intelectualidade da época, composta por nomes como Augusto Meyer,

16. *Ibid.*, p. 164.

Guilhermino Cesar e Moysés Vellinho. Essa intelectualidade, explica ele, teve dois principais momentos históricos no estado. O primeiro deles estava relacionado à *Revista do Globo*; e o segundo, ao *Correio*. O "Caderno" representou, no contexto do jornal, a globalização, a modernização via mídia e via comunicações instantâneas da época, como o telefone e o telex. Foi o ponto de encontro de uma geração antiga (vinculada à Revolução de 1930) e de uma nova (ligada à industrialização brasileira e aos militares). Como ele complementa, no "Caderno" as pessoas liam de Drummond a Dacanal, de Vellinho a Meyer.[17]

Funcionário da empresa Caldas Júnior, à qual pertencia o *Correio do Povo*, Renato Gianuca também colaborou com o "Caderno" entre 1967 e 1973. Ele escrevia textos voluntariamente, a exemplo de quase todos os demais, não recebia nenhum pagamento por isso. Como ele aponta, trabalhava naquele setor por prazer.[18] Aliás, não obstante a ausência de cachê, a maioria "fazia questão de entregar seus artigos e batalhar na fila para conseguir publicação".[19] Enquanto os demais colaboradores contribuíam com textos voltados à literatura, à filosofia, ao cinema e, entre outros, à cultura gaúcha, Gianuca cobria o teatro. Ele afirma que o poder de alcance do *Correio* era muito grande, pois circulava nos três estados do Sul, mais São Paulo e Rio de Janeiro. Em virtude disso, tudo que era publicado em tal veículo merecia atenção especial e minuciosa.

Gianuca explica que havia uma vigilância por conta dos censores da ditadura. Embora não houvesse a presença física de um censor na redação do jornal, a Polícia Federal mantinha uma espécie de controle via telefone. Assim, havia certos termos e personagens cuja menção era proibida. Todos os colaboradores sabiam os limites dentro dos quais poderiam ou não exercer a profissão. Tais limites, conforme o jornalista, eram dados pela própria situação política em curso na época. Até 13 de dezembro de 1968, quando foi implantado o Ato Institucional n. 5, o "Caderno" contava com um leque maior de temas e abordagens. Depois do AI-5, por causa

17. *Ibid*., p. 171.
18. *Ibid*., p. 174.
19. *Ibid*., p. 176.

do rigor da censura, muitos temas foram banidos. Com isso, matérias com conteúdos políticos eram submetidas à apreciação de Breno Caldas, diretor da Caldas Júnior. Se ele considerava o artigo apto para publicação, fazia uma rubrica de aprovação.

Apesar da situação por que passava o jornal nos anos de chumbo, Gianuca avalia que o "Caderno" era uma "miscelânea total" em que havia espaço "para ideias de esquerda, ideias de direita, para ideias liberais, neoliberais".[20] Todavia, eram justamente essas características que tornavam o trabalho mais interessante, pois quase sempre o jornal recebia a visita de convidados ilustres, como escritores, gente do teatro ou artistas plásticos. Isso não significava, porém, que toda matéria fosse publicada. Havia uma seleção rigorosa dos textos submetidos, feita por Gastal e Goidanich, de forma a se primar pela qualidade. O reconhecimento do escritor também contava muito para essa seleção. Esperava-se que o colaborador fosse alguém reconhecido, com certa influência e importância no meio cultural e na cidade, de modo que o "Caderno" se tornasse "uma espécie de 'ilha efervescente'".[21] Gianuca explica que o "Caderno de Sábado" teve tanto inspiração nacional quanto internacional para o seu surgimento e posterior elaboração. No país, as referências eram *O Estado de S. Paulo* e o *Jornal do Brasil*. Filtrava-se deles o que interessava. Do exterior, serviram como base os cadernos do *El País*, de Montevidéu, do *Clarín*, de Buenos Aires, do *The Guardian*, de Londres, e do *Le Monde*, de Paris.

Por fim, mas não menos importante colaborador da lista, está Guilhermino Cesar. Nascido em Cataguases, Minas Gerais, em 1909, veio para o Rio Grande do Sul em 1943. Suas atividades no *Correio do Povo* iniciaram-se em 1971, permanecendo até 1981. Ao longo dessa década de contribuição, a literatura gaúcha foi tema de vários de seus ensaios e artigos publicados no jornal. Intelectual erudito e um grande conhecedor das humanidades, Guilhermino oferecia a seus leitores do "Caderno" a atualização dos assuntos de que tratava, proporcionando-lhes reflexão sobre temas diversos, mas relacionados àquele momento histórico.

20. *Ibid.*, p. 178.
21. *Ibid.*, p. 181.

O trabalho de Guilhermino reconhecidamente ajudou a aprofundar os estudos sobre história e literatura no estado. Ele foi reconhecido como poeta, professor, crítico e ensaísta literário, mas foi, acima de tudo, um desbravador da história gaúcha. Conforme Vivian Ignes Albertoni da Silva, sua produção dá conta da recolha, da divulgação e da seleção de inúmeros documentos e obras que tornaram possível uma melhor compreensão da história do estado.[22] Ainda segundo a pesquisadora, desde que chegou a Porto Alegre até iniciar as suas atividades no "Caderno de Sábado", Guilhermino já havia escrito mais de 30 livros e ensaios com atenção tanto para a literatura brasileira quanto para a literatura gaúcha. Em relação aos textos escritos para o referido encarte do *Correio*, o número vai para mais de 500. Esse esforço contribuiu para tratar da história do estado de forma atraente, conquistando o público leitor para o assunto.

A história do Rio Grande do Sul era elaborada de tal forma por Guilhermino, que ela se mostrou inovadora. Ele procurava preencher lacunas da história sulina recorrendo a várias fontes, muitas delas não muito comuns. Por exemplo, elege a pecuária como elemento decisivo para decifrar o jogo de poder no estado e fontes primárias (cartas, regimentos, crônicas e poemas) como matéria-prima de suas pesquisas. São justamente essas peculiaridades, mediante um método bem próprio de escrita, que vão se fazer presentes nas páginas do "Caderno de Sábado" e atrair a atenção de um público ávido por particularidades atinentes à sua terra.[23]

Nesse sentido, Guilhermino enriqueceu o "Caderno de Sábado" com assuntos bastante interessantes. Alguns artigos abordavam a presença de negros e indígenas em momentos cruciais da colonização do extremo sul do Brasil; outros tratavam das rotinas da vida no Pampa (incluindo-se aí a produção do charque a extração do couro); outros ainda dedicavam-se às imigrações — em especial, a italiana — no estado e às características da economia fronteiriça. A história da Colônia de Sacramento ficou mais

22. Vivian Ignes Albertoni da Silva, *Guilhermino Cesar e o "Caderno de Sábado" do jornal* Correio do Povo: em busca do ouvido certo, p. 11. A tese de doutorado de Vivian Ignes Albertoni da Silva, defendida na UFRGS, em 2009, é um excelente trabalho sobre a contribuição de Guilhermino Cesar no jornal *Correio do Povo* e no seu respectivo suplemento literário.

23. *Ibid.*, p. 27.

popular graças aos esforços do autor em levar para as páginas do jornal esse tema. Outros assuntos ocuparam o tempo do professor tais como as leis vigentes no estado durante o período da escravidão, a vida nas Missões e a importância do contrabando para a constituição econômica da região platina no período colonial.

Pelos argumentos apresentados, não se pode negar a importância que o "Caderno de Sábado" e seus respectivos colaboradores tiveram para a formação da intelectualidade sul-rio-grandense no período. O trabalho de cada um desses profissionais ilustra o empreendimento sério a que muitos outros certamente se lançaram para a elaboração de um material que fosse útil para o estado e para o país em termos de divulgação da cultura. O "Caderno" nasceu em um momento delicado para a intelectualidade brasileira, que vivia com a censura da ditadura militar então em curso, mas estimulada por movimentos importantes como o Tropicalismo, o Cinema Novo e a MPB.

Conforme Silviano Santiago, é difícil avaliar com precisão o impacto da ditadura no campo intelectual brasileiro. O certo, porém, segundo ele, é que a política teve um efeito castrador pelo menos em um primeiro momento no âmbito das Letras, algo que estimulou a adoção de estratégias específicas para a divulgação de certos assuntos.[24] Movidos por tais restrições, muitos homens de Letras se desacomodaram no sentido de buscar novas formas de publicação de suas ideias e visões do mundo. O jornalismo foi uma dessas opções, e o "Caderno de Sábado" do *Correio do Povo* pareceu ter sido um dos meios mais férteis para esse fim. Nesse sentido, se muitos jornalistas migraram para a literatura, o inverso também é válido, ou seja, muitos escritores se valeram do jornal para externalizar suas críticas. O romance-reportagem, de acordo com Rildo Cosson, ganhou vulto nessa época em virtude desse emaranhado de estratégias adotadas para driblar a censura.[25]

24. Silviano Santiago, "Repressão e censura no campo das artes na década de 70", p. 47-55.

25. Rildo Cosson, "Uma outra história: sobre as relações do jornalismo com a literatura na década de 70", e Rildo Cosson, " Do romance-reportagem como gênero".

O "Caderno de Sábado" deu vazão para que vários aspectos da realidade sulina ganhassem relevo e passassem a estimular o imaginário de vários escritores. Se o jornalismo permitiu o amadurecimento da consciência crítica dos intelectuais brasileiros que surgiam naquela época, a literatura invadiu o espaço do jornal e assumiu uma posição que se fez notar de maneira forte e inconfundível.

Referências

ABREU, Alzira Alves. Os suplementos literários: os intelectuais e a imprensa nos anos 50. *In*: ABREU, Alzira Alves *et al*. (Org.). *A imprensa em transição*: o jornalismo brasileiro nos anos 50. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1996. p. 13-60.

CARDOSO, Everton Terres. Bom gosto e prestígio em um suplemento cultural: a lógica do "Caderno de Sábado" do *Correio do Povo* em seu próprio discurso (Porto Alegre, 1967–1981). *Conexão*: Comunicação e Cultura, Caxias do Sul, UCS, v. 9, n. 18, p. 133-147, jul./dez. 2010.

CARDOSO, Everton Terres. *Enciclopédia para formar leitores*: a cultura na gênese do "Caderno de Sábado" do *Correio do Povo* (Porto Alegre, 1967–1969). 2009. Dissertação (Mestrado em Biblioteconomia e Informação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

COSSON, Rildo. Uma outra história: sobre as relações do jornalismo com a literatura na década de 70. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 37, n. 2, p. 305-312, jun. 2001.

COSSON, Rildo. Do romance-reportagem como gênero. *In:* LOPES, Cícero (Org.). *Textos e personagens*: estudos de literatura brasileira. Porto Alegre: Sagra-Luzzatto, 1995.

GOLIN, Cida. Histórias do jornalismo cultural: o primeiro ano do "Caderno de Sábado". *Estudos em Jornalismo e Mídia*, Florianópolis, UFSC, v. 2, n. 2, p. 133-142, jul./dez. 2005.

GOLIN, Cida; CARDOSO, Everton Terres. Enciclopédia para formar leitores: a cultura na gênese do "Caderno de Sábado" do *Correio do Povo* (Porto Alegre, 1967–1969). *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 18, p. 137-151, dez. 2009.

SANTIAGO, Silviano. Repressão e censura no campo das artes na década de 70. *In*: SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa*: ensaios sobre questões político-culturais. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982; p. 47-55.

SILVA, Vivian Ignes Albertoni da. *Guilhermino Cesar e o "Caderno de Sábado" do jornal* Correio do Povo: em busca do ouvido certo. 2010. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

SÜSSEKIND, Flora. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 2003.

4.9

Literatura infantil: começos e desenvolvimento

Zíla Letícia Goulart Pereira Rêgo

expectativas e interesses da classe emergente. Tal concepção comprometeu a produção literária para a infância com a pedagogia, o que explica, em parte, o histórico desprestígio do gênero e a dificuldade do mesmo em afirmar seu valor estético. No entanto, esse papel contraditório, que faz com que a literatura infantil oscile entre concessões pedagógico-comerciais

A literatura infantil no Rio Grande do Sul ilustra o caminho traçado pelo gênero desde as terras europeias: tímidas produções para leitores ainda sendo descobertos em seus interesses e necessidades. Hoje já é sabido que a produção literária para a infância surge como consequência de transformações econômicas, políticas e sociais que se processaram na Europa a partir do século XVIII. A ascensão da burguesia acarretou tanto o aparecimento de um novo modelo familiar, tendo a criança como foco de interesse e preocupação, como na expansão da escolarização, que, por sua vez, permitiu a ampliação do público leitor, inclusive o infantil. Considerada em sua especificidade, a criança passa a gozar de cuidados e atenção, e a literatura infantil assume um caráter formador, atendendo às

e adequação às especificidades do leitor visado, permitiu o avanço no seu estudo e na qualificação do gênero. É na segunda metade do século XIX que, para além do compromisso com a educação, os interesses dos leitores infantis começam a ser delineados e atendidos por autores que se dedicam de modo mais consciente e comprometido à literatura para crianças, assegurando sua qualificação e expansão.

Foi nesse cenário que a literatura infantil ganhou delineamentos mais nítidos no Brasil, embora já viessem sendo publicados livros para crianças no país, de modo bastante precário, desde a implantação da Imprensa Régia, em 1808. Consistiam basicamente em edições portuguesas de adaptações dos clássicos, com algumas experiências de tradução nacional[1], dentre as quais se destacam obras que justamente marcam os primórdios da literatura infantil no Rio Grande do Sul.

Apenas a partir da Proclamação da República é que a literatura voltada ao público jovem brasileiro se consolidou, na esteira de transformações que tinham como finalidade confirmar a imagem de um país que se modernizava. O incremento da população urbana, a partir do êxodo rural e da chegada dos imigrantes europeus, configurou um recém-formado público consumidor, inclusive de literatura, atribuindo à escola um papel central no novo modelo social que se desenhava. Daí em diante, o acervo de obras voltadas à infância no país ganhou fôlego, confirmando-se num

1. Marisa Lajolo e Regina Zilberman, *Um Brasil para crianças*. Para conhecer a literatura infantil brasileira; história, autores e textos, p. 17

importante segmento da indústria editorial brasileira, diversificado em suas formas, suportes e temas.

A partir de estudos empreendidos no meio acadêmico, dentre os quais destacamos as pesquisas de Vera Teixeira de Aguiar[2] e Diana Maria Marchi[3], é possível identificar, nessa trajetória, a existência de três fases na literatura infantil e juvenil do Rio Grande do Sul, que vão das origens até os dias atuais e que incluem obras tanto de autores que aqui nasceram, e que, porventura, tenham deixado o estado, como daqueles que para cá vieram e aqui se fixaram.

A primeira fase (das origens a 1935) apresentava pouquíssima produção destinada à infância, com destaque para as adaptações de Carlos Jansen[4], o qual, no intervalo de nove anos, publicou oito obras, entre elas *Aventuras maravilhosas do celebérrimo Barão de Münchhausen* (1891). Esse trabalho de Jansen, embora se insira na mencionada tendência verificada no país no Oitocentos, de inspirar-se nos clássicos infantis europeus, reforçando uma certa perspectiva conservadora, também pode ser vista como uma tentativa de atender os jovens leitores em seus interesses, plantando uma semente que vingaria através da obra de Monteiro Lobato. No mais, o primeiro tempo da literatura infantil gaúcha contemplava exercícios tímidos de escrever para os menores, geralmente atendendo a apelos moralizantes[5] (sobre família, pátria, religião), como bem ilustra o projeto pedagógico de Simões Lopes Neto[6], que, apesar de frustrado, já traduzia uma preocupação com a formação dos pequenos leitores e uma produção adequada a eles. Quando veiculados em periódicos, esses textos contribuíram para a

2. Vera Teixeira de Aguiar, "A literatura infanto-juvenil no Rio Grande do Sul: das origens à realização".

3. Diana Maria Marchi, *A literatura infantil gaúcha*: uma história possível.

4. Carlos Jansen foi um alemão naturalizado brasileiro, que em 1851 veio para o Rio Grande do Sul, onde se tornou professor e jornalista, atuando ativamente na cena literária da província. Transferiu-se para o Rio de Janeiro no final do Império, onde deu continuidade às suas atividades como professor e escritor. Guilhermino Cesar, *História da literatura do Rio Grande do Sul*, p. 323.

5. Marchi, *op. cit*., p. 25-26.

6. Entre 1904 e 1907, Simões Lopes Neto escreveu a cartilha *Artinha de leitura* (2013) e o livro de leitura *Terra gaúcha*: histórias de infância (2013), mas as obras não chegaram a ser publicadas. Seus manuscritos foram encontrados e, em 2013, ganharam edição sob a coordenação de Luís Augusto Fischer.

formação do sistema literário gaúcho, o que ocorria também em outros centros urbanos do país.

Justamente o recurso à fantasia e o estímulo ao imaginário, aliados à busca por uma linguagem mais brasileira, que marcaram aquele que é identificado como o segundo momento da literatura infantil gaúcha, situado entre 1935 a 1959. Foi quando se verificou um incremento na indústria editorial local, fazendo com que as obras destinadas ao público infantil passassem a ser publicadas no Rio Grande do Sul, e não mais no Rio de Janeiro, como no período anterior. A existência de um sistema literário levou alguns autores a se aventurarem no gênero, em alguns casos de forma passageira, em outros com a criação de um vasto e diversificado acervo.

A obra que inaugurou a mudança nos ventos que moveram a produção para a infância no Rio Grande do Sul foi *A vida de Joana d'Arc*, publicada em 1935 por Erico Verissimo. Nela, o autor estabelece uma ponte entre a ficção e a história, desmistificando a figura religiosa e aproximando-a das experiências dos leitores. O conjunto de sua obra infantil insere-se no panorama das conquistas modernistas encaminhadas nas primeiras décadas do século XX e que tem, no caso da literatura para crianças, a obra de Monteiro Lobato como o grande divisor de águas do gênero e um parâmetro que se perpetuará através dos tempos, tendo sido aquela que deu voz à infância brasileira, permitindo-lhe ver-se representada nos textos que com ela finalmente passasse a dialogar.

Nos quatro anos seguintes, Erico brindou os leitores infantis com quase uma dezena de títulos, os quais foram reunidos, em 1956, sob o título *Gente e bichos: histórias infantis*. Ele lançou uma sequência de obras em que a tônica é o investimento na fantasia e nas fórmulas clássicas dos contadores de histórias, com personagens que buscam, geralmente através de inúmeras aventuras, superar suas carências.[7] Os textos infantis de Erico, no entanto, não abandonam totalmente uma certa concepção pedagógica da literatura infantil e assumem um caráter conformador, abrindo mão de problematizações e experiências estéticas mais agudas. De fato, sua

7. [6] Ana Mariza R. Filipouski; Regina Zilberman, *Erico Verissimo e a literatura infantil*, p. 62-63

produção voltada ao público infantil foi importante para a afirmação e evolução do gênero em nosso meio, mas se converteu em uma experiência pontual na obra do autor, atitude repetida também por outros escritores no panorama da literatura brasileira.[8]

É naquela identificada como a terceira fase da literatura infantil do Rio Grande do Sul, inaugurada em 1959 com a publicação de *Peripécias na Lua*, de Walmir Ayala, que nos deteremos mais atentamente neste capítulo. Foi nesse momento que se registrou efetiva expansão de obras e autores que se voltam ao gênero e que alcançaram, em alguns casos, repercussão nacional. A obra de Ayala, uma peça que chegou a ser premiada em concurso promovido pela prefeitura do Rio de Janeiro, onde o autor estava radicado, e que ainda hoje é revisitada por companhias de teatro de todo o Brasil, traz a história de uma menina que sonha em ir para a Lua e que tem seus desejos realizados por uma fada. Junto com sua boneca, descobre um mundo inusitado, cheio de seres estranhos, o que sinaliza uma das tendências que marcará a produção da década de 1960: a valorização da curiosidade infantil e o seu apreço à aventura e ao insólito. A obra do autor para crianças é tão rica e diversa quanto sua produção adulta, tendo escrito mais de vinte títulos para os pequenos ao longo de 30 anos, entre teatro e narrativas, obtendo reconhecimento de público e crítica. Em entrevista à série Autores Gaúchos, o autor alinha sua produção à tradição dos contos de fadas (cujas referências estão presentes em vários dos seus textos) e defende uma escrita que resulte em uma "moral possível para o comportamento humano"[9]. Tal depoimento mostra o quanto a preocupação formadora se manteve presente na literatura infantil, mas agora ampliada numa perspectiva mais humanizadora.

Essa conquista se deveu tanto ao entendimento das particularidades que regem o texto para crianças como ao próprio desenvolvimento da sociedade como um todo. O processo de urbanização mudou a face do país ao longo da década de 1950 e os anos 1960 chegam com um público leitor

8. Leonardo Arroyo, *Literatura infantil brasileira*: ensaio de preliminares para a sua história e suas fontes, p. 214.

9. Walmir Ayala, "Escrevo como sempre vivi: num tumulto", p. 7.

já consolidado, com gostos e interesses melhor delineados e para o qual a expansão da escolarização muito contribuiu. Além disso, o avanço da cultura de massa, com todos os seus produtos de largo consumo, determinou um padrão de comunicação que a literatura em geral, e em especial a infantil, vai absorver em diferentes instâncias: da profissionalização do autor, passando pelos recursos expressivos, até a expansão do mercado editorial. O Rio Grande do Sul acompanha essa efervescência, sendo possível detectar, já nos primeiros anos da década de 1960, um incremento da circulação de títulos no estado[10], mas também de novos autores que se dedicavam ao público infantil, alguns de modo tímido, com títulos esparsos, e outros com uma obra que atravessa a década. É o caso do cônego Sergio Raupp, que, com uma dezena de títulos, voltou-se tanto para a ficção científica (*Viagem pelo universo*, de 1963) como para a temática regional (*Os filhos do Pampa*, de 1969), deixando clara a índole formadora em cada texto.

A permanência desse caráter doutrinário na literatura infantil na década de 1960 não surpreende, mesmo porque acompanhou uma tendência que se perpetua, inclusive, em produções contemporâneas. O espaço escolar tornou-se, nesse sentido, o grande palco de circulação da literatura para crianças, e muitos autores começaram a escrever para elas a partir desse entendimento. É o caso de Maria Dinorah, cuja estreia na literatura infantil se deu em 1966 com duas obras, *Dez títulos* e *Poesias para datas festivas*. Desde o início, a autora assume um olhar protetor com a infância, uma preocupação com a sua formação, fruto, talvez, de sua atuação como professora. Sua produção atravessa as décadas de 1970 e 1980 e soma mais de cem títulos, o que lhe vale um lugar especial na literatura infantil do Rio Grande do Sul. Inquieta, curiosa, incursionou por cidades, eventos e escolas de todo o estado, divulgando uma obra variada em temas (a existência, o folclore, as brincadeiras, o regionalismo, a sociedade) e formas (prosa e poesia). Entre os anos de 1988 e 1989 foi organizadora e apresentadora do programa "Viva o Livro", da Rádio

10. Segundo Marchi, *op. cit.*, p. 179, o número de obras publicadas nesse período soma mais de 300 títulos, o que é bastante significativo em se tratando das limitações do sistema literário vigente na época.

Feplan/RBS, onde comentava a produção literária infantil brasileira. Falecida em 2007, Maria Dinorah recebeu inúmeras homenagens ao longo de sua carreira de escritora, além de títulos e prêmios, tendo sido, em 1989, a primeira mulher a ser patrona da Feira do Livro de Porto Alegre. Entre os títulos da autora, merecem destaque obras como *Pinto verde e outras histórias*, *Cata-vento e outras histórias* e *O macaco preguiçoso e outras histórias*, sucessos de vendas nas Feiras do Livro de 1973, 1974 e 1975[11], e *Giroflê, giroflá*, finalista do Prêmio Nestlé de Literatura de 1988, uma coletânea de 32 poemas que se voltam ludicamente para os temas caros da infância. A autora também se dedicou ao público adolescente, merecendo destaque a obra *A coragem de crescer*, de 1987, seguindo a tendência verificada em outros autores de garantir a presença dos típicos conflitos adolescentes nas páginas literárias brasileiras.

É também nesta chamada terceira fase da literatura infantil gaúcha que se situa grande parte da produção infantil de Mario Quintana. Sua estreia se deu em 1948 com *O batalhão das letras*, obra que subverte a tendência didática sugerida pelo título (predominante na época), brindando os leitores com quadrinhas divertidas e solidárias à perspectiva crítica e lúdica que caracteriza a infância. Já nesta obra, o poeta traz uma daquelas que seria a marca de sua poesia, a valorização da temática cotidiana, elevada em imagens e sentidos profundos. Sua produção para crianças irá acompanhar toda a trajetória de sua obra, revelando o apreço do poeta pelo jeito irreverente e sensível de ser e estar no mundo.

Em 1966, lança *Pé de pilão*, título que, ao lado de *Ou isto ou aquilo*, publicado em 1964 por Cecília Meireles, e *A arca de Noé*, de Vinicius de Moraes, surgida em 1970, são o ponto alto e ainda hoje referências na poesia infantil brasileira. Herdeiras das conquistas modernistas, essas produções abandonam o que Zilberman e Lajolo[12] caracterizam como o "sotaque cívico-pedagógico" que dominou a poesia infantil brasileira das

11. De acordo com Neiva Stumpf, "Onde está Maria Dinorah?", p. 190, o acervo da autora, abrigado na UFRGS, permite acompanhar a repercussão na imprensa do fato inédito alcançado pela autora, que é o de ter sido recordista de vendas por três anos seguidos (1973, 1974 e 1975) na Feira do Livro de Porto Alegre, algo surpreendente para a época, principalmente em se tratando de literatura infantil.
12. Zilberman; Lajolo, *op. cit.*, p. 180.

primeiras décadas do século XX. Nesta e nas obras seguintes do autor, com destaque especial para *Lili inventa o mundo*, de 1983, há a incorporação de um repertório de canções de ninar, brincadeiras de roda e folclore infantil que estabelecem diálogo imediato com o leitor, remetendo-o a um universo rico de sensações e sentidos. Quintana traduz liricamente o cotidiano infantil, elevando-o e garantindo o reconhecimento estético de que a poesia infantil até então se ressentia. Tania Franco Carvalhal[13] identifica um traço marcante na produção de Quintana para a criança: ele se ocupa naturalmente das crianças sem, contudo, "considerá-las um leitor diferente dos outros a não ser como leitores 'ideais', capazes de captar, como ele, o poético das coisas mais simples".

A nova forma de ver e de dizer a poesia para crianças que se observa na produção de Mario Quintana, e que de resto aparece em outros autores daquele momento, sinalizou a consolidação da literatura infantil e abriu caminho para a explosão de criatividade que irá se observar nos anos 1970 e 1980 no gênero. De um modo geral, as obras seguiram por dois caminhos: aquelas que reafirmaram e ampliaram as conquistas estéticas até então alcançadas e as que ainda investiriam numa concepção didático-conformadora.

A década de 1970 foi um momento de grande fertilidade na produção de duas autoras nascidas no Rio Grande do Sul que atuavam já há alguns anos fora do estado. A primeira que cabe destacar é Edy Lima, gaúcha de Bagé que se muda para São Paulo em 1945, mesmo ano em que lança seu primeiro título infantil, *A moedinha amassada*. O forte de sua produção, no entanto, deu-se na década de 1970 e estendeu-se por setenta anos, somando mais de quarenta títulos destinados às crianças brasileiras. Entre suas obras infantis estão as que envolvem a série da vaca, com alguns títulos premiados e reeditados por diferentes casas editoriais: *A vaca voadora* (1972), *A vaca deslumbrada* (1973), *A vaca na selva* (1973), *A vaca proibida* (1975), *A vaca submarina* (1975), *A vaca invisível* (1976), *A vaca misteriosa* (1977) e a mais recente, *A vaca na 4ª dimensão*, de 2015. Edy Lima também adaptou diversas obras da literatura brasileira e universal

13. Tania Franco Carvalhal, "Quintana, entre o sonhado e o vivido", p. 18.

para o público infantil e juvenil, sendo algumas a partir das traduções feitas por Monteiro Lobato.

Seus textos projetam um universo criativo, misturando fantasia e realidade, investindo no insólito e no transcendente e, por vezes, incorporando uma visão crítica acerca do homem e da sociedade. Estão alinhados a um tipo de produção narrativa infantil que floresceu nos anos 1970, fortalecida pela indústria cultural: os livros de ação (policiais ou de ficção científica) protagonizados, geralmente, por crianças que, em grupo, buscam desvendar mistérios ou resolver impasses, invariavelmente causados por adultos. Os estereótipos e clichês que abundam nas obras, o não enfrentamento de questões polêmicas como a violência (marca desse tipo de literatura), justificam, segundo Lajolo e Zilberman[14], o seu livre trânsito do meio pedagógico e, quem sabe, a sua permanência.

Com uma produção iniciada também na fértil década de 1970, e que já soma mais de 20 títulos, Lygia Bojunga destaca-se no painel da literatura infantil brasileira pela elaboração criativa e cuidadosa de textos em que a criança tem assegurada sua identificação. Nascida em Pelotas (RS), ainda criança mudou-se com toda a família para o Rio de Janeiro e dedicou-se inicialmente ao teatro, integrando o grupo Artistas Unidos. Logo depois, passou a escrever, traduzir, adaptar e representar no rádio e na televisão. Em 1972, estreou com seu primeiro livro infantil, *Os colegas*, obtendo imediato sucesso. Desde então, produz regularmente, inclusive com algumas incursões por textos de teatro. Dentre suas obras, no período que aqui enfocamos, merecem destaque *Angélica* (1975), *A bolsa amarela* (1976), *A casa da madrinha* (1978), *Corda bamba* (1979), *O sofá estampado* (1980), *Tchau* (1984), *Nós três* (1987) e *O meu amigo pintor* (1987), muitas delas hoje clássicos da literatura infantil nacional e merecedoras de frequentes reedições. Primeira autora brasileira a receber prêmios de repercussão internacional pelo conjunto de sua obra, como o "Hans Christian Andersen", em 1982, uma espécie de Prêmio Nobel da Literatura para a Infância, oferecido pelo International Board on Books for Young People (IBBY), e o Astrid Lindgren Memorial Award (ALMA),

14. Zilberman; Lajolo, *op. cit.*, p. 179.

em 2004, o maior prêmio internacional em prol da literatura para crianças e jovens criado pelo governo sueco, Bojunga se enquadra numa vertente da produção para crianças que também vai surgir e frutificar ao longo da década de 1970: a da busca da identidade.

Em estudo que coloca a autora como a "renovadora" das reinações lobatianas, Laura Sandroni[15] afirma que, nas suas obras, as distâncias entre autor e leitor são anuladas pelo recurso à introspecção. As personagens vivenciam e questionam, sem abandonar o aspecto lúdico, os comportamentos sociais resultantes da ideologia dominante. O recurso de imagens que resolvem conflitos interiores e de fantasias que harmonizam individualidades e exteriorizações enriquecem uma produção literária que tem se pautado pelo respeito a esse público historicamente menosprezado em sua capacidade criativa, daí ocupar ainda hoje um lugar especial no panorama de nossa produção infantil.

Mas as conquistas alcançadas pelas primeiras obras de Bojunga não se deram isoladamente e ilustram o processo de renovação que vai se operar na literatura infantil brasileira a partir da década de 1970, com destaque para a reescrita dos contos de fadas, a polemização do cotidiano infantil e da realidade social vigente, além de um surto de personagens com uma profundidade psicológica[16] até então rara no gênero. Os avanços temáticos e estruturais foram acompanhados por uma atenção especial à formação dos leitores mirins e, nesse projeto, a literatura infantil ganhou um aliado de peso no Rio Grande do Sul da década de 1980: Josué Guimarães.

As primeiras investidas de Guimarães pelo gênero vão ocorrer quando ele já era consagrado entre os leitores adultos. Sua estreia junto a esse público ocorreu em 1977 com o romance juvenil *É tarde para saber*, e a produção se encerrou em 1987, quando foi publicado seu livro infantil póstumo, A *última bruxa*. Falecido em 1986, Josué foi mentor, ao lado de Tania Rösing, das Jornadas de Literatura de Passo Fundo, significativo evento voltado à formação de leitores e que atesta a preocupação local

15. Laura Sandroni, *De Lobato a Bojunga*: as reinações renovadas, p. 168.

16. Vera Teixeira de Aguiar (Coord.), *Era uma vez… na escola*: formando educadores para formar leitores, p. 33

em valorizar autores e obras ligados ao gênero, mas também em promover espaços de discussão e avaliação crítica.

Josué Guimarães seguiu o caminho de muitos autores do período que, vencidas as amarras da censura, deram vazão à criação de obras que apostavam em um leitor crítico e consciente. Nos nove títulos que publicou, entre os quais se destacam *A casa das quatro luas*, de 1979, e *As incríveis histórias de tio Balduíno*, de 1981, encontramos aventura, magia e fantasia, num passeio tanto pelos ambientes urbanos como rurais. Por eles perambulam meninos curiosos e seres fantásticos, sendo a realidade um campo de construção de sentidos e reflexão sobre o estar no mundo e o viver em sociedade. Ao avaliar a obra infantil do autor, Vera Teixeira de Aguiar[17] identifica três temáticas predominantes: os "causos" do tio Balduíno, as histórias policiais e de aventuras e, ainda, os contos mágicos. Segundo a autora, essas espécies literárias vão sendo oferecidas ao público, alternadamente, ao longo de oito anos, ampliando suas fronteiras criativas e atendendo os interesses genuínos do leitor infantil.

O autor esteve em sintonia com seu tempo, encarou com seriedade a tarefa de escrever para crianças e dedicou seu talento e prestígio ao projeto de romper com didatismos e valorizar o prazer da leitura. Mas a década de 1980 não chegou trazendo apenas avanços para o estatuto estético do gênero: permitiu a aproximação definitiva entre a literatura infantil e a cultura de massa. A expansão do letramento pelo país determinou a emergência de um público leitor substancioso, e o mercado, inclusive o gaúcho, registrou um *boom* de publicações para crianças e jovens. A qualidade, no entanto, não acompanhou a quantidade e, na avaliação de Maria da Glória Bordini[18], ao invés de servir preferencialmente à emancipação, parte da produção perdeu seu senso crítico. Porém, em meio a obras predominantemente comerciais, surgiram autores que não apenas honraram a herança lobatiana como abriram campos temáticos e experimentaram novas formas de se comunicar com o público infantil. É o caso de Sérgio

17. Vera Teixeira de Aguiar, "A conquista do leitor infantil", p. 128.
18. Maria da Glória Bordini, "A literatura infantil nos anos 80", p. 35.

Capparelli, mineiro radicado no Rio Grande do Sul desde 1968 que, em prosa e em verso, estabeleceu um diálogo direto com os leitores mirins.

Sua obra *Os meninos da Rua da Praia*, lançada em 1979, logo após a publicação de seu primeiro livro infantil, *Quebra-cabeça*, de 1978, é um marco na narrativa infantil gaúcha, tendo recebido mais de 20 edições e sido adaptada à TV e ao teatro.[19] Com uma linguagem espontânea e coloquial, traz a realidade de meninos jornaleiros que perambulam pelo Centro de Porto Alegre às voltas com uma tartaruguinha, arrancada de seu habitat natural, o Guaíba, a fim de ser comercializada. Humor e sensibilidade conduzem a narração, o que resulta num texto que renova a associação entre fantasia e realidade. Regina Zilberman e Lígia Cademartori[20] afirmam que a obra legitima o maravilhoso no texto infantil, agora não mais como procedimento alienatório, mas um caminho para a problematização da realidade.

A década de 1980 foi especialmente produtiva para Capparelli com o lançamento de outras narrativas importantes para um público que cada vez mais se recortava e definia: o adolescente. Seguiram-se sete narrativas: *Vovô Fugiu de Casa* (1981), *Ana de salto alto* (1981), *Dondinho dá um jeito* (1982), *O dia em que o Alegrete atravessou a fronteira* (1983), *Meg foguete* (1985), *As Estrelas do Dr. Otto* e *A Mochila de Gobi* (ambas de 1987) e *Paciência tem hora* (1989). Nessas obras, o autor recria paisagens urbanas e regionais, representando, de forma simbólica, os problemas latentes da sociedade de então: a opressão, a miséria, o autoritarismo. Mas trata-se de personagens adultas e infantis que, pelo papel social que desempenham ou pela postura crítica que adotam, têm na fantasia a possibilidade de refazer a realidade, uma visão, sem dúvida, que valorizava a perspectiva do público leitor.

No entanto, o grande destaque de sua produção é a poesia, com títulos marcantes lançados no período e merecedores de prêmios de repercussão nacional, como o prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA),

19. A obra recebeu adaptações pela Televisão Educativa do Rio de Janeiro em 1981 e para o teatro em 1982, com exibições no Teatro Renascença de Porto Alegre, segundo Elisa A. Tesseler May, "Cronologia da vida e da obra de Sérgio Capparelli", p. 14.

20. Regina Zilberman; Lígia Cademartori, *Literatura infantil:* autoritarismo e emancipação, p. 152.

em 1983, por *Boi da cara preta* (1983). Com este que foi seu primeiro livro de poemas, ao lado dos títulos que se seguiram na década de 1980, como *A jiboia Gabriela* (1984), *Restos de arco-íris* (1985), *Come-vento* (1988) e *Tigres no quintal* (1988), Capparelli marca seu ingresso no mundo dos versos para crianças e delineia uma carreira de sucesso junto ao leitor infantil e juvenil e à crítica especializada, o que se confirmaria nas décadas seguintes em experiências poéticas criativas e antenadas com a adesão dos leitores às novas tecnologias.

Para além da obra poética do autor, a vertente lírica da literatura infantil e juvenil gaúcha da década de 1980 vai ampliar os horizontes abertos pela poesia de Mario Quintana. É possível encontrar um certo predomínio de poemas narrativos em que a oralidade, e em alguns casos o regionalismo no falar, se fazem marcadamente presentes. É o caso de Luiz Coronel, com *Saturnino desce ao Pampa* (1984), autor que já vinha escrevendo para crianças desde a década anterior e que, nas seguintes, enriqueceria ainda mais sua produção infantil; e Carlos Urbim, com *Patropi, a pandorguinha* (1985), obras em que a inserção da linguagem regional anuncia a preocupação em ambientar a história no Rio Grande do Sul, buscando a identificação do leitor. Tal procedimento dialoga com um fenômeno de valorização da cultural local que se processava na década e que tem, nos festivais nativistas, uma expressão consolidada.

Carlos Urbim surgiu no cenário da literatura infantil e juvenil gaúcha em 1984 com um grande sucesso, a narrativa *Um guri daltônico,* obra que, ao lado de *Uma graça de traça, de 1987*, repercute até hoje entre o público mirim, tendo o autor se tornado referência no gênero por estas e outras publicações que apareceram nos anos seguintes. Com humor e delicadeza, Urbim põe em cena questões caras à infância, como a busca da identidade e o desejo de aceitação. Jornalista e escritor, teve a vida ativamente ligada à produção para a infância, sendo o criador do suplemento infantil do jornal *Zero Hora*, o "ZéH", de grande sucesso. No dizer de Jane Tutikian[21], ao homenagear o autor falecido em fevereiro de 2015, Carlos

21. Jane Tutikian, "Homenagem do Instituto de Letras da UFRGS e da Academia Rio-Grandense de Letras a Carlos Urbim".

Urbim buscava no guri que foi, no cotidiano gaúcho, a inspiração para a infância retratada em seus dezenove livros, insistindo no casamento entre diversão e afetividade.

A multiplicidade de autores que passaram a se dedicar à literatura infantil no Rio Grande do Sul, a partir da década de 1980, impulsionou a indústria editorial local, que se diversificou, retroalimentando um mercado em franca expansão. Surgiram, então, editoras que tiveram papel importante no sistema literário gaúcho, como L&PM, Mercado Aberto, Sagra, Kuarup, Martins Livreiro, Tchê, entre outras. A profissionalização dos escritores transformou o estado num mercado autônomo de produção e consumo, e o leque de obras se abriu em temas e formas bastante diversificados. A temática social e seus desdobramentos no enfoque à pobreza, marginalização e exclusão assomaram-se às páginas, especialmente àquelas que se voltam a um leitor já iniciado na leitura, o jovem.

Na rica safra de autores que surgiram no período, muitos se aventuram pela ficção científica e policial, como Lourenço Cazarré, Mery Weiss e Zahyra Petry. Segundo Diana Marchi[22], trata-se de um grupo de autores que redimensionou o gênero voltado à ação e mistérios, seguindo a linha introduzida em 1969 por João Carlos Marinho com *O gênio do crime*. Vocabulário coloquial, tom jornalístico e muito dinamismo permeiam obras como *O mistério da obra-prima* (1986), *O despertar dos amantes* (1985); *Histórias suburbanas* (1986); *Obscuros através da noite solitária* (1987) e *A espada do general* (1988), de Cazarré, gaúcho de Pelotas residente há vários anos em Brasília, que se dedicou com seriedade ao gênero, tendo recebido mais de 20 prêmios nacionais ao longo da carreira literária.

Menos ousada, a obra de Zahyra Petry surgiu ao longo da década de 1980 e tem, entre os títulos de destaque, *Testemunha em perigo*, *Mistério na estrada de Viamão* (ambas de 1983) e *Sequestro na avenida* (1986). São tramas ambientadas em paisagens facilmente reconhecíveis pelos leitores (a grande Porto Alegre, o litoral gaúcho...) e que, com dinamismo, muitos diálogos e soluções previsíveis retratam a aproximação definitiva entre a literatura infantil e juvenil e a cultura de massa. Tanto assim que a autora

22. Marchi, *op. cit.*, p. 230.

emplacou nove dos quinze títulos da Coleção Misterinho, publicação da Editora Sulina de Porto Alegre voltada às narrativas policiais.

Mery Weiss, por sua vez, iniciou sua carreira literária em 1971, com contribuições para o suplemento infantil do jornal *Correio do Povo*, e investiu na ficção científica nas suas primeiras obras, como *Será uma vez depois do ano 2000* (1972) e *Os meninos da nave Fazdeconta* (1974), seguindo um interesse corrente na época pelos mistérios do espaço. Diversificou o campo temático nos títulos seguintes, priorizando o cotidiano infantil e obtendo significativa repercussão entre os leitores com obras como *O boné que não largava do pé*, surgida em 1982, além de uma dezena de títulos que se ampliaram substancialmente na década de 1990, inclusive com incursões pelo texto dramático.

O teatro infantil dos anos 1980, no Rio Grande do Sul, foi, segundo Diana Marchi[23], bastante produtivo e criativo e, ao lado de publicações importantes do gênero, como *O macaco e a velha* (1985), de Ivo Bender, e *O pintor (1986)*, de Lygia Bojunga, que resultou em um Prêmio Molière, é possível apontar uma profusão de montagens, mais de 300, entre adaptações e criações originais, muitas delas sem registros. Bender foi, nesse sentido, o nome de destaque no teatro infantil gaúcho do período, tendo as histórias do esperto macaco recebido várias reedições e uma montagem em terras norte-americanas.

Na última década do século XX, a literatura infantil e juvenil gaúcha já se mostrava consolidada e pronta para se diversificar em novos autores, temas e formas. Muitos outros nomes surgiram ao lado dos até aqui mencionados e colaboraram para o fortalecimento do gênero ao longo das décadas de 1960, 1970 e 1980, independente de terem continuado ou não sua produção para esse público nos anos que se seguiram. Gladis Gonzales, Ana Maria Bohrer, Antonio Hohlfeldt, Mario Pirata, Moacyr Scliar, Alcy Cheuiche, Diana Noronha, José Eduardo Degrazia, Carlos Kalunga, Lydia Fonseca, Jerônimo Jardim, Barbosa Lessa, Jane Tutikian, Dilan Camargo, Renato Canini, Carlos Nejar, entre outros tantos nomes, voltaram seu talento para se dedicar a esses leitores cada vez mais inquietos e exigentes,

23. *Ibid.*, p. 25.

abrindo caminho para o definitivo estabelecimento do gênero nas letras do Rio Grande do Sul.

As duas primeiras décadas do século XXI confirmaram o perfil do estado como celeiro de uma produção consistente de literatura infantil e juvenil, com um sistema literário que se manteve ativo, driblando antigas e novas dificuldades. Do ponto de vista do mercado editorial, vimos desaparecer empresas relevantes na produção do gênero, como a Mercado Aberto, mas também surgir novas e vigorosas iniciativas, como as editoras Projeto e Artes e Ofícios, entre outras. Os novos tempos trouxeram um apuro em edições voltadas ao público infantil e juvenil, especialmente nos projetos gráficos e nas ilustrações. Autores veteranos no cenário seguiram publicando, como Luiz Coronel, Carlos Urbim, Mario Pirata e Dilan Camargo, por exemplo, acompanhados de autores que se firmaram no cenário das produções literárias infantis e juvenis e cujas obras romperam os limites do circuito regional, alcançando reconhecimento nacional. É o caso de André Neves, Gláucia de Souza e Luís Dill, entre outros. Neves, aliás, ilustra bem esse novo patamar de produção, tendo mais de oitenta obras do gênero publicadas, com alguns prêmios importantes e títulos traduzidos em diversos países.

A produção local não esteve imune às transformações produzidas no campo da literatura pela inserção da tecnologia e das redes sociais no cotidiano contemporâneo. Vimos o mercado sacudido, principalmente, pela presença orquestrada de muitas obras estrangeiras, especialmente voltadas ao ambíguo público juvenil, ancoradas num eficiente casamento com produções audiovisuais e plataformas digitais. A contrapartida foi a profissionalização de autores que passaram a atuar diretamente no circuito através da internet, escrevendo, divulgando e se comunicando com o público de modo mais efetivo. Se, por um lado, há um avanço das produções comerciais sob a forma dos *best-sellers* estrangeiros, por outro, há a conquista de um espaço individual de divulgação de suas obras pelos autores gaúchos, quando a rede se torna um campo aberto para que veteranos e estreantes confirmem a qualidade da literatura infantil e juvenil produzida no Rio Grande do Sul.

Referências

AGUIAR, Vera Teixeira de. A literatura infanto-juvenil no Rio Grande do Sul: das origens à realização. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 36, n. 12, p. 23-35, jun. 1979.

AGUIAR, Vera Teixeira de (Coord.). *Era uma vez... na escola*: formando educadores para formar leitores. Belo Horizonte: Formato, 2001.

AGUIAR, Vera Teixeira de. A conquista do leitor infantil. *In:* REMÉDIOS, Maria Luíza (Org). *Josué Guimarães*: o autor e sua ficção. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1997.

ARROYO, Leonardo. *Literatura infantil brasileira*: ensaio de preliminares para a sua história e suas fontes. São Paulo: Melhoramentos, 1968.

AYALA, Walmir. Escrevo como sempre vivi: num tumulto. *In*: WALMIR Ayala. Porto Alegre: IEL, 1989. (Série Autores Gaúchos).

BORDINI, Maria da Glória. A literatura infantil nos anos 80. *In:* SERRA, Elizabeth D'Angelo (Org.). *30 anos de literatura para crianças e jovens*: algumas leituras. Campinas: Mercado de Letras, 1998.

CARVALHAL, Tania Franco. Quintana, entre o sonhado e o vivido. *In:* MARIO Quintana. Porto Alegre: IEL, 1988. (Série Autores Gaúchos).

CESAR, Guilhermino. *História da literatura do Rio Grande do Sul.* Porto Alegre: Globo, 1971.

FILIPOUSKI, Ana Mariza R.; ZILBERMAN, Regina. *Erico Verissimo e a literatura infantil*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1982.

JANSEN, Carlos. *Aventuras maravilhosas do celebérrimo Barão de Münchhausen*. Rio de Janeiro: Laemmert, 1891.

MARCHI, Diana Maria. *A literatura infantil gaúcha*: uma história possível. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 2000.

MAY, Elisa A. Tesseler. Cronologia da vida e da obra de Sérgio Capparelli. *In:* SÉRGIO Capparelli. Porto Alegre: IEL, 1982. (Série Autores Gaúchos).

SANDRONI, Laura. *De Lobato a Bojunga*: as reinações renovadas. Rio de Janeiro: Agir, 1987

STUMPF, Neiva. Onde está Maria Dinorah? *In*: MOREIRA, Maria Eunice (Org.). *Papéis nada avulsos.* Porto Alegre: EDIPUCRS, 2012.

TUTIKIAN, Jane. Homenagem do Instituto de Letras da UFRGS e da Academia Rio-Grandense de Letras a Carlos Urbim. *Artistas Gaúchos*, 2015. Disponível em: http://www.artistasgauchos.com.br/carlosurbim/?nid=7196&wd=&dt=0&titulo=Homenagem%20do%20Instituto%20de%20Letras%20

da%20UFRGS%20e%20da%20Academia%20Rio-grandense%20de%20Letras%20a%20Carlos%20Urbim. Acesso em: 3 set. 2024.

ZILBERMAN, Regina; CADEMARTORI, Lígia. *Literatura infantil*: autoritarismo e emancipação. São Paulo: Ática, 1983.

ZILBERMAN, Regina; LAJOLO, Marisa. *Um Brasil para crianças*. Para conhecer a literatura infantil brasileira: história, autores e textos. São Paulo: Ática, 1993.

ZILBERMAN, Regina; LAJOLO, Marisa. *Literatura infantil brasileira*: história & histórias. São Paulo: Ática, 1991.

4.10

A Califórnia da Canção e a ascensão dos festivais nativistas

Vinícius Brum

A canção regional gaúcha, apesar de sua produção ser relativamente recente (podemos situar seu início na transição entre as décadas de 1940 e 1950), apresenta um leque de possibilidades analíticas, sempre como parte de um processo, de uma interação. Autores como Barbosa Lessa

A canção popular

A canção popular permite a localização de um indivíduo dentro de um quadro social amplo. A natureza das vozes, a personalidade enunciadora, o movimento interno e externo dos discursos, tudo diz de um universo rico. Com origens na música e na poesia, a canção funde tais territórios de tal maneira que não é possível isolar os elementos estruturantes de sua forma. Não se trata, pois, nem de poesia musicada, nem de melodia para acompanhar texto. Não havendo absoluta sintonia entre os dois elementos constituintes, o gênero perde o melhor de sua expressão estética.

começam então a esboçar aquilo que hoje é reconhecido como cancioneiro regional gaúcho.[1]

No final dos anos 1940, um grupo de jovens interioranos promoveu, no Colégio Júlio de Castilhos, em Porto Alegre, uma série de atividades para retomar alguns valores do mundo rural de que provinham, pretendendo conferir algum tipo de unidade cultural ao povo gaúcho. Seria então a afirmação de uma cultura identificada e identificável. Revivificar usos e costumes até que se mostrou algo relativamente fácil. Havia experiências individuais dos participantes do grupo que eram suficientes para atualizar atividades rotineiras do homem do campo. Contudo, na medida em que surgiram emergências menos tangíveis, como as relacionadas ao fazer artístico e às incursões pelo mundo folclórico, as coisas não correram como águas mansas de arroio que vai ao rio.

Um dos entraves que se interpôs aos anseios daquele grupo em seus encontros, cujo propósito era "cultuar as tradições" através de uma arte eminentemente regional, foi o pouco significativo número de canções existentes. Além de algumas peças do folclore como *Boi Barroso* e *Prenda Minha*, pouco havia para se cantar:

> Quem não quer, manda, diz o ditado, e quem quer, faz. Tivemos de fazer. Para saber o que é que o público entenderia como música do Rio Grande, fui tenteando os ritmos na base da tentativa-e--erro: uma toada ("Negrinho do Pastoreio"), depois duas milongas ("Milonga do casamento" e "Milonga do bem-querer"), mais tarde um chamamé ("Balseiros do Rio Uruguai"). Mas por paus e por pedras ia nascendo um cancioneiro do Rio Grande do Sul![2]

Assim escreveu Luiz Carlos Barbosa Lessa sobre sua investida pela senda inaugural da canção regional. Meio século depois, composições de Lessa como "Negrinho do Pastoreio" vivem na alma do povo gaúcho como se lhes pertencessem desde sempre — parecem ser de domínio público

1. O termo "cancioneiro regional gaúcho" nesta reflexão refere-se ao conjunto de canções populares produzidas desde a década de 1940, não se confundindo, pois, com a referência ao cancioneiro relativo às primeiras fixações da oralidade nas trovas e quadras populares.

2. Luiz Carlos Barbosa Lessa, *Nativismo*: um fenômeno social gaúcho, p. 66.

e muitas vezes, sob a pressão de tal aparência, a autoria é omitida ou esquecida.

Luiz Tatit, em *O cancionista*, contribui para o estudo da composição de canções no Brasil. Ao abordar o ato composicional, Tatit afirma:

> Compor uma canção é procurar uma dicção convincente. É eliminar a fronteira entre o falar e o cantar. É fazer da continuidade e da articulação um só projeto de sentido. Compor é, ainda, decompor e compor ao mesmo tempo. O cancionista decompõe a melodia com o texto, mas recompõe o texto com a entoação.[3]

Parece que a caracterização do gênero está intrinsecamente ligada a esses atos de decomposição e recomposição. Uma determinada melodia, colando-se a um determinado texto, adquire uma textura sonora que não lhe pertencia originalmente. De fato, a condição mais íntima e abstrata da música é despida de tessitura concreta. Essa só pode ser verificada no momento em que, fisicamente, uma voz, seja humana ou provinda de algum instrumento musical, a realiza ou a projeta. Contudo, quando assume condições distantes da fala pela entonação, pelo ato concreto do canto, pela produção desse gesto vocal, o texto ressurge pleno de suas possibilidades estéticas e semânticas já configurado na concretude do gênero canção.

Aquilo que Tatit identifica como uma *dicção composicional* é verificável na obra de Barbosa Lessa e na sua contribuição ou influência sobre a produção de canções de estética regional no Rio Grande do Sul. As primeiras gravações da obra de Lessa apresentam um grau de espontaneidade criativa, de uma ingenuidade original que pertencem a um estágio embrionário da produção cancional que dará origem ao movimento dos festivais nativistas. Esse estágio embrionário encontra-se revestido de características quase intocadas — como se fosse possível pensar em algum tipo de "estado de pureza" composicional. Naturalmente, tal condição não existe, porque cultura, sabidamente, é processo, e estados puros são de

3. Luiz Tatit, *O cancionista*: composição de canções no Brasil, p. 11.

impossível identificação em se tratando das recorrentes interpenetrações e influências que as culturas remetem umas às outras.

Por outro lado, o nó da discussão sobre a identidade parece estar na aparente incongruência de verificar um processo de construção de identidade numa realidade mundial que tende à dissolução das identidades. Sendo possível constatar que a natureza nacional (e por abrangência, necessariamente, a regional também) das culturas cada vez mais está sujeita a interpenetrações e a influências que trafegam em múltiplas direções e sentidos, será que se pode ainda falar em identidade num universo de localização tão delimitada quanto o do regionalismo gaúcho?

Ainda que se possa constatar processos concretos de esboroamento de uma identidade fixa qualquer, também há movimentos que tendem à fixação de determinadas manifestações culturais. O paradoxo entre construção e dissolução das identidades é sistematizado por Stuart Hall (HALL, 2006, p. 69) em três tópicos:

> as identidades nacionais estão se desintegrando, como resultado do crescimento da homogeneização cultural e do "pós-moderno global";
>
> as identidades nacionais e outras identidades "locais" ou particularistas estão sendo reforçadas pela resistência à globalização;
>
> as identidades nacionais estão em declínio, mas novas identidades — híbridas — estão tomando seu lugar.[4]

No dizer de Hall (citando Benedict Anderson), a identidade nacional — e me parece possível da mesma forma considerar a regional — é uma *comunidade imaginada*. Dentro do espectro da canção regional, podemos avaliar de que maneira se estabelece a relação entre a criação ficcional da personagem *gaúcho* e sua correspondência na formação histórica do Rio Grande do Sul.

Ao cogitarmos uma construção de identidade, surge inevitavelmente essa relação: no homem mencionado nesse cancioneiro, que características ficcionais e de fenômenos de correspondência histórica há nele? Pode algo

4. Stuart Hall, *A identidade cultural na pós-modernidade*, p. 69.

estar envolvido a um só tempo em ambos os mantos? Pesavento afirma que a "presentificação do passado não nos remete apenas para o fato evocado, mas navega no tempo e no espaço, interconectando palavras e imagens, correlacionando sentidos"[5] — podemos dizer também interconectando sons, uma vez que se possa considerar que universos verbais, pictóricos/imagéticos e sonoros estão envolvidos na produção da canção.

A canção regional gaúcha de inspiração rural remete, invariavelmente, para um *éthos* que parece definir um grupamento humano dentro de uma experiência memorial significativa. Através das canções vai sendo composta uma narrativa que tende a ampliá-las e a uni-las numa só corrente de construção de sentido. Pode-se ouvir a voz dos cantores e se pode igualmente recortar as vozes coabitantes dos mundos verbais e sonoros que compõem o espectro das tessituras humanas envolvidas nas experiências vividas ou relembradas. Podemos indagar se tal construção de identidade configura-se verossímil, considerando assim, por aproximação ou distanciamento, o gaúcho inventado e sua correspondência histórica real, na medida em que seja possível aferir tais dimensões: a invenção (ficção) e a realidade (ficção?). É fundamental, contudo, que se saliente com clareza:

> Não podemos jamais ir para casa, voltar à cena primária enquanto momento esquecido de nossos começos e "autenticidade", pois há sempre algo no meio [*between*]. Não podemos retornar a uma unidade passada, pois só podemos conhecer o passado, a memória, o inconsciente através de seus efeitos, isto é, quando este é trazido para dentro da linguagem e de lá embarcamos numa (interminável) viagem. Diante da "floresta de signos" (Baudelaire), nos encontramos sempre na encruzilhada, com nossas histórias e memórias ("relíquias secularizadas", como Benjamin, o colecionador, as descreve) ao mesmo tempo em que esquadrinhamos a constelação cheia de tensão que se estende diante de nós, buscando a linguagem, o estilo, que vai dominar o movimento e dar-lhe forma. Talvez seja mais uma

5. Sandra Jatahy Pesavento, "Palavras para crer: imaginários de sentido que falam do passado"..

> questão de buscar estar em casa aqui, no único momento e contexto que temos...[6]

Mesmo que Lessa, ao criar suas canções, não tivesse tal consciência, sua obra parece reconhecer a impossibilidade de volta sensível ao lugar cantado. Cantar, então, é sua posição, sua localização. A canção é o seu momento e o seu contexto. É sua casa imaginada e concreta. Essa casa ideal só se torna perceptível pelo movimento da linguagem (das linguagens), da voz ou das vozes que a situam ou projetam. Voz essa que tanto pode ser do autor, do *cantautor*, do cantor ou daquele que, mesmo em silêncio, a reproduz: a voz empírica que marca a subjetividade da enunciação. "As emoções suscitadas pelo poeta não pertencem a um passado remoto. Estão 'aqui' — vivas e imediatas".[7] Quem ouve uma canção, lê um texto, contempla uma obra de arte ou um objeto qualquer da realidade, ainda que de forma silenciosa, estabelece com o objeto contemplado uma relação de contraste e de resposta contínua. Somos tocados pelo que nos cerca, e esse toque nos posiciona diante das coisas.

Provisórias origens

> *Podem assim existir origens provisórias, que praticamente e de fato formam os primórdios da tradição particular mantida por uma dada comunidade, por um povo ou por uma comunhão de crença; e a memória, embora suficientemente inteirada de que na realidade não foram sondadas as profundezas, pode, contudo, do ponto de vista nacional, conformar-se com aqueles primórdios e, pessoal e historicamente falando, vir a descansar aí.*
>
> Thomas Mann, *José e seus irmãos*, p. 10.

Dessa forma, Thomas Mann introduz a narrativa de *José e seus irmãos*, dando conta de que o filho de Jacó considerava a já distante cidade de Ur,

6. Iain Chambers *apud* Stuart Hall, *Da diáspora*: identidades e mediações culturais, p. 27-28.
7. Ernst Cassirer, *Ensaio sobre o homem*: introdução a uma filosofia da cultura humana, p. 241.

na Babilônia, como princípio das coisas que lhe diziam respeito. Temas voltados à cultura regional pressupõem uma tradição (inventada?) intrínseca. E parece tácito que não exista tradição sem que se tenha presente uma origem.

Podemos cogitar de que o nascedouro da música regional vincula-se, como dissemos acima, à obra de Barbosa Lessa, cancionista cuja primeira composição data de 1946 (a valsa "Quero-quero"). Tratando de outra manifestação considerada elemento tradicional desta comunidade (imaginada): poesia oral improvisada (trova ou pajada), ainda que haja terreno para boas discussões, a trova pode ter sua origem local nos improvisos de um tal Pedro Canga, pelos idos da Guerra dos Farrapos. Já a "payada" — há o célebre desafio entre Fierro e o Moreno, em *A volta de Martín Fierro*, do argentino José Hernández — parece que, cá por estas bandas, podemos atribuí-la ao gênio de Jayme Caetano Braun a partir da década de 1970. Os festivais nativistas têm sua origem na Califórnia da Canção Nativa de Uruguaiana em 1971. E sendo tudo historicamente tão recente, às vezes tratamos todas essas manifestações como elementos de uma longínqua tradição na nossa comunidade. A primeira, maravilhosamente "inventada", e a segunda, necessariamente "imaginada", como ensinam Eric Hobsbawm, em *A invenção das tradições*, e Benedict Anderson, em *Comunidades imaginadas*.

Em *Facundo ou civilização e barbárie*, de Domingo Faustino Sarmiento, obra fundadora da literatura argentina, datada de 1845, já nas primeiras linhas, quando começa a ser traçada a dicotomia entre campo e cidade, sendo o primeiro associado à barbárie e a outra ligada à civilização, são descritos quatro tipos humanos. Identificados como frutos do universo bárbaro do Pampa gaúcho argentino, nos são apresentados o *rastreador*, o *baqueano* (vaqueano), o *gaúcho mau* e o *cantor*. Podemos encontrar esses tipos, quase dois séculos passados, figurando ainda singularmente no cancioneiro sul-rio-grandense.

O *rastreador* é aquele que detém o código cifrado das pistas e jamais perde um sinal, uma pegada, um aroma. O *baqueano* é um gaúcho grave que conhece palmo a palmo 20 mil léguas de planícies, bosques e

montanhas. O *gaúcho mau*, que no dizer de Sarmiento podia, por não ser compreendido, ter adquirido conduta agressiva, é misterioso; seu nome é temido, pronunciado em voz baixa, porém sem ódio e quase com respeito. E por fim, o *cantor*, que no livro argentino é aquele cuja morada está onde a noite o surpreende; sua fortuna, em seus versos e na sua voz.

A tradição literária da *gauchesca* platina remonta ao início do século XIX, nos versos do uruguaio Bartolomé Hidalgo e dos argentinos Hilario Ascasubi, Antonio Lussich e, principalmente, José Hernández e o seu consagrado *Martín Fierro* (1872 e 1879). Note-se que estamos a uma considerável distância temporal de Barbosa Lessa e do ainda posterior advento dos festivais deflagrados pela Califórnia da Canção Nativa de Uruguaiana. Esse rápido regresso aos iniciadores da *gauchesca* pode auxiliar na compreensão do surgimento e da ascensão dos festivais voltados à canção regional gaúcha de inspiração rural no Rio Grande do Sul.

É procurando seguir essa tradição que Jayme Caetano Braun, fervoroso admirador de Hernández, chegando a considerar, poeticamente e com devoção, o *Martín Fierro* como a bíblia dos mal-domados, institui, como letrista, aquilo que recentemente é reconhecido como a música missioneira. Juntamente com Noel Guarany, Cenair Maicá e Pedro Ortaça, compõe uma espécie de panteão popular consagrado com o epíteto *Troncos Missioneiros*. Cabe ainda muita reflexão sobre os vínculos estéticos desse grupo com as origens remotas da *gauchesca*. Contudo, aqui cumpre apenas situá-los como contemporâneos do movimento dos festivais nativistas, posto que raramente participaram desses eventos. Jayme, com outros parceiros — dos quais se pode destacar o argentino Talo Pereyra e o porto-alegrense Luiz Marenco, um dos que surgiram e construíram reconhecida carreira de sucessos dentro dos festivais a partir dos meados dos 1980 —, até esteve presente como concorrente em alguns festivais. Mas os chamados *Troncos Missioneiros* invariavelmente se posicionaram de forma avessa à existência de tais concursos.

A Califórnia e a ascensão dos festivais

O episódio que deflagra o surgimento da Califórnia da Canção Nativa é largamente conhecido, pelo menos entre aqueles que estiveram ou ainda estão imersos no ambiente dos festivais:

> Na cidade de Uruguaiana, uma emissora de rádio AM resolveu promover festival de música popular. Vários grupos participaram dele, entre os quais o Grupo de Arte Nativa *Marupiaras*. Por não ter se classificado, o grupo quis saber o motivo da desclassificação. Soube, então, que a peça que defendera era *regionalista, gauchesca*, como se costuma dizer inadvertidamente, como se também se falasse em arte brasileiresca.
>
> Esse foi o ovo.[8]

Dessa forma, ainda que sucinta, pode ser descrito o nascimento do original festival que acabou por gerar um movimento que está incrustado na cultura sul-rio-grandense nas últimas quatro décadas. Não que isto, lá no nascedouro, estivesse sendo ou pudesse ser vislumbrado. A Califórnia da Canção Nativa surge pela inconformidade de alguns jovens artistas diante da desclassificação gerada não por apreciações estéticas e sim por uma postura de não reconhecimento de uma identidade. O que provocou a indignação dos alijados daquele 1º Festival da Música Popular da Fronteira promovido pela rádio São Miguel não foi algo ligado à qualidade da canção apresentada — a milonga "Abichornado"[9], de autoria de Júlio Machado da Silva e de Colmar Duarte (autores também da canção "Reflexão", que receberia a Calhandra de Ouro na primeira edição da Califórnia), com a interpretação do Grupo Os Marupiaras[10] —, mas sim a justificativa de que a desclassificação fora motivada por se tratar de uma canção regional gaúcha (gauchesca?!):

> Hoje me sinto meio abichornado,
> Pastorejando uma inquietude estranha.

8. Cícero Galeno Lopes, "Uma tentativa de esboço crítico nos 30 anos do Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul", p. 14.

9. Abatido, desanimado, desalentado.

10. Em guarani significa "pessoas felizes". O grupo era formado por Ricardo Pereira Duarte, Tasso Lopes, Júlio Machado da Silva Filho e Colmar Pereira Duarte.

Meu peito é como um fundo de banhado
No silêncio tão surdo da campanha.

Sinto meu coração, como empacado,
Com sestro de bagual que nunca apanha.
No vento há cheiro de capim queimado
E na garganta um amargor de canha.

Quem me dera pudesse, como outrora
Quando piá, galopeando campo afora,
Chorar bem alto, pra mágoa espantar;

Ir espalhando no pó das estradas
Lágrimas que deixei mal-ensinadas
E hoje forcejam pra me ver chorar.

Os organizadores do evento por certo jamais poderiam suspeitar o tamanho do vespeiro que estavam cutucando. Reza a lenda que a madrugada que sucedeu ao festival foi embalada por serenatas dedicadas pelos descontentes a cada um dos integrantes da comissão julgadora que havia perpetrado o "ultrajante veredicto". Possivelmente também nesta madrugada se possa encontrar uma das sempre provisórias origens do mais afamado festival de música do Rio Grande do Sul.

Ainda que as motivações que deram origem à primeira edição do festival tenham sido essas, temos que ressaltar que, do ponto de vista estético, tanto a canção desclassificada, como a forma de compor que a Califórnia acabou consolidando, pouco ou nada guarda das raízes da *gauchesca* platina. Se nesta o que prepondera é, como já vimos, por deliberação do cantor, a linguagem oral do gaúcho, no festival e nas suas reproduções posteriores, o que se evidencia — e isto já se faz perceber de forma clara no LP da 1ª Califórnia, gravado ao vivo no palco do Cine Pampa, hoje Teatro Rosalina Pandolfo Lisboa — é uma sofisticada elaboração cancional.

Lembremos aquelas duas condições verificadas por Jorge Luis Borges para o surgimento e fixação da *gauchesca* platina: estilo de vida dos gaúchos e uma cultura urbana que se identifica com ele. É orientado por

essa identificação que João Simões Lopes Neto, um dos autores mais importantes da literatura gaúcha, cuja obra, quer pelo pioneirismo, quer pela excelência estética, figura entre as maiores escritas no Brasil, através da compilação das *Lendas do Sul*, narra a formação histórica do nosso estado. A "Mboitatá" nos diz do homem primitivo, o indígena, senhor destas terras antes da chegada do branco europeu; a "Salamanca do Jarau" conta a chegada dos jesuítas e sua interação com o povo indígena; e o "Negrinho do Pastoreio" dá conta da primeira organização social com base no modelo da estância e da escravidão negra. Mas é nos *Contos gauchescos* que Simões nos apresenta o gaúcho modelar: Blau Nunes, o vaqueano. E é pela voz de Blau que aquele estilo de vida é narrado. E esta voz é verossímil, porque é a voz de um pertencimento. A temática consagrada por Simões recorrentemente servirá de inspiração para canções no ambiente dos festivais nativistas. Assim como a substância folclórica e literatura regional também serão fontes mais ou menos presentes nesta produção cancionista.

Voltemos àquele momento inaugural: a primeira edição da Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul. Com promoção do Centro de Tradições Gaúchas Sinuelo do Pago, entre os dias 8 e 10 de dezembro de 1971, ocorreram as etapas eliminatórias do concurso. Foram apresentadas 36 canções, das quais 18 foram selecionadas para duas noites semifinais, 17 e 18 de dezembro. Desta fase foram eleitas as dez canções finalistas, que concorreram aos troféus e prêmios oferecidos pelo festival na noite de 19 de dezembro. O troféu máximo, que veio a se configurar num ícone dos destaques da música gaúcha, era a Calhandra de Ouro. Mesmo com as interrupções sofridas nestes mais de 50 anos, principalmente na última década, o troféu continua em disputa, posto que até hoje nenhum compositor conseguiu a façanha de conquistá-lo por três vezes consecutivas.

O que se seguiu, principalmente depois da primeira década de existência da Califórnia, foi uma vertiginosa proliferação de eventos análogos ao modelo surgido em Uruguaiana. Salvadas as peculiaridades microrregionais, os regulamentos que orientaram o surgimento de festivais por todo o território rio-grandense, e também fora dele, seguem o modelo

proposto em 1971 e revisado a partir de 1975, com a criação das linhas de Manifestação campeira, de Manifestação rio-grandense e de Projeção folclórica (que nos anos 1990 passou a ser denominada de Manifestação livre) para melhor enquadrar as várias tendências estéticas que foram surgindo. Mesmo que a maioria dos festivais não tenha destacado em seus regulamentos tais referidas linhas, todos aceitaram a abrangência dessa compreensão estética, cada um alinhado nesse espectro conforme a característica singular de cada evento.

Ainda que sem guardar nem a forma nem o conteúdo da expressão literária da gauchesca, parece plausível que se possa considerar a premissa borgeana como correta: um estilo de vida rural e um indivíduo urbano que se identifica com tal modelo. Salientando-se mais uma vez que a voz preponderante talvez vez não seja mais a do *gaúcho* modelar (Martín Fierro, Don Segundo Sombra, Blau Nunes), muito menos a do gaúcho histórico, cuja voz nos parece impossível localizar de modo preciso, e sim a de alguém que o percebe e fala por ou sobre ele.

Referências

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BORGES, Jorge Luis; GUERRERO, Margarita. *O* Martín Fierro. Trad. Carmen Vera Cirne Lima. Porto Alegre: L&PM, 2005.

BURKE, Peter. *Hibridismo cultural*. Trad. Leila Souza Mendes. São Leopoldo: Ed. da UNISINOS, 2003.

CASSIRER, Ernst. *Ensaio sobre o homem*: introdução a uma filosofia da cultura humana. Trad. Tomás R. Bueno. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

CESAR, Guilhermino. Amigos e inimigos de Martín Fierro. *In*: HERNÁNDEZ, José. *Martín Fierro*. Trad. Leopoldo Jobim. Caxias do Sul: EDUCS, 1980.

CESAR, Guilhermino. *História da literatura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Globo, 1971.

DUARTE, Colmar Pereira; ALVES, José Édil de Lima. *Califórnia da Canção Nativa*: marco de mudanças na cultura gaúcha. Movimento: Porto Alegre, 2001.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva; Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. *Da diáspora*: identidades e mediações culturais. Org. Liv Sovik. Trad. Adelaine La Guardia Resende *et al*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HERNANDEZ. Jose. *Martín Fierro*. Trad. Antônio Augusto Fagundes. Porto Alegre: Ed. da Cidade, 2012.

JACQUES, João Cezimbra. *Ensaio sobre os costumes do Rio Grande do Sul*. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2000.

LAYTANO, Dante de. *O linguajar do gaúcho brasileiro*. Porto Alegre: EST, 1981.

LAYTANO, Dante de. *Folclore do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1984.

LESSA, Luiz Carlos Barbosa. *Nativismo*: um fenômeno social gaúcho. Porto Alegre: L&PM, 1985.

LOPES, Cícero Galeno. Uma tentativa de esboço crítico nos 30 anos do Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul. *In*: DUARTE, Colmar Pereira; ALVES, José Édil de Lima. *Califórnia da Canção Nativa*: marco de mudanças na cultura gaúcha. Porto Alegre: Movimento, 2001.

MEYER, Augusto. *Cancioneiro gaúcho*. Porto Alegre: Globo, 1952.

MEYER, Augusto. *Prosa dos pagos*. Porto Alegre: IEL, 2002.

MOLAS, Ricardo E. Rodriguez. *Historia social del gaucho*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1994.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Palavras para crer: imaginários de sentido que falam do passado. *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos*, Paris, 28 jan. 2006. Disponível em: http://nuevomundo.revues.org//index1499.html. Acesso em: 3 set. 2024.

ORNELLAS, Manoelito de. *Gaúchos e beduínos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

REVERBEL, Carlos. *O gaúcho*: aspectos de sua formação no Rio Grande e no Rio da Prata. Porto Alegre: L&PM, 2002.

SARMIENTO, Domingo Faustino. *Facundo ou Civilização e barbárie*. Trad. e notas Sérgio Alcides. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

TATIT, Luiz. *O cancionista*: composição de canções no Brasil. São Paulo: EDUSP, 2002.

TATIT, Luiz. *O século da canção.* Cotia: Ateliê, 2004.

VELLINHO, Moysés. *Capitania d'El-Rei*. Porto Alegre: Globo, 1964.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade*: na história e na literatura. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ANEXO

FESTIVAIS NATIVISTAS (1971–2024)[11]

No Rio Grande do Sul

Ano		Nome	Edições	Cidade
Primeira edição	Última edição			
1971	2023	Califórnia da Canção Nativa	45	Uruguaiana
1972	2024	Festival da Barranca	51	São Borja
1972	1972	Vindima da Música Popular Brasileira	01	Caxias do Sul
1975	1980	Festival Estudantil da Canção	09	Três de Maio
1975	1993	Vindima da Música Popular Brasileira	16	Flores da Cunha
1980	2019	Festival da Música Crioula	23	Santiago
1980	2022	Festival Estudantil da Canção	07	Carazinho
1980	2023	Tertúlia Musical Nativista	30	Santa Maria
1981	2023	Ronda de São Pedro	30	São Borja
1981	2023	Coxilha Nativista	43	Cruz Alta
1981	2023	Seara da Canção Gaúcha	22	Carazinho
1982	1982	Carreta da Canção Gaúcha	01	Passo Fundo
1982	1987	Chimarrão da Canção Missioneira	05	Coronel Bicaco
1982	1988	Festival Água da Sanga	06	São Jerônimo
1982	1985	Festival Itaquiense da Canção Crioula	03	Itaqui
1982	1982	Festival Nativista de Formigueiro	01	Formigueiro
1982	1985	Festival Tchê	03	Porto Alegre
1982	1985	Festival Ronda da Canção Nativa	03	Alegrete

11. Fontes: Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore (IGTF) e *blog* Ronda dos Festivais (https://rondadosfestivais.blogspot.com/), de Jairo Reis. Ampliação e finalização do levantamento por João Victor Martins Castello, graduando em Letras na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). A última consulta aos dados foi feita no dia 14 de maio de 2024.

Ano		Nome	Edições	Cidade
Primeira edição	Última edição			
1982	1986	Pastoreio da Canção	04	Novo Hamburgo
1982	2020	Reculuta da Canção Crioula	20	Guaíba
1982	1984	Tropilha da Canção Nativa	02	Ajuricaba
1982	1982	Uma Canção para São Borja	01	São Borja
1983	2019	Gauderiada da Canção Nativa	37	Rosário do Sul
1983	2023	Musicanto Sul-Americano de Nativismo	29	Santa Rosa
1983	1990	Madrugada Nativa Missioneira	07	Santo Ângelo
1983	1992	Peña da Canção Crioula	06	Lajeado
1983	2023	Sinuelo da Canção Nativa	19	São Sepé
1983	1987	UniSerra da Canção	04	Antônio Prado
1983	2023	Vigília do Canto Gaúcho	29	Cachoeira do Sul
1983	2023	Reculuta da Arte Nativa	20	Vila Nova do Sul
1984	2024	Acampamento da Canção Nativa	21	Campo Bom
1984	2023	Canto Nativo	14	Santo Augusto
1984	1987	Charqueada da Canção Nativa	03	Pelotas
1984	1993	Jacuí Festival da Canção	09	Charqueadas
1984	1990	Jornada Nativista Estadual	06	Caibaté
1984	1984	Rodeio da Música Gaúcha	01	Vacaria
1984	1994	Serra, Campo e Cantiga	10	Veranópolis
1984	1986	Tropeada da Canção Nativa	02	Sant'Ana do Livramento
1985	2024	Comparsa da Canção Nativa	28	Pinheiro Machado
1985	1987	Festival de Poesias e Música	02	Parobé
1985	1997	Mutirão Abebeano Sepeense de Nativismo	06	São Sepé
1985	2024	Reponte da Canção	35	São Lourenço do Sul
1985	1992	Salamanca da Canção Nativa	07	Quaraí

Ano		Nome	Edições	Cidade
Primeira edição	Última edição			
1985	1985	Sentinela da Canção	01	Bagé
1985	1994	Musimarco	06	São Marcos
1986	1990	Cantoria Italiana	04	Serafina Corrêa
1986	1988	Feitoria da Canção Nativa	02	Novo Hamburgo
1986	2023	Ponche Verde da Canção Gaúcha	38	Dom Pedrito
1986	1992	Primavera do Canto Xucro	06	Caxias do Sul
1986	1988	Querência da Canção Nativa	02	São Gabriel
1986	2023	Ronco do Bugio	30	São Francisco de Paula
1986	2023	Carijo da Canção Gaúcha	36	Palmeira das Missões
1987	2024	Acampamento de Arte e Cultura Gaúcha	20	Tapes
1987	1990	Bordoneio do Canto Ibiá	03	Montenegro
1987	2013	Grito do Nativismo	23	Jaguari
1987	1989	Festival de Gaita Ponto	02	Alegrete
1987	1994	Figueira da Canção Nativa	08	Porto Alegre
1987	1994	Manancial da Canção Crioula	06	Bagé
1987	2023	Terra e Cor da Canção Nativa	21	Pedro Osório
1987	2023	Moenda da Canção	36	Santo Antônio da Patrulha
1987	1987	Sapucaia Telúrica	01	Sapucaia do Sul
1987	2023	Vertente da Canção Nativa	11	Piratini
1988	2024	Candeeiro da Canção Nativa	11	Restinga Seca
1988	1988	Montenegro da Canção Nativa	01	Montenegro
1988	1988	Recanto da Canção Nativa	01	Porto Alegre
1988	1995	Semeadura da Canção Nativa	09	Tupanciretã
1989	2016	Aparte da Canção Nativa	04	Cachoeira do Sul
1989	1989	Canto das Águas do Mel	01	Iraí

Ano		Nome	Edições	Cidade
Primeira edição	Última edição			
1989	1993	Canto dos Sete Povos	04	São Luiz Gonzaga
1989	1992	Canto dos Sinos	02	São Leopoldo
1989	1989	Convocação Livre de Arte Intermunicipal	01	São Borja
1989	1992	Eco dos Festivais	03	Tramandaí
1989	1990	Inúbia da Canção Nativa	02	Arambaré
1989	2023	Tafona da Canção Nativa	29	Osório
1989	1998	Canto Alegretense da Canção Gaúcha	08	Alegrete
1990	1994	Chamamento do Pampa	05	Passo Fundo
1990	1990	Sesmaria da Música Gaúcha	01	Pelotas
1991	2023	Coxilha Negra	02	Butiá
1991	2015	Guyanuba da Canção Nativa	24	Sapucaia do Sul
1991	1993	Lagoa da Canção Nativista	03	Lagoa Vermelha
1991	2013	Pealo do Canto Xucro	14	Tramandaí
1992	1992	Festival Açoriano da Canção	01	Mostardas
1992	2023	Bivaque da Poesia Gaúcha	19	Campo Bom
1992	2013	Ramada da Canção Nativa	09	Encruzilhada do Sul
1992	2024	Cante Uma Canção em Vacaria	14	Vacaria
1992	2023	Canto da Lagoa	17	Encantado
1993	2009	Canto de Integração Serra e Fronteira	08	Cacequi
1993	2023	Estância da Canção Gaúcha	26	São Gabriel
1993	1999	Payada Festival de Arte Crioula do Cone Sul	06	Arroio Grande
1993	2013	Querência do Bugio	15	São Francisco de Assis
1994	2019	Canto Moleque	23	Candiota
1994	2002	Círio Canto Inter-Universitário	09	Pelotas

Ano		Nome	Edições	Cidade
Primeira edição	Última edição			
1994	1994	Garimpo da Canção Nativa	01	Soledade
1994	2023	Manancial Missioneiro da Canção	08	Bossoroca
1994	2014	Sentinela da Canção Nativa	12	Caçapava do Sul
1994	1999	Grito de Bravos	08	Lavras do Sul
1995	1995	Canta Rio Grande	01	Rio Grande
1995	2023	Escaramuça da Canção Nativa	19	Triunfo
1995	1996	Esteio da Canção Nativa	02	Esteio
1996	1997	Aldeia da Canção Nativa	02	Gravataí
1996	2010	Canoa do Canto Nativo	04	Canoas
1996	2022	Canto dos Cardeais	08	Canguçu
1996	2024	Gruta em Canto	08	Nova Esperança do Sul
1996	2024	Jerra da Canção Nativa	27	Santa Vitória do Palmar
1996	1999	Recreio do Canto Gaúcho	03	São Leopoldo
1997	2000	Festival Poético-Musical da Brigada Militar	04	Porto Alegre
1998	2022	Onda da Canção Nativa	03	Imbé
1998	2023	Casilha da Canção Farrapa	21	Itaqui
1998	2023	Sesmaria da Poesia Gaúcha	25	Osório
1999	2002	Grito do Quero-Quero	03	Herval
1999	1999	Pelota da Canção Nativa	01	Pelotas
1999	2012	Um Canto para Martin Fierro	12	Sant'Ana do Livramento
1999	1999	Festival da Canção Nativa de Arambaré	01	Arambaré
2000	2000	Barreiro da Canção Nativa	01	Bagé
2000	2022	Carretada da Canção e da Poesia Nativa	08	Santa Maria
2000	2000	Festival Tio Bilia da Gaita Ponto	01	Santo Ângelo

Ano		Nome	Edições	Cidade
Primeira edição	Última edição			
2000	2000	Teiniaguá da Canção Nativa	01	Quaraí
2001	2002	Canto do João de Barro	02	Novo Hamburgo
2002	2020	Cante e Encante seu CTG	02	Porto Alegre
2002	2002	Canto dos Livres	01	Santo Ângelo
2002	2020	Minuano da Canção Nativa	09	Santa Maria
2002	2002	Mostra Nativista dos Festivais	01	Porto Alegre
2002	2023	Joãozinho da Ponte	21	São Gabriel
2002	2023	Penca da Música Nativa	18	Sant'Ana do Livramento
2003	2019	Canto do Jaguar	10	Jaguari
2003	2024	Canto sem Fronteira	14	Bagé
2003	2006	Rio Grande canta Açores	03	Diversas
2003	2003	Tropeada do Canto, Poesia, Trova e Pajada	01	Guaíba
2003	2008	Bicuíra da Canção Nativa	04	Rio Grande
2004	2004	Festival Estudantil da Canção Nativa	01	Porto Alegre
2004	2016	Galponeira da Canção Nativa	12	Bagé
2004	2004	Lampião Dourado da Canção	01	Butiá
2004	2004	Mostra da Música Nativista	01	Santa Cruz do Sul
2004	2016	Galponeira de Bagé	12	Bagé
2004	2008	Tropeada do Canto e do Verso Sulino	04	Forqueta (Caxias do Sul)
2005	2006	Acorde da Canção Nativa	02	Camaquã
2005	2019	Baqueria de los Piñales	12	Vacaria
2005	2010	Canta Tchê	05	Alegrete
2005	2017	Canto dos Ervais	14	Palmeira das Missões
2005	2006	Ibicuí da Canção	02	Manoel Viana
2005	2009	Maré da Canção	04	Tramandaí

Ano		Nome	Edições	Cidade
Primeira edição	Última edição			
2005	2005	Quero-Quero do Canto Nativo	01	Santo Cristo
2005	2023	Tertúlia Maçônica da Poesia Crioula	08	Porto Alegre
2006	2019	Encantadas da Canção Nativa	07	Santana da Boa Vista
2007	2023	Cancioneiro da Canção Gaúcha e Nativista	16	Alegria
2007	2012	Capela da Canção Nativa	06	Amaral Ferrador
2007	2019	O Rio Grande Canta o Cooperativismo	12	Diversas
2007	2019	Encantadas da Canção Gaúcha	07	Santana da Boa Vista
2008	2023	Canto Missioneiro da Música Nativa	14	Santo Ângelo
2008	2024	Pesqueiro da Canção do Rio Ijuí	17	Ijuí
2008	2015	Festival de Arte e Cultura Seiva da Terra	09	Rio Grande
2008	2010	Laçador do Canto Nativo	03	Porto Alegre
2008	2024	Levante da Canção Gaúcha	10	Capão do Leão
2008	2024	Canto do Jacaquá	13	São Francisco de Assis
2009	2023	Canto Farroupilha	15	Alegrete
2009	2023	Convenção Nativista	05	Júlio de Castilhos
2009	2016	Invernada Missioneira	08	Santo Antônio das Missões
2009	2010	Mulher em Canto	02	Imbé/Porto Alegre
2010	2023	ExpoCanto	14	Arroio Grande
2010	2010	Minuano da Canção Nativa	01	São Pedro do Sul

Ano		Nome	Edições	Cidade
Primeira edição	Última edição			
2010	2018	Canto Xucro e Galponeiro	09	Sant'Ana do Livramento
2011	2019	Canto Xucro Galponeiro	10	Sant'Ana do Livramento
2011	2019	Moinho da Canção Gaúcha	08	Panambi
2011	2012	Coruja da Canção	02	Capão da Canoa
2011	2019	Festival Campo a Fora	09	Santiago
2011	2012	Tropilha Crioula da Música Gaúcha	02	São Borja
2011	2012	Urucanto	02	Uruguaiana
2011	2011	Ibiamon da Canção	01	Viamão
2012	2023	Acordes do Pampa em Canção	07	Rosário do Sul
2012	2015	Festival de Música Nativista	04	Esmeralda
2012	2019	Canto Campeiro da Canção Nativa	07	Viamão
2012	2015	Canto Circulista	04	São Gabriel
2012	2024	Canto de Luz	12	Ijuí
2013	2022	Festival de Música de Gramado	10	Gramado
2013	2016	Canacho	04	Santa Bárbara do Sul
2013	2016	Reculutando a Potrada	03	Porto Alegre
2014	2016	Salina da Canção	03	Balneário Pinhal
2014	2022	Carreteada da Canção e da Poesia Nativa	08	Santa Maria
2015	2019	Canto do Charão	04	Muitos Capões
2015	2019	Canto da Terra dos Jerivás	05	Giruá
2015	2019	Gauderiada da Canção Gaúcha	37	Rosário do Sul
2015	2023	Esteio da Poesia Gaúcha	08	Esteio
2015	2023	Tertúlia da Poesia	07	Santa Maria

Ano		Nome	Edições	Cidade
Primeira edição	Última edição			
2015	2019	Festival Unimed da Canção Nativa	03	Santa Maria
2015	2019	Mar Em Canto	04	Rio Grande
2015	2016	Semente da Canção Nativa	03	Rio Grande
2015	2019	Aldeia da Canção Gaúcha	06	Gravataí
2015	2023	Cantador de Campanha	09	Sant'Ana do Livramento
2015	2023	Monta da Canção Nativa	07	Santa Vitória do Palmar
2016	2019	Casereada da Canção Nativa	04	Caçapava do Sul
2016	2023	Festival do Candieiro	07	Uruguaiana
2016	2022	Xirimindá da Poesia Gaúcha	06	Palmeira das Missões
2016	2020	Saleiro da Canção Crioula	02	Alegrete
2016	2023	Canto Galponeiro	07	Passo Fundo
2017	2023	Esquila e Vindima do Canto Xucro	04	Encruzilhada do Sul
2017	2019	Festival Flor de Maio da Canção Nativa	02	Três de Maio
2017	2022	Trincheira do Canto Xucro	03	Viamão
2017	2019	Escola Técnica de Agricultura em Canto	02	Viamão
2017	2019	Fortaleza da Canção	02	Frederico Westphalen
2017	2018	Quatro Tentos da Canção	02	Caçapava do Sul
2017	2018	Floreio dos Campos Neutrais	02	Santa Vitória do Palmar
2017	2024	Rincão da Canção Nativa	05	Dom Pedrito
2017	2023	Pioneiro da Tradição	07	Porto Alegre
2018	2018	Candelária da Canção Gaúcha	01	São Francisco de Assis

Ano		Nome	Edições	Cidade
Primeira edição	Última edição			
2018	2019	Festigaita	02	Tapejara
2018	2019	Canto da Carreta	02	São Gabriel
2018	2018	Toque Serrano	01	Boa Vista do Sul
2018	2019	Esteio do Amanhã	02	Esteio
2019	2019	Encantamento da Lagoa	01	Capão da Canoa
2019	2019	Alvorada da Canção Nativa	01	Alvorada
2019	2019	Querência do Verso e Tradição	01	Gramado
2019	2019	Canto Universitário da URI	01	Santiago
2019	2019	Primavera do Canto Xucro	01	Tapejara
2019	2019	Vertente da Música Gaúcha	01	Lagoa Vermelha
2019	2019	Peitaço da Composição Regional	01	Júlio de Castilhos
2019	2022	Adelante do Verso	03	Alvorada
2019	2024	Resgate do Canto Nativo	05	Dom Pedrito
2020	2020	Moenda no Sofá	01	Virtual
2020	2020	Canto Estancieiro	01	Santo Augusto
2020	2020	Cordeiraço da Canção Nativa	01	Santa Margarida do Sul
2020	2020	Concurso Virtual de Poesia da Loja Maçônica Gaúchos Templários	01	Virtual
2020	2020	Ronda Virtual da Canção Jairo Reis	01	Virtual
2020	2020	Redomona Virtual da Canção Crioula	01	Virtual
2020	2020	Canto Tropeiro	01	Virtual
2020	2020	Cantos de Nossa Terra	01	Virtual
2020	2020	Festival enCantar	01	Virtual

Ano		Nome	Edições	Cidade
Primeira edição	Última edição			
2020	2023	Cordeiraço da Canção Nativa	03	Santa Margarida do Sul
2021	2021	Festival Gaúcho da Inclusão	01	Virtual
2021	2023	Legado da Canção Gaúcha	03	Virtual
2021	2022	Galpão das Patroas	02	Virtual (transmissão)
2021	2022	Festival da Canção Nativista Autoral	02	Virtual (transmissão)
2021	2022	Festival Vozes Contemporâneas	03	Palmeira das Missões
2021	2022	Festival Mate e Canto	02	Igrejinha
2021	2023	Canta Arroio do Sal	03	Arroio do Sal
2022	2022	Festival Regional da Música Gaúcha	01	Camaquã
2022	2023	Porteira da Poesia	02	Vacaria
2022	2022	Tropereada da Canção	01	Santa Maria
2022	2022	Canto & Tosquia	01	Sant'Ana do Livramento
2022	2023	Rodeio da Canção Nativa	02	Capão do Leão
2022	2023	Tropeada da Canção Nativa	02	Santa Maria
2022	2023	Palanque de Canto e Poesia	02	Encruzilhada do Sul
2023	2023	Canta Sant'Ana	01	Sant'Ana do Livramento

Fora do Rio Grande do Sul

Ano		Nome	Edições	Cidade
Primeira edição	Segunda edição			
1986	1986	Cante Terra da Canção Nativa	01	Campo Mourão/PR
1991	1991	Assim Canta a Fronteira	01	Missal/PR
1993	2023	Sapecada da Canção Nativa	29	Lages/SC
1995	1998	Grito Pampeano da Música Nativista	04	Canarana/MT
1999	1999	Canto das Cataratas	01	Missal/PR
2000	2023	Sapecada da Serra Catarinense	21	Lages/SC
2003	2016	Nevada da Canção Nativa	06	São Joaquim/SC
2004	2024	Encontro das Águas	20	Foz do Iguaçu/PR
2008	2015	Ronda da Canção Gaúcha	08	Lages/SC
2009	2016	Tertúlia Nativista Sul-Matogrossense	05	Campo Grande/MS
2011	2019	Fronteira da Canção Nativa	03	Concórdia/SC
2012	2015	Canta Tchê São Miguel	04	São Miguel do Oeste/SC
2018	2022	Festival Causo & Viola	04	Iporã/PR
2018	2019	Campereada do Canto Gaúcho	02	Lages/SC
2019	2024	Canto Praiano da Canção Nativa	03	São José/SC
2022	2023	Terral da Canção Gaúcha	02	Balneário Camboriú/SC
2022	2023	Canto Praiano da Canção Nativa	02	São José/SC
2023	2023	Desbravador da Canção Nativa	01	Chapecó/SC
2024	2024	Encontro Costeiro de Música Nativista	01	Francisco Beltrão/PR

4.11

A canção urbana gaúcha dos anos 1960 aos 1980

Arthur de Faria

Saltemos para o Rio Grande do Sul do início dos anos 1960. *Muita* música sendo tocada. Mas, com raríssimas exceções (Teixeirinha, por exemplo, "restrito" ao mundo "regional"), nada de compositores gaúchos. Nem mesmo de Lupicínio Rodrigues, que nas décadas de 1940 e 1950 fora gravado pelos principais intérpretes brasileiros, com imenso sucesso.

Quando, em 1937, morreu Octávio Dutra (Porto Alegre, 1884–1937), a revista *A Hora da Saudade* lamentou que havia partido "um dos mais típicos cultores e criadores da música popular porto-alegrense. Observem que não dissemos brasileira. [...] Dentro da música popular brasileira cabe um gênero, uma expressão, que é nossa, exclusivamente nossa, porto-alegrense".

A velha obsessão por identidade. Quantas, entre as milhares de cidades americanas, se preocupariam em ter um gênero, uma expressão musical exclusivamente sua?

***

Naquele momento, no estado, havia 531 mil aparelhos de rádio e apenas 14 mil televisores — número este que, em nove anos, aumentará vinte e cinco vezes, saltando para 350 mil e definindo: se os anos de 1930 a 1950 tinham sido a Era do Rádio, os de 1960 a 1980 seriam da televisão. Logo, emissoras como a Rádio Farroupilha — que chegou a empregar mais de cem instrumentistas e cantores — murchariam seu faturamento e teriam de demitir *todos* seus músicos. Alguns migram para a TV. Mas logo também perdem o emprego: em 1963, com a chegada do videoteipe, trazendo programação pronta do Rio e de São Paulo; em 1964, com o estouro dos Beatles, que fazem com que os bailes troquem as orquestras por pequenos conjuntos elétricos. Muita gente — Elis Regina, por exemplo — tem de decidir entre ir embora ou mudar de profissão.

Aquele ecossistema da canção, com rádios tocando música ao vivo e bailes contratando orquestras de dezenas de músicos, não existia mais.

Só que, no mesmo 1963 da chegada do videoteipe, o Theatro São Pedro de Porto Alegre recebe o Festival dos Novos Compositores. Detalhe importante: isso acontece *dois anos antes* do I Festival de Música Popular Brasileira da TV Excelsior — aquele que, vencido por Elis com "Arrastão", iniciou *oficialmente* a Era dos Festivais, pariu o que chamamos MPB e consagrou a cantora gaúcha.

Voltando àquela noite de 1963. Pelo palco centenário do São Pedro revezaram-se alguns dos mesmos nomes que estavam nos dois discos que Elis lançara em seu último ano na cidade: *Ellis Regina* e *O bem do*

amor, seus terceiro e quarto LPs, principais registros da primeira geração significativa de cancionistas gaúchos surgida desde os anos 1930. Estavam ali Mutinho (Lupicínio Moraes Rodrigues, Porto Alegre, 1941, sobrinho de Lupicínio Rodrigues e futuro parceiro de Toquinho e Vinicius de Moraes), João Palmeiro (João Luiz Palmeiro, Rio de Janeiro, 1941 – Porto Alegre, 2022)[1], Luiz Mauro (Pinto da Costa, Porto Alegre, 1942), Sérgio Napp (Giruá, 1939 – Porto Alegre, 2015) e o veterano Túlio Piva (Santiago, 1914 – Porto Alegre, 1993) — ainda que contemporâneo de Lupicínio, Túlio só viria a conhecer o sucesso nesses anos 1960.

Napp, o ganhador do festival[20], estudava Engenharia e seria o principal compositor da turma, com mais de duzentas canções gravadas — incluindo clássicos da música "nativista"[3] como *Desgarrados* (dele e Mário Barbará), vencedora da Califórnia da Canção de Uruguaiana em 1981. Para completar essa cena, faltam ser citados Zé Gomes (José Bonifácio Kruel Gomes, Ijuí, 1935 – São Paulo, 2009)[4] e Cesar Dorfman (Porto Alegre, 1941).[5] Além da leva de cantoras adolescentes em que se destacou Elis: Lourdes Rodrigues, Maria Helena Andrade, Érica Norimar, Maria de Lourdes Pederneiras.

Quando da explosão nacional dos festivais de música popular, Porto Alegre os teria em colégios e faculdades. Tais locais deram visibilidade às canções escritas então num estado que não tinha gravadoras desde o fechamento da Casa A Electrica, em 1924[6]; eram, portanto, a única

1. Um dos mais interessantes compositores da turma tem um único disco, *Águas abertas*, lançado em 1994 em CD, por iniciativa da Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre.

2. Com a mesma canção, "Pequeno sol", também recebeu o troféu Chiquinha Gonzaga do festival Um Milhão Por Uma Canção, no Rio de Janeiro. Mais tarde, em 1968, também seria sua a representação gaúcha no III Festival Internacional da Canção, no Rio de Janeiro: "Tempo de partir".

3. Linha mais progressista e arejada da música regional gaúcha, em contraponto aos chamados "tradicionalistas".

4. Zé vinha de uma experiência regionalista de vanguarda com o grupo Os Gaudérios, que nos anos 1950 lançou a clássica "Os homens de preto" (Paulo Ruschel). Com o fim do conjunto, em 1961, montou uma academia de violão que funcionava como uma usina de Bossa Nova no centro de Porto Alegre, coordenada por ele e seu mais talentoso aluno: o violonista e compositor Ivaldo Roque.

5. Cesar Dorfman vinha, como Mutinho, do mundo dos conjuntos melódicos porto-alegrenses, uma história incrível que vale ser conhecida.

6. A segunda gravadora com fábrica própria do Brasil funcionou de 1913 a 1924, lançando mais de mil discos, principalmente no selo "Discos Gaúcho".

plataforma de lançamento, com repercussão na imprensa escrita, falada e, por vezes, televisionada.

Os dois principais eventos foram o Festival Sul-Brasileiro da Canção Popular — promovido pela rádio e TV Gaúcha em 1967 e 1968 —, e o Festival Universitário de MPB do DAFA (Diretório Acadêmico da Faculdade de Arquitetura), da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), em 1968 e 1969. Cada um recebia inscrições de cerca de um milhar de canções, dando conta do tamanho da produção represada. Também serviam de ponte para festivais "nacionais".

Originado do primeiro Festival Universitário de MPB, há um disco lançado pela Philips, com as canções selecionadas sendo cantadas por nomes importantes do então chamado "centro do país", o que invertia pela primeira vez a lógica de intérpretes locais para compositores de fora. Entre os finalistas destacavam-se: Cesar Dorfman, com duas canções; Wanderlei Falkenberg (Porto Alegre, 1948–2019), com também duas canções; Raul Ellwanger (Porto Alegre, 1947), com uma; e Laís Marques (Porto Alegre, 1947), com três canções, interpretadas por um quarteto de mulheres. Laís era um caso raro de compositora mulher, num momento em que haviam pouquíssimas conhecidas em todo o país.

Na casa dos Marques, viviam os filhos Laís, Sílvia e Celso. Era ali o QG do Canta Povo, o grupo mais significativo daquele momento, que reunia Sílvia, Laís, Ivaldo Roque, João Palmeiro, Mutinho e Giba Giba (Gilberto Amaro do Nascimento, Pelotas, 1940 – Porto Alegre, 2014). De popularidade sempre ascendente, elogiado por Vinicius de Moraes e Augusto de Campos, o Canta Povo era uma das apostas da gravadora Philips para 1968. Mas, na noite de comemoração da assinatura do contrato, Palmeiro falou mal dos executivos do disco para os próprios executivos do disco, que tinham vindo do Rio de Janeiro só para isso. Todo mundo se desentendeu e a banda acabou ali.

Numa onda mais tropicalista/*hippie*, o destaque de então era A Primeira Manifestação da Peste, banda que reunia Wanderlei Falkenberg e o paulista Zé Rodrix, a qual também durou pouco. Então, em 1969, Giba Giba e Wanderlei resolveram montar um outro grupo. Com mais três artistas

negros como Giba (Neri Caveira, Da Graça e Sant'Anna), nasceu o Uma Mordida na Flor. Foi a primeira vez na cidade que artistas da música tentaram armar uma estrutura profissional, com produtor, empresário e até departamento jurídico. O grupo durou um tempinho.

Nesse momento, o Tropicalismo é epidêmico em Porto Alegre — o que ajuda a dispersar a geração imediatamente anterior: Zé Gomes vai para São Paulo trabalhar na TV Record como orquestrador e regente, enquanto a maior parte de sua turma ou assume empregos fora da música ou vai parar nos bares da noite.

Foi o que fez o Giba Giba. Morador da capital desde 1949, pagava as contas como funcionário de um pronto-socorro. Mesmo que tivesse fundado a Praiana, primeira escola de samba de Porto Alegre[7], participasse da organização do Festival Universitário e fosse destaque onde atuasse, Giba, que associou para sempre seu nome ao "sopapo", tambor gigante que ele trouxera de Pelotas, só engrenou carreira solo nos anos 1980, lançando em 1992 seu único disco, o LP e CD *Outro um*[8]. É autor de dezenas de canções, duas delas clássicos locais: "Lugarejo" (composta com Wanderlei Falkenberg) e "Tassy", escrita em guarani em parceria com Maria Betânia Ferreira e gravada, entre outros, por Kleiton & Kledir.

***

Entre os mais jovens, também houve os que migraram. Em 1968, Carlinhos Hartlieb (Carlos Alberto Weyrauch Hartlieb, Porto Alegre, 1947 – Praia do Rosa, 1984) abandonou a faculdade de História Natural da UFRGS e foi para São Paulo estudar Comunicações Culturais na ECA da Universidade de São Paulo (USP) — além de trabalhar no Instituto Butantã, graças a seus profundos conhecimentos em aracnídeos. Logo se juntaram a ele Laís Marques e Hermes Aquino (Rio Grande, 1949). Carlinhos e Hermes participaram com frequência do programa *Feira Permanente da Música Popular*, na TV Tupi, produzido por Fernando Faro. Já Hermes e Laís se

7. Em 10 de março de 1960, sendo seu primeiro presidente.

8. Lançado pela Coordenadoria de Música da Prefeitura de Porto Alegre que, sob o comando de Carlos Branco, fazia então um trabalho de memória e registro que também resultou no CD de João Palmeiro.

destacaram na fase paulista do Festival Internacional da Canção (FIC) de 1969: ele venceu, com sua canção "Flash"; ela ficou em terceiro, com a sua "Sala de espera" — ambas lançadas juntas num compacto, pela RGE. Hermes escreve com Tom Zé a canção "Você Gosta?", gravada por Tom e pelos gaúchos da banda Liverpool no único e impressionante LP do grupo (*Por favor, sucesso*, 1969, pelo selo Equipe), no qual há nada menos que três músicas de Laís.

Dois meses depois, na final do FIC, no Rio de Janeiro, estão Laís e Hermes concorrendo com Carlinhos junto com o Liverpool. A canção era "Por favor, sucesso" (de Carlinhos, que daria nome ao disco e havia ganhado o Festival Universitário de 1969). Muitas guitarras e... muitas vaias. Nenhum gaúcho se saiu bem naquela noite. Hermes então meteu a viola tropicalista no saco e gravou um compacto pela RGE com canções românticas. Mas seguiram em São Paulo, envolvidos com o melhor teatro: ele no Oficina de Zé Celso Martinez Corrêa, Laís com Antunes Filho, Carlinhos também no Oficina e depois no Teatro Universitário Católico (TUCA), com o qual viaja pela América Latina. Vão se dispersando e acabam voltando todos ao Rio Grande do Sul.

Carlinhos autoexila-se num sítio em Viamão, na Grande Porto Alegre, processando informação. O resultado está em seu primeiro *show*, *Sempre é assim*, de 1972. A partir de então trabalhou muito com teatro, além de criar espetáculos como *Sonho campeiro*, que mistura *pop, folk*, *rock*, lisergia e folclore gaúcho. Em 1974, aceitou o desafio da equipe do Teatro de Arena de coordenar um projeto de música na sua pequena sala, símbolo da resistência à ditadura. Assim surgem as *Rodas de som*, sobre as quais logo falaremos. Nos anos 1980, Carlinhos assumiu como diretor da Discoteca Pública Natho Henn e gravou seu único disco, *Um risco no céu* (1983), o qual tentou vender a alguma gravadora, e não conseguiu. Após, passou o verão em uma casinha que havia construído na Praia do Rosa, em Santa Catarina. Ali seu corpo foi encontrado, morto há muitos dias, em circunstâncias nunca esclarecidas. Tinha 37 anos e era admirado por todos. O disco só foi lançado postumamente, em 1988 (relançado em CD pelo selo Barulhinho em 2004).

***

Mas voltemos ao Festival Sul-Brasileiro da Canção Popular, edição 1968: as cinco primeiras colocadas ganharam vaga no I Festival Nacional da Canção Popular, também chamado O Brasil Canta no Rio, e foram gravadas num LP da Philips. O vencedor foi Túlio Piva (com o samba "Pandeiro de prata"), anunciando que chegara a Porto Alegre o momento nacional de redescoberta de velhos sambistas que traria de volta Nelson Cavaquinho, Cartola, Guilherme de Brito, Clementina de Jesus, Adoniran Barbosa e Lupicínio. Curiosamente, Túlio reapareceu antes de seu maior companheiro de geração.

Ao longo da década de 1960, Lupi (Lupicínio Rodrigues, Porto Alegre, 1914–1974) fora progressivamente esquecido, enquanto vagava pela noite da cidade, cercado por uma turma de velhos amigos velhos. Numa dessas noitadas, conheceu Augusto de Campos, que, levado por Celso Marques, reforçou sua impressão sobre a inexistente fronteira entre sublime e grotesco na obra do compositor. Augusto de Campos publica, então, em jornais de São Paulo e Porto Alegre o artigo "Lupicínio esquecido?"[9], em que traça paralelos entre Lupi e a trinca Shakespeare, João Gilberto e Nelson Rodrigues.

Assim, em 1971, João Gilberto — o último sujeito que alguém imaginaria cantando Lupicínio — canta "Quem há de dizer" (de Lupi e Alcides Gonçalves) durante a passagem de som de um programa de TV. Na plateia de convidados, Caetano Veloso, que, no ano seguinte, voltando do exílio londrino, cantou em seus *shows*... "Volta", também de Lupi.

Quando veio a Porto Alegre com o *show*, Caetano deu um jeito de repetir a noitada de Augusto. Celso Marques novamente entrou em cena, e o encontro aconteceu. No calor da hora, Caetano firmou um "contrato" numa bolacha de chope, onde se comprometia a regravar o "(Xote da) Felicidade", de Lupi, o que aconteceu no LP *Temporada de verão ao vivo na Bahia*, com imenso sucesso, em 1974. E aí Lupicínio já tinha sido a atração de um programa *MPB Especial*, de Fernando Faro, na TV Cultura

9. Republicado depois em *Balanço da bossa e outras bossas*.

de São Paulo. Gal Costa gravara "Volta", Paulinho da Viola "Nervos de aço", Elis "Maria Rosa" e "Cadeira vazia", Gil "Esses moços" e o próprio Lupicínio lançara o LP *Dor de cotovelo*.

Quando morreu naquele mesmo 1974, de insuficiência cardíaca decorrente de diabetes, Lupicínio estava redescoberto.

***

Enquanto isso, desde 1963 o Clube de Cultura fervia no bairro do Bom Fim. Fundado pela ala progressista da comunidade judaica — gente como o muito jovem Cláudio Levitan, 16 anos, vencedor do I Festival do Colégio Bom Conselho, ou irmãos Paulo e César Dorfman —, no clube o pessoal atravessava a madrugada tocando, cantando, bebendo e discutindo música, sociedade e política. Não tardou para que fossem considerados "célula comunista" e, claro, invadidos pela polícia logo depois do golpe de 1964.

Foi ali que, em 1967, nasceu a Frente Gaúcha de Música Popular. Entre as principais lideranças, Sérgio Napp, Raul Ellwanger, os irmãos Dorfman e o cantor Edgar Pozzer. Em 1968, a Frente lançou um manifesto defendendo uma identidade estética como música brasileira do Sul. Um século depois do Partenon Literário, trinta anos depois do necrológio de Octávio Dutra, que abriu este texto, e vinte anos depois do nascimento do Movimento Tradicionalista Gaúcho, o pessoal seguia obcecado em delimitar fronteiras, descobrir identidades e entrar em combate.

Figura de ponta no grupo, Raul Ellwanger era, além de cantor e compositor, estudante de Direito e estagiário no escritório de Carlos Araújo, advogado que em 1969 seria preso junto com sua esposa, Dilma Rousseff. Foi o alarme para que Raul, 22 anos, caísse na clandestinidade, integrando o grupo VAR-Palmares. Acabou fugindo para o Chile e depois, com o golpe contra Salvador Allende em 1973, se radicando na Argentina — onde estudou música no Conservatório Municipal e compôs canções com o poeta Ferreira Gullar, exilado como ele.

Voltou ao Brasil só dez anos depois e foi preso já no aeroporto de Porto Alegre, sendo, felizmente, solto depois de quinze dias. Lançou então seu primeiro LP, pela nascente gravadora local ISAEC. O disco se chama,

sintomaticamente, *Teimoso e vivo*, e nele está um clássico: "Pealo de sangue" (música com mais de trinta gravações em cinco países). Mudou-se para São Paulo, depois para o Rio de Janeiro, lançou vários discos no Brasil, Uruguai e Argentina, com participações de Elis Regina, dos cubanos Pablo Milanés e Silvio Rodríguez, além dos argentinos Mercedes Sosa e Léon Gieco. Deste último, versiona para o português "Solo le pido a Dios", que com o nome de "Eu só peço a Deus" também se tornou um clássico.

Pioneiro em pensar a cultura do Mercosul, em 1988 organizou em Pelotas o I Latinomúsica, festival que reuniu artistas de onze países latinos. Nos anos 1990, abriu uma pousada em Santa Catarina, onde se recolheu por quase uma década, retomando sua carreira apenas na virada do milênio.

***

A década de 1970 abriu em compasso de espera. Os antigos festivais tinham sido substituídos pela Califórnia da Canção de Uruguaiana (de recorte fortemente regionalista) e o urbano Musipuc, do Centro Acadêmico da Faculdade de Filosofia e Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), de Porto Alegre.

Uma das raras iniciativas fora disso vem de Wanderlei Falkenberg e Cláudio Levitan (Porto Alegre, 1951): *Amelita cabeça tronco e membros*, *show* que em 1973 misturou *pop*, *rock*, música regional gaúcha e Tropicalismo; música, teatro, artes plásticas e psicodelia[10]. Tinha, entre os músicos, os pioneiros roqueiros Mutuca e Flávio Chaminé e o repertório incluía canções como "Marcou bobeira", de Levitan, um futuro clássico. A mesma turma, pouco mais tarde, criaria outro *show*: *Em palpos de aranha*, com o acréscimo de três egressos do Uma Mordida na Flor: Giba Giba, Neri Caveira e Maria da Graça Magliani, para além do exuberante guitarrista e compositor Zé Flávio.

Mas a década engrenou forte em 1975, com cinco eventos que se complementam: as *Rodas de som* do Teatro de Arena; o IV Musipuc; a Rádio Continental AM tocando artistas locais; os concertos *Vivendo a*

10. Sim, como Carlinhos Hartlieb, mas com resultado muito diferente.

vida de Lee, promovidos pela mesma Continental; e o sucesso do grupo Os Almôndegas.

Vamos pela ordem.

Já na estreia, dia 7 de março de 1975, o *show* do Bixo da Seda deixava claro o quanto era esperada uma janela como a das *Rodas de som* do Arena: numa lotação de 120 pessoas se espremiam 240, mais as mil que ficaram sem entrar nas escadarias do viaduto da Borges de Medeiros que dão acesso ao teatro. Por oito semanas, sempre à meia-noite de sexta, Carlinhos Hartlieb programou *shows* em que um artista iniciante abria para um mais conhecido, diante de um público encantado.

Em junho, aconteceu mais um Musipuc onde, novamente, brilhou Fernando Ribeiro (Porto Alegre, 1949 – São Paulo, 2006). Das cinco primeiras edições, ele ganhara três e tirara segundo lugar nas outras. Sua MPB sofisticada, escrita em parceria com o letrista Arnaldo Sisson (Porto Alegre, 1950), parecia imbatível.

Nessa primeira metade de década, Fernando Ribeiro era o mais influente artista do estado. Mas só estreou em disco em 1976. Quando gravou no Rio de Janeiro, pela EMI-Odeon, o LP *Em mar aberto*, que rendeu o sucesso local "Ultimamente", dele e de Arnaldo. Dois anos depois ele foi morar em São Paulo, mas resolveu apostar na utopia: rescindiu o contrato com a EMI e voltou para Porto Alegre a fim de assinar contrato com a novíssima ISAEC. Dirigida pelo pianista e compositor Geraldo Flach, a gravadora vinha tapar o buraco de meio século sem nenhum mísero selo fonográfico na cidade. Pela gravadora, Fernando lançou seu segundo e derradeiro trabalho: *O coro dos perdidos*. Disco denso e angustiado, vendeu pouco. Para piorar, a ISAEC não conseguiu estabelecer-se comercialmente. Fernando voltou, então, em definitivo para São Paulo, onde teve um estúdio e trabalhou com publicidade. Não retomou a carreira.

Mas se voltamos ao Musipuc de 1975, Fernando foi um dos artistas que mais impressionou o radialista Júlio Fürst (Porto Alegre, 1949), estrela da Rádio Continental, que participava do júri. Ele apresentava então o programa diário *Mister Lee in Concert*, criado para lançar as calças Lee no

Brasil. E sentado naquela plateia teve um estalo: trocar a programação de música *country* — afinal a Lee era a calça dos *cowboys* — por gravações daqueles novos artistas da cidade. Surpreendentemente, e graças a muita argumentação, os patrocinadores, a agência de publicidade e a direção da rádio toparam a empreitada.

Só tinha um detalhe: praticamente ninguém ali tinha disco. Como tocar suas músicas? Foi quando os dois redatores da rádio, Wanderlei Falkenberg (sim, ele) e Emílio Chagas, se juntaram ao operador de som da emissora, Francisco Anele, e conseguiram a liberação do Estúdio B para que os jovens artistas gravassem ali mesmo, com um único microfone. Às vezes, minutos depois as músicas saíam dali em fitas direto para a programação. Logo, toda a segunda metade do programa *Mister Lee* seria exclusivamente de artistas locais, que foram se espalhando por outros horários. Mês houve em que 80% do que se ouviu na Continental AM era de artistas locais.

Numa segunda grande sacada de Júlio, no dia 13 de agosto de 1975 (apenas um vertiginoso mês depois do Musipuc), estreou o festival *Vivendo a vida de Lee*. Na frente do Teatro Presidente de Porto Alegre[11] se acotovelava tanta gente querendo entrar que a polícia teve de fechar a rua. Não adiantou: uma porta lateral foi arrombada e, onde cabiam 1.150 pessoas, havia (os depoimentos variam) de duas a três mil — mais outras duas mil do lado de fora, escutando em automóveis de portas abertas o *show* que era transmitido pela rádio. Nessa primeira edição, subiram ao palco quarenta e três músicos, incluindo Hermes Aquino, Fernando Ribeiro, Status 4, Inconsciente Coletivo, Gilberto Travi e Cálculo IV, Grupo Ensaio, Byzarro, Utopia, Bobo da Corte, Em Palpos de Aranha, Mercado Livre e Wanderlei Falkenberg. Encerrando a noite, os então já famosos Almôndegas. Em novembro, a segunda edição do festival leva 5.300 pessoas ao Auditório Araújo Vianna para assistir a dezoito atrações, das cinco da tarde às duas e meia da manhã. Até 1976, seguiriam-se outras edições, além de viagens

11. À tarde houve uma bizarra pré-estreia: fechada para os três representantes da censura federal, que ouviram seis dos treze grupos, e leram as letras de todas as músicas. O pessoal aproveitou, pelo menos, para fazer a passagem de som.

pelo interior do estado e uma lendária ida a Curitiba, onde o programa também era transmitido.

E, quase sempre, quem fechava a noite eram Os Almôndegas.

Os irmãos Kleiton (Pelotas, 1951) e Kledir (Pelotas, 1953), o primo Pery Souza (Pelotas, 1953 – Porto Alegre, 2024), Quico Castro Neves (Pelotas, 1951) e o Gilnei (Gilnei Ferreira da Silveira, Jaguarão, 1950) gostavam de Pampa, Tropicália, Beatles, *folk*, *rock* e Lupicínio Rodrigues. Gravariam — e venderiam, o que é importante — muitos discos. Fariam *shows* quase sempre lotados e, novidade, teriam fama nacional. Eram solares, carismáticos, classe média universitária e, é claro, talentosos. Foram fundamentais para tudo que houve depois deles.

Pense comigo: em 1975, qualquer carioca sabia que "seu" ritmo era o samba. Qualquer recifense teria as opções, como a Dora da canção, de ser rainha do frevo ou do maracatu. Mas o que seria uma canção porto-alegrense?

Era necessário inventar uma tradição, e o mais perto que chegamos disso está nos dois primeiros discos d'Os Almôndegas, *Almôndegas* e *Aqui*, ambos lançados pela Continental em 1975. Do segundo, "Canção da meia-noite", composta por Zé Flávio, entrou na trilha da novela *Saramandaia*, com direito a clipe transmitido no *Fantástico*, dois campeões de audiência da então poderosíssima Rede Globo. Com esse poder de fogo, resolveram ir morar no Rio de Janeiro. Já sem Pery Souza e Quico, incorporam o guitarrista e compositor Zé Flávio (José Flávio Alberton de Oliveira, Porto Alegre, 1952–2023) e gravaram mais três discos até o final dos anos 1970.

Quico e Gilnei mudaram de profissão. Pery formou-se em composição e regência pela UFRGS e lançou dois discos: *Pery Souza* (RBS Discos/Som Livre, 1984), fusão entre o *pop* e o regional, e *Milonga do pendular encontro* (independente, 1986), em parceria com o letrista Jaime Vaz Brasil. Entre um e outro, compõe, com Luiz de Miranda, a clássica "Pampa de luz". Foi um dos mentores da Cooperativa dos Músicos de Porto Alegre (Coompor) e, durante um bom tempo, uma das maiores estrelas dos festivais de música regional.

Kleiton & Kledir, a dupla, estreou em 1979 no Festival de Música Popular da TV Tupi, em São Paulo, com uma canção original, composta por eles, que relata de forma divertida as viagens de trem pelo interior do Rio Grande do Sul: "Maria fumaça". Num momento de entressafra da MPB — imediatamente anterior à explosão do *rock* —, são contratados como estrelas pela gravadora Ariola, que entrava no Brasil investindo pesado. Nos anos seguintes, a cada *show* da dupla no Rio Grande do Sul, os gaúchos experimentavam pela primeira vez a sensação de ver um artista local lotando espaços como o ginásio Gigantinho, com capacidade para quatorze mil pessoas. Nem Elis Regina conseguiria isso.

Toda semana estavam no *Globo de Ouro*[12], seus clipes estavam no *Fantástico*, tiveram uma escala ascendente de três discos: *Kleiton & Kledir* (1980), com cinquenta mil cópias; *Kleiton & Kledir* (1981), noventa mil, com uma das músicas mais tocadas de 1982, "Tô que tô", composta por eles, na voz de Simone, que vira abertura de novela; resultado: *Kleiton & Kledir* (1982), com "Tô que tô", chega a 170 mil cópias vendidas.

Os álbuns *Kleiton & Kledir* de 1984 e 1986 não repetem a força. Ainda lançam na Argentina *Kleiton y Kledir en español*, mas a dupla se desmancha em 1989. Os irmãos passaram um tempo meio isolados, lançaram discos solo, mas acabam retomando a parceria anos mais tarde.

***

Outra grande estrela de *Vivendo a vida de Lee* era Hermes Aquino. Desde que voltara de São Paulo passara a trabalhar com publicidade, mas uma gravação ao vivo da sua canção "Machu Picchu", feita no primeiro concerto, se tornou a música mais pedida da Continental. Gravada em estúdio, tornou-se o lado A de um compacto, *Tapecar* (1975), que se completa com "Nuvem passageira", também composta por ele. Sucesso total. Com clipe no *Fantástico*, o disquinho esgota-se nas lojas de Porto Alegre antes mesmo da "Nuvem" virar tema da novela *O casarão*. Em 1977, veio o primeiro LP: *Desencontro de primavera*, que chegou a disco de ouro e

12. Parada televisiva de sucessos da Rede Globo. Recebia semanalmente os artistas brasileiros que, teoricamente, mais tinham vendido discos e/ou tocado nas rádios nos últimos dias.

tornou Hermes onipresente na Globo, do *Programa do Chacrinha* ao *Globo de Ouro*. No ano seguinte, o LP *Santa Maria* não repetiu o sucesso, e a gravadora lhe propôs mudar de estilo. Ele mandou uma carta desaforada ao diretor-geral da EMI na América Latina e, como aconteceu com o Canta Povo dez anos antes, e aconteceria mais tarde com Nei Lisboa, fica fácil imaginar o resultado.

Em vez de sucesso, o Grupo Pentagrama teve doses iguais de prestígio e polêmica, e deveu muito de sua história à Califórnia da Canção de Uruguaiana. A cantora Loma (Loma Pereira, Recife, 1954), os compositores, vocalistas e violonistas Ivaldo Roque (Laguna, 1939 – Porto Alegre, 1986) e Jerônimo Jardim (Jaguarão, 1944 – Porto Alegre, 2023)[13], o baixista Tenison Ramos e a cantora e baterista Yoli Planagumá foram tão longe na fusão entre local e universal que o festival teve de criar uma categoria para que eles pudessem ser premiados sem irritar os radicais da tradição. Em 1976 gravaram, em São Paulo[14], seu único e hoje tão impressionante quanto raro disco, pela mesma Continental dos Almôndegas. Fizeram muitos *shows*, turnês pelo estado, lançaram ainda um compacto mais raro ainda e acabaram.

Depois do fim, Jerônimo e Loma seguiram sólidas carreiras solo. Ela lançou dois LPs, dois CDs e uma fita cassete, circulou pelo Brasil, tornou-se referência nos festivais regionais e segue ativa como a grande voz negra do estado, tendo sido fundamental em chamar a atenção para o esquecido folclore negro do Litoral Norte, muitas vezes ao lado do grupo Cantadores do Litoral.

Jerônimo lançou seu primeiro disco solo em 1978, pela ISAEC, alargou muitas vezes os horizontes *californianos*, teve sua "Moda de sangue", composta por ele e por Ivaldo Roque, gravada com sucesso por Elis Regina (tema da novela *Coração alado*) e a intimista balada "Purpurina" apresentada por Lucinha Lins no MPB Shell 81, festival da Globo — em que venceram, sob vaias, como intérprete e compositor.[15] Mudou-se para o Rio

13. Jerônimo Jardim trabalhava como publicitário e ainda era um desconhecido na música.

14. Começaram a gravar em Porto Alegre, no estúdio da ISAEC, mas se desentenderam com a direção do selo, porque não era permitido fumar no estúdio.

15. O público queria a vitória para a grandiloquente "Planeta água", de Guilherme Arantes. O festival, aliás, estava cheio de gaúchos: Kleiton & Kledir, com "Navega coração"; Bebeto Alves, com

de Janeiro, trabalhou com *jingles* e seu xote "Eu vim do Sul" (compacto, Polygram, 1982) fez algum sucesso. Em 1985, mais uma polêmica: venceu a Califórnia, com "Astro haragano", mas é literalmente apedrejado pelo público conservador do festival, tendo de sair escoltado pela polícia. Acabara de lançar seu segundo LP, pela Som Livre, mas ficou tão chocado que abandonou palcos e estúdios para só retomar a carreira no final da década de 1990.

***

E ainda não falamos no Utopia, grupo de Bebeto Alves (Luiz Alberto Nunes Alves, Uruguaiana, 1954 – Porto Alegre, 2022) com os irmãos Frota — Ricardo no violino, Ronald no violão. Fundada em 1974, a banda *cult* percorreu todo o circuito com seu *rock-folk*-regionalista-gaúcho-progressivo: performance impactante nas *Rodas de som* do Arena; músicas na Rádio Continental[16]; *shows* nos *Vivendo a vida de Lee*; espetáculos lotados na capital e no interior.

Depois do fim do grupo, em 1977, Bebeto participa de *Voltas*[17], *show* que o reúne a Carlinhos Hartlieb e Cau Trein. O encontro traz de volta suas raízes fronteiriças, que seriam explicitadas nas duas faixas que gravaria no LP coletivo *Paralelo 30*. Mudou-se para São Paulo, depois para o Rio de Janeiro — onde lançou o LP *Bebeto Alves*, pela CBS, no mesmo 1981 em que estreavam em disco Nelson Coelho de Castro e Vitor Ramil. Com sua frase-síntese "somos um bando e muitos outros", ali está "De um bando", a zamba estilizada que era o retrato dos gaúchos tentando conquistar os centros do país. Mesmo disco em que está a debochada rancheira-*pop* "Kraft!... mesmo", composta por Bebeto e Paulo Klein, que participa do festival MPB Shell 81 e gera um clipe hilário.

O segundo disco, *Notícia urgente* (Warner, 1983), foi gravado ao vivo em Porto Alegre e gerou um outro sucesso local: a canção-título. Pouco

"Kraft!.. mesmo"; Vitor Ramil, com "Engenho"; e a parceria Musical Saracura e Mário Barbará, com "Velhas brancas".

16. As mais tocadas foram "De manhãzinha", "Aos anos 70" e "Lírio".

17. Lançado em CD em 2003 pelo selo Upa!, a partir de uma gravação feita por Francisco Anele em uma de suas apresentações.

depois, o compacto *Quando eu chegar*, produzido segundo a cartilha de sonoridade *pop* de 1984, estourou nas rádios e TVs de todo o país. Ele apresentou para a gravadora o projeto de um disco todo *ultrapop*, mas queriam lançá-lo como cantor romântico. Rompeu o contrato. A Som Livre comprou a ideia, mas o LP *Novo país* (1985) não repete o sucesso de *Quando eu chegar*. Sempre inquieto, Bebeto larga tudo e vai entregar pizza nos Estados Unidos. Aguenta menos tempo do que imaginava. Em sete meses estava em Porto Alegre onde, novamente ao vivo, gravou *Pegadas* (1987), pela Continental, que vendeu boas vinte mil cópias. Ficou então na cidade, sendo um dos fundadores da Coompor[18] — que agregará parte significativa dos artistas gaúchos de MPB, funcionando como um celeiro de *shows* e projetos —, da qual Bebeto foi uma das cabeças e Nelson Coelho de Castro o primeiro presidente.

A cooperativa estreou com um *show* coletivo de seus membros, no Auditório Araújo Vianna. Entre 1987 e 1988, coordenaram o *Projeto Coompor*, no qual, a cada tanto, três artistas dividiam uma noite no palco do Teatro Renascença. No ano seguinte, montam o espetáculo *Coompor Canta Lupi*, com uma seleção dos seus associados recriando em clima *pop* canções de Lupicínio Rodrigues.[19]

Sempre efervescente, Bebeto fechou os anos 1980 com uma trilogia de trabalhos eletrônicos feitos em parceria com o tecladista Fernando Corona, em que se destaca "Milonga de paus", de 1990, e sua poética verborrágica contraposta a tratamentos musicais quase minimalistas.

***

E já que falamos tanto no disco *Paralelo 30*...

Talvez o mais importante resultado do ousado projeto de fundar uma gravadora em Porto Alegre (a ISAEC), o LP de 1978 foi produzido pelo jornalista Juarez Fonseca, reunindo novos, alguns nem tanto, nomes. Foram definidas duas faixas para cada: Bebeto Alves, Nelson Coelho de

18. Que, exatos vinte anos depois da Frente Gaúcha de Música Popular, funcionava no mesmo Clube de Cultura e tinha os mesmos Cláudio Levitan e Raul Ellwanger entre seus integrantes.

19. O *show* virou um LP e circulou por diversas cidades do interior, com uma megaestrutura (para os padrões sul-rio-grandenses).

Castro, Raul Ellwanger, Carlinhos Hartlieb, Nando Gross e Cláudio Vera Cruz. Juntos em diferentes cruzamentos, eles traçavam a cara da nova música urbana gaúcha. Duas canções se destacaram naquele momento, tocando bastante no rádio: "Maria da Paz", de Carlinhos Hartlieb, com seus ecos andinos, e o samba "Te procuro lá", de Raul Ellwanger e Ferreira Gullar. Não tendo tanto impacto na época, a milonga "*¿Que se pasa?*", de Bebeto Alves, talvez seja hoje a música que mais sobreviveu num LP fundamental para se entender a música porto-alegrense.

***

Para encerrar os anos 1970, Musical Saracura.

Nico Nicolaiewsky (Nelson Nicolaiewsky, Porto Alegre, 1957–2014) e Sílvio Marques (Porto Alegre, 1956) tinham vinte e poucos anos, tocavam e compunham juntos há algum tempo e queriam montar uma banda. Nenhum dos dois era do *rock*, mas daí chamaram um dos pioneiros do gênero no estado: Flávio Chaminé (Flavio Coiro Dias, Porto Alegre, 1950–2004), apresentado a eles por nosso velho conhecido Cláudio Levitan. Chaminé trouxe a Gata (Maria Cristina Raimundo), baterista de sua finada banda Bobo da Corte. Os quatro então gravaram a balada "Flor", de Sílvio e Nico, composta quando ambos tinham 18 anos. Essa gravação foi muito difundida na Rádio Continental. Em 1977 estrearam o primeiro *show*, no Círculo Social Israelita. Sucesso proporcional ao capricho raro para iniciantes: roteiro, cenário, som profissional, produtor.

Ambos — sucesso e capricho — crescem no segundo espetáculo, em 1978, com direção de Kleiton Ramil. Em 1979, Gata sai e Silvio chama para o posto o baterista Fernando Pezão (Fernando Janczura, Porto Alegre, 1954). Ensaiavam então *todas* as tardes, a tarde toda. O resultado é evidente. Em São Borja, conheceram o compositor Mário Barbará (Mário Barbará Dornelles, São Borja, 1954 – Porto Alegre, 2018), que tinha vencido três edições seguidas da Califórnia da Canção. Os cinco, juntos, atacam na Califórnia, no MPB Shell e no *show Barbará & Saracura*, com direção musical de Celso Loureiro Chaves.

Na virada da década, eram a banda mais popular do estado. Cláudio Levitan escreve, então, o roteiro, os textos e parte do repertório do *show* O *ovo*, com direção cênica de Paulinho Albuquerque e um time de músicos de apoio que incluía o saxofonista Luizinho Santos e o guitarrista Zé Flávio. Só faltava o disco.

Ele chegou em 1982, independente, com apenas oito faixas — a censura cortara outras duas. Em compensação, *todas* tocam nas mais diversas rádios: "Flor, toda moça" (Sílvio Marques e Orlando Nascimento), "Xote de Jaguarão" (Kledir Ramil), "Xote da amizade" e "Bolero lero" (ambas de Barbará), "Tango da mãe", "Marcou bobeira" e "Nada mais" (todas de Levitan). Se os pernambucanos cruzaram mangue e mundo para revolucionar a música brasileira nos 1990, o Saracura, uma década antes, juntou Pampa e *pop* como ninguém até então. O *show Mais além*, em 1984, foi o último.

Com o fim da banda, Sílvio e Pezão vão se dedicar à publicidade (Fernando, anos depois, fundaria a banda *pop* Papas da Língua). Chaminé volta ao *rock'n'blues* e se torna lenda do *underground* da cidade.

Poucos meses depois do fim do Saracura, Nico estreou, em parceria com Hique Gomez (Luiz Henrique Gomes, Porto Alegre, 1959), um espetáculo para ganhar uns trocados em bares. Com o curioso nome de *Tangos & tragédias*, se alguém dissesse que aquilo seria o maior fenômeno do *showbiz* gaúcho (e um dos maiores do Brasil), ninguém acreditaria.

Estrelado por seus alter egos Maestro Pletskaya e Kraunus Sang, Nico e Hique levariam dois anos andando de bar em bar até chegarem a um palco de teatro. Mas daí em diante a espiral foi sempre ascendente: Rio de Janeiro, São Paulo, Curitiba, disco ao vivo, álbum de quadrinhos e, por fim, décadas de longas temporadas de verão no Theatro São Pedro — que se tornaram uma tradição na cidade. As pessoas viam e reviam o espetáculo que era sempre o mesmo, mas sempre mudava. Só a morte de Nico, vitimado por uma leucemia rara, foi capaz de interromper a saga, justo quando completavam trinta anos em cartaz.

Nico deixou também um originalíssimo trabalho solo como compositor e intérprete, numa carreira iniciada em 1984, com a valsa "Feito um picolé

no sol"[20], que já nascera clássica. Escreveu muita música para cinema e teatro, em Porto Alegre e no Rio de Janeiro (onde morou por dez anos) e, em 1989, seu *show Só cai quem voa* (em duo com Fernando Pezão) seria a base de seu primeiro disco. Que como seus outros dois trabalhos — incluindo a ópera *As sete caras da verdade* — só seriam lançados na década seguinte.

Já Hique, que vinha do *blues* e do chorinho, trabalharia bastante com teatro e cinema e também começaria uma relevante carreira solo nos anos 1990.

***

Mas voltemos mais uma vez para essa história, agora em 1982.

Uma das músicas mais tocadas no Brasil é "Asa morena", interpretada por Zizi Possi e escrita por um jovem compositor gaúcho chamado Zé Caradípia (José Luiz Fernandes, Canoas, 1956). Apesar de ter estreado nas *Rodas de som*, Zé só lançaria seu primeiro disco nos anos 1990, ainda que antes disso tenha figurado com destaque no LP *Música popular gaúcha* (1982).

Em 1982 e 1984, os *shows* coletivos *Música popular gaúcha (MPG)* chegam a levar surpreendentes quarenta mil pessoas ao Parque Marinha do Brasil para assistir aos artistas da MPB do estado. Simbolicamente, no mesmo ano outras quatroze mil pagaram ingresso para entrar no Ginásio Gigantinho e assistir às novas bandas de *rock* gaúchas, no Festival Rock Unificado.

O foco estava mudando.

Assim como nos anos 1970 a música feita na capital tinha muito a ver com a Rádio Continental AM e Júlio Fürst, nos 1980 grande parte dessa história passava pela dupla Bandeirantes/Ipanema FM e os radialistas Nilton Fernando, Mauro Borba e Katia Suman. A Bandeirantes foi a primeira FM a tocar, e muito, Gelson Oliveira, Totonho Villeroy, Nei Lisboa, Vitor Ramil, Bebeto Alves, Nelson Coelho de Castro. E todos eles lotavam seus

20. Incluída no LP *Música popular gaúcha* (RBS Discos, 1984), e que inclui também "Salve-se quem souber", composição de Gelson Oliveira, Paul de Castro e Sérgio Rezende.

shows porque tocavam *naquela* rádio, cujo estúdio ficava no coração do Bom Fim, bairro símbolo dos anos 1980, onde acabavam de abrir os bares Escaler e Ocidente.[21]

Foi quando, em 1985, já se chamando Ipanema FM e em terceiro lugar de audiência, a emissora abandonou a MPB/MPG e passou a tocar basicamente *rock*. Totonho, Bebeto, Nelson, Gelson: todos juntos, repentinamente, no vácuo.

Gelson Oliveira (Gelson Oliveira Rodrigues, Porto Alegre, 1955) era artesão e músico de baile em Gramado, na Serra gaúcha, quando, em 1979, conheceu o também muito jovem Nei Lisboa. Estreiam juntos no *show Lado a lado*. Seu primeiro disco foi o independente *Terra*, de 1983 — feito em parceria com o baterista Luiz Ewerling, que logo iria morar nos Estados Unidos. Graças ao saxofonista e arranjador carioca Paulo Moura, Gelson ganhou uma bolsa para estudar música no Rio de Janeiro, onde ficou por um ano. A partir da década de 1990 lançou muitos discos e foi um dos quatro integrantes do coletivo Juntos, com Bebeto Alves, Totonho Villeroy e Nelson Coelho de Castro.

Totonho Villeroy (Antonio Villeroy, São Gabriel, 1961) estreara seu primeiro *show*, *Do outro lado da rua*, em 1984. Estudante da Agronomia da UFRGS, grande amante das sofisticadas harmonias da música mineira, era autor de uma canção que causou sensação quando lançada: "Êxodo". Logo mudou-se para o Rio de Janeiro, como Gelson, Vitor, Bebeto, Nico Nicolaiewsky e Adriana Calcanhotto o fariam em algum momento dessa década. Mais tarde assumiria seu nome de batismo Antonio Villeroy e, dos anos 1990 em diante, lançaria mais de uma dezena de álbuns e se estabeleceria como compositor de *hits*. Possivelmente o mais gravado do estado depois de Lupicínio Rodrigues, e por intérpretes de todo o Brasil e do exterior.

Nelson Coelho de Castro (Porto Alegre, 1954) estreara nas *Rodas de som*, participara do último *Vivendo a vida de Lee* e dos Musipuc de 1976 e

21. Ver Mauro Borba, *Prezados ouvintes*, e Katia Suman, *Katia Suman e os diários secretos da Ipanema FM*.

1977[22], mesmo ano de seu *show* de estreia, *...e o crocodilo chorou*. Em 1979, lança um compacto de sucesso, *Faz a cabeça*, ode à volta de Leonel Brizola do exílio. Seria o primeiro samba ("de raiz") gaúcho a ficar conhecido sem ser nem de Lupicínio nem de Túlio Piva.

Em 1981, foi o pioneiro local de um processo que começava a engatinhar no Brasil: o disco independente, feito pelo próprio artista, sem auxílio de nenhuma gravadora ou selo. Sua viabilização foi através de uma ideia inédita, hoje utilizadíssima com o nome de *crowdfunding*: os bônus. A pessoa comprava o *futuro* disco e ganhava um vale, que trocava depois pelo LP. Relação que necessitava de confiança mútua, funcionou à maravilha. O título não podia ser mais apropriado: *Juntos*.

No disco estão dois violentos retratos de época: a marcha-rancho "Zé – Aquele tempo do Julinho", que conta a espera de um amigo que não chega porque é massacrado pela polícia. E a falsamente singela valsa "Armadilha", parceria com a produtora Dedé Ribeiro (uma das idealizadoras dos bônus), encaixada depois lindamente no encerramento do primeiro longa-metragem em 35mm do novo cinema gaúcho: *Verdes anos*.[23]

Dois anos depois, o LP *Nelson Coelho de Castro* (Chantecler), dividido entre valsas ao violão, piano e voz e sambões com uma miniescola de samba, puxado pelo samba de roda "Vim vadiá", toca muito nas rádios. Nesse mesmo 1983, venceu a primeira edição do Musicanto Sul-Americano de Nativismo[24], com "No sangue da terra nada guarani", zamba que denuncia o massacre indígena. Foi finalmente contratado por uma grande gravadora (Ariola) e lançou o álbum *Força d'água*.

Mas estamos em 1985, ano do Rock in Rio e da explosão do *rock* gaúcho, que geraram juntos, como diria o próprio Nelson, *um processo de geriatrização precoce* de toda sua geração. Ele levaria longos dez anos

22. Neste último, o festival cria uma categoria especial para poder premiá-lo: a de "Canção mais original" (ninguém sabia como premiar aquele samba chamado "Futebol").

23. Dirigido por Carlos Gerbase e Giba Assis Brasil, e cuja música de abertura era "Verdes anos", de Nei Lisboa.

24. Festival criado em Santa Rosa, idealizado como uma frente de renovação, uma espécie de "Califórnia da Canção de Vanguarda".

para começar um processo de reaproximação com a mídia e o público de Porto Alegre.

Mídia e público que, dessa turma toda do que alguns chamam de Música Popular Gaúcha (MPG), só não abandonou Vitor Ramil e Nei Lisboa (Nei Lisboa, Caxias do Sul, 1959).

***

O irmão de Nei era o poeta e guerrilheiro Luiz Eurico Lisboa, assassinado pela ditadura em 1972. E isso sempre pairou sobre sua obra, desde a estreia, em 1979, junto com o guitarrista, jornalista (da Rádio Guaíba) e futuro Engenheiro do Hawaii Augustinho Licks (Montenegro, 1956). O *show* se chamava *Deu pra ti, anos 70* e, anunciado em pichações pela cidade, sintetizava a pesada sensação geral daquele momento. A expressão virou gíria local e logo se espalhou pelo Brasil graças a Kleiton & Kledir e à canção "Deu pra ti, baixo astral".

Numa espécie de metalinguagem, algumas cenas do espetáculo integravam o primeiro longa-metragem em Super-8 do estado, chamado justamente *Deu pra ti, anos 70*. Dirigido por Nelson Nadotti e Giba Assis Brasil, com trilha de Nei, o filme foi o marco inicial da nova cinematografia gaúcha, que explodiu em *Verdes anos* e revelou a turma da futura Casa de Cinema de Porto Alegre.

Em 1980, o *blues* "Pra viajar no cosmos não precisa gasolina", composição de Nei e Augustinho, participou do Musipuc, tocou muito na Rádio Bandeirantes e viabilizou seu primeiro *show* solo: *Vem comigo nesse barco azul*. A partir daí, apoiado pelos neilisbônus inspirados na experiência de Nelson Coelho de Castro (a produtora, Dedé Ribeiro, era a mesma), Nei lançou em 1983 o LP *Pra viajar no cosmos não precisa gasolina*, que rapidamente esgotou suas três mil cópias.

Noves fora, o segundo disco, é do ano seguinte, mas a diferença parece ser de uma década. Se o LP de estreia teve a cara dos anos 1970, esse é totalmente '80s. Duas faixas produzidas pelo tecladista paulista Nico Rezende, formatadas para as FMs, estouraram nas rádios gaúchas: "Capricho" e "Mônica tricomônica". Em 1987, contratado pela EMI, lançou

o *superpop Carecas da Jamaica*, que lhe deu o Prêmio Sharp de Artista Revelação. O LP tocou também muito, puxado por "Verão em Calcutá" e a sua ironia "neilisbônica" (que passa despercebida) de propor um bom verão numa das cidades mais miseráveis do planeta.

Em julho de 1988, ainda na EMI, começou a gravar *Hein?!*, que, acreditavam os fãs, finalmente o projetaria nacionalmente. Num acidente de carro acontecido numa folga dos trabalhos, sua namorada morreu. E o que era para ser um álbum debochado e irônico muda de cara. Sem nenhuma energia para trabalhar a divulgação do disco, uma entrevista malsucedida no programa de Jô Soares piora as relações já estremecidas com a gravadora, que se encerraram com sua recusa em gravar uma versão de "Hey Jude", dos Beatles, com letra em português de Rossini Pinto, versionista da Jovem Guarda.

Começou então um período de dúvidas com relação a ter ou não uma "carreira" — que só graças à dedicação do seu produtor Tonho Meira e à fidelidade de seu público não resultou na segunda opção. De qualquer forma, deu um tempo em 1989, com um anunciado *show* de despedida[25] chamado *Dez anos antes, dez elefantes*, assistido por dez mil pessoas.

***

O time da nossa história[26] se completa com os caçulas Vitor Ramil e Adriana Calcanhotto.

Vitor (Vitor Hugo Alves Ramil, Pelotas, 1962) ainda tinha dezoito anos quando participou do MPB Shell e gravou seu primeiro disco, pela Polygram. *Estrela, estrela* (1981) era o sonho de *qualquer* artista de MPB naquele momento: produzido por João Augusto, com arranjos de Wagner Tiso, Egberto Gismonti e Luiz Avellar, o disco tinha várias participações realmente especiais e alguns dos melhores músicos do Brasil a serviço de canções compostas entre seus quatorze e dezoito anos de idade.

25. Que se revelaria provisória, já que Nei voltaria com imensa popularidade a partir de meados dos anos 1990.

26. Cujo foco, como anunciado no título do capítulo, vai dos anos 1960 aos 1980.

Antes ainda de mudar-se para Porto Alegre, venceu uma das linhas da Califórnia com a milonga "Semeadura" , composição dele e de José Fogaça, e tinha uma canção gravada por Zizi Possi. Além disso, os manos Kleiton & Kledir já tinham levado ao disco tanto "Semeadura" quanto "Estrela, estrela" (esta também gravada por Gal Costa). Daí, em 1984, lançou *A paixão de V segundo ele próprio* (Som Livre/RBS Discos), disco tão pretensioso quanto bem resolvido nas obsessões que seu autor carregaria pela vida, como as milongas compostas sobre poemas de Jorge Luis Borges.

No seu disco de 1986 a imensa Mercedes Sosa grava "Siembra" (versão de "Semeadura" em espanhol). Ele então, como tantos dessa geração, foi morar no Rio de Janeiro. Assinou com a EMI e lançou o disco *Tango* (1987), espécie de anti-*A paixão de V*: seco, direto, pop, poucos músicos e poucas músicas. Sai dali o mais improvável dos *hits*: uma longuíssima versão para "Joey", de Bob Dylan, que vira "Joquim", misturando os versos originais com a história real do avô do baterista Alexandre Fonseca, pelotense como ele. Seis das suas oito faixas tocam muito nas rádios alternativas gaúchas.

Ainda no Rio de Janeiro, gesta a novela *Pequod* e, originalmente para o livro *Nós, os gaúchos*, escreve o ensaio "A estética do frio", que passa a pautar sua obra desde então, virando inclusive referência acadêmica. Mas só em meados dos anos 1990 o músico retomaria sua carreira. Desde então em sempre ascendente prestígio.

E não se pode encerrar o capítulo sem focar na artista gaúcha que melhor conseguiu sedimentar-se na música brasileira desde a tríade Radamés/Lupicínio/Elis: Adriana Calcanhotto (Porto Alegre, 1965).

Filha de bailarina com baterista[27], Adriana começou a compor aos treze anos de idade — e com a mesma intensidade com que descobria a literatura mais sofisticada do Brasil e do mundo. Não é à toa que, quando estreou, aos vinte anos, destacou-se imediatamente entre a dezena de intérpretes que surgia naquele momento — várias tecnicamente superiores a ela.

27. Carlos Calcanhotto, figura disputada nos anos 1960.

Seu primeiro *show* importante foi no Porto de Elis, teatro-bar que disputava com o Bar Ocidente o que acontecia de novo na Porto Alegre *moderna* do final dos anos 1980. Ali (e nos palcos dos teatros municipais) sucediam-se intérpretes como o grupo vocal Canto Livre[28], Muni, Flora Almeida, Elaine Geissler — cuja gravação de "Horizontes"[29] transformou-se numa espécie de hino da cidade —, Luciana Costa, Suzana Maris[30], Neusa Ávila, Nancy Araújo e, talvez a mais importante de então, Glória Oliveira — que começara fazendo vocais nos *shows* de Giba Giba, lotava seus *shows* e lançou dois discos[31] antes de mudar de estado e profissão[32].

Mas foi Adriana quem mais chamou a atenção do diretor teatral Luciano Alabarse, que então dirigia muitos *shows*. Juntos, ela e ele entram num ritmo insano: inacreditáveis treze *shows* diferentes em apenas quatro anos. Espetáculos cada vez mais modernos e performáticos. Público conquistado em Porto Alegre, Adriana mudou-se para o Rio de Janeiro em 1988, gravou um especial para a TV Manchete, e foi contratada pela Sony e, antes mesmo de gravar seu disco de estreia, *Enguiço* (1990), já estava fazendo *show* no Festival de Montreux, na mesma delegação de João Gilberto. Estabeleceu-se com uma carreira sólida, entronizada no panteão da MPB e com crescente sucesso no Brasil, Argentina e Portugal. Ainda que, ironicamente para este texto, muitos dos seus fãs não saibam onde nasceu a porto-alegrense Adriana.

Referências

BORBA, Mauro. *Prezados ouvintes*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

FARIA, Arthur de. *Elis, uma biografia musical*. Porto Alegre: Arquipélago, 2015.

28. Com *shows* de roteiros com muito humor e dois discos de sucesso. Um dos integrantes, Jair Kobe, é o hoje popularíssimo Guri de Uruguaiana.

29. Composta por Flávio Bicca Rocha para a peça *Bailei na curva*, do grupo Do Jeito Que Dá, o segundo maior sucesso do teatro gaúcho (se considerarmos *Tangos & tragédias* como teatro gaúcho).

30. Que lançou também um EP de quatro faixas (na época chamado "LP Mix"): *Suzana Maris*.

31. *Gloria Oliveira*, EP de quatro faixas (1986), e *Por favor sucesso*, LP (Nova Trilha, 1988).

32. Hoje é professora no curso de História da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

SUMAN, Katia. *Katia Suman e os diários secretos da Ipanema FM*. Porto Alegre: BesouroBox, 2018.

4.13

Começos da pesquisa e da pós-graduação em literatura no Rio Grande do Sul

Luís Augusto Fischer
Olívia Barros de Freitas

Criados no estado do Rio Grande do Sul os primeiros cursos de graduação em Letras — o da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), em 1940, e o da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), em 1942 —, que se espalharam pela geografia do território nos anos 1960 a 1980, apenas na década de 1970 é que começaram os trabalhos de pesquisa e pós-graduação regular, acompanhando dessa forma o ritmo geral da pesquisa e da pós-graduação no Brasil. De fato, até o final dos anos 1960, não havia uma regra clara e universal para a titulação dos professores de carreira universitária, assim como não existiam regularmente projetos de pesquisa estruturada, envolvendo docentes e alunos orientandos, e isso até mesmo entre os poucos professores universitários que pesquisavam e publicavam regularmente.

Em termos amplos, podemos falar que aquele momento inicial, até o final dos anos 1960, foi um tempo de baixa especialização, ou, em termos sociológicos, de baixa divisão do trabalho intelectual: muitos dos professores que atuavam nos cursos de graduação em Letras eram, nos anos iniciais, formados em Direito (ou *também* em Direito), ou tinham formação para o magistério em seminários religiosos (em especial católicos), ou tinham habilitação ainda menos formal, ou menos ligada ao mundo universitário. A partir da virada dos anos 1960 para os 70, instituído para a universidade brasileira um conjunto de diretrizes para a pesquisa e a pós-graduação, foram criados os cursos de pós-graduação, que de fato se converteram naquilo para que foram criados, centros de preparação de mão de obra especializada e de pesquisa específica.

Este capítulo procura fazer um retrato do que ocorreu nos dois primeiros cursos de pós-graduação instituídos no Rio Grande do Sul em seus primeiros anos de existência. A intenção é mostrar, com números e exemplos, que rumos foram escolhidos inicialmente por esses dois cursos, na PUCRS e na UFRGS. De modo mais específico, procuramos responder a uma curiosidade, ligada ao objeto da presente *História da literatura no Rio Grande do Sul*, a saber: a presença de estudos sobre autores gaúchos foi significativa? Teria havido alguma orientação no sentido de conduzir

ou ao recorte estadual da literatura, em todo o país, particularidade que não causará estranhamento se levarmos em conta o amplo passado irredentista, particularizante, com fatos e sonhos ligados à ideia de uma autonomia do Rio Grande do Sul relativamente ao Brasil.

os mestrandos a estudarem autores gaúchos? Se houve tal preocupação, isso terá alguma significação marcante?

Não custa esclarecer que tais perguntas ecoam, mais ao fundo, a própria existência de uma divisão, para fins de trabalho ou por outros motivos, entre a literatura sul-rio-grandense e a literatura brasileira em geral. Tome-se o exemplo da UFRGS, que justamente nos anos 1970 criou uma disciplina, para a graduação, chamada "Literatura Sul-rio-grandense", tendo como primeiro professor Guilhermino Cesar, figura destacada do debate acadêmico e crítico que em 1956 havia publicado uma importante obra, justamente a *História da literatura do Rio Grande do Sul*. Por tudo que sabemos, trata-se da primeira cadeira de ensino superior dedicada a uma literatura estadual,

Podemos dizer ainda, por contraste, que o levantamento aqui exposto e comentado não procura discutir metodologia, nem a presença maior ou menor de certos teóricos da literatura, brasileiros ou estrangeiros, tema que por certo tem grande relevo e fica aqui como uma indicação para futuros trabalhos. A pesquisa feita para responder a essas questões foi feita junto aos dois cursos de pós-graduação enfocados, em algumas experiências publicadas, em arquivos de suas secretarias aos quais tivemos acesso e em observação direta da vida e da obra de alguns professores envolvidos.

Antes de entrar na massa dos dados dessas duas estruturas de pós-graduação vale anotar algo sobre o panorama gaúcho relativo ao tema, em geral.[1]

A Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) tem o mais antigo Programa de Pós-Graduação em Letras do interior, com mestrado criado em 1987, reconhecido em 1989, e doutorado criado em 2002, implementado em 2003. Conta com duas áreas, Estudos Literários e Estudos Linguísticos.

A Universidade de Caxias do Sul (UCS) criou em 2000 um programa de pós-graduação, em nível de Mestrado, o curso intercultural chamado Letras, Cultura e Regionalidade, tendo como área de concentração Estudos da Identidade, Cultura e Regionalidade, sendo a área de literatura contemplada pelo programa em companhia de outras áreas de humanidades e afins. Hoje este programa chama-se Pós-Graduação em Letras

1. Os dados a seguir foram recolhidos de páginas na internet de cada um dos cursos mencionados e da Plataforma Sucupira, acessadas em 2024.

e Cultura e tem como grande área de atuação Estudos de Linguagem, Literatura e Cultura, divididos nas linhas de literatura e processos culturais e de linguagem e processos culturais.

Na Universidade Federal do Rio Grande (FURG), que já contava com curso de especialização desde o final dos anos 1980 em Literatura Brasileira Contemporânea, o Programa em Pós-Graduação em Letras foi criado em 2001, com habilitação para mestrado na área de História da Literatura. O doutorado foi autorizado em 2012.

O Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo (UPF) foi criado para fins de mestrado em 2003, tendo autorização para atuar com cursos de doutorado em 2014. Inicialmente tinha duas áreas, Estudos Literários e Estudos Linguísticos; atualmente, tem uma só área, Letras, com três linhas de pesquisa ativas: Produção e Recepção do Texto Literário, Leitura e Formação do Leitor, Constituição e Interpretação do Texto e do Discurso.

O PPG da Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC) foi criado em 2005 para o nível de mestrado, área de concentração de Leitura: Estudos Linguísticos, Literários e Midiáticos. Em janeiro de 2006 a Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões (URI) criou o seu PPG em Letras: Cultura, Educação e Linguagem, com o mestrado em Literatura Comparada, o qual atualmente funciona na modalidade ensino a distância. Em 2007 o Centro Universitário Ritter dos Reis (UNIRITTER) criou um programa de pós-graduação em Letras, com mestrado habilitado para a área de concentração Linguagem, Interação e Processos de Aprendizagem, que incluía linhas de pesquisa em literatura; esse programa, entretanto, encontra-se descontinuado desde 2021, após fusão com a Universidade de Caxias do Sul (UCS).

A Universidade Católica de Pelotas (UCPel), desde 2009 tem um programa de pós-graduação em Letras multidisciplinar, com a área de concentração Estudos em Memória Social; tanto o curso de graduação quanto esse PPG foram extintos em 2018. A Universidade Feevale, de Novo Hamburgo, criou em 2010 o Programa de Pós-Graduação em Processos e Manifestações Culturais, interdisciplinar, envolvendo as áreas de

Letras, Comunicação e História, com Mestrado Acadêmico, e em 2015 definiu também um doutorado. Desde 2021, o programa da Feevale está em processo de desativação. A Universidade Federal de Pelotas (UFPel), que já tinha uma especialização em literatura, passou a ter seu próprio PPG em 2011, para mestrado, nas linhas de pesquisa de Aquisição, Variação e Ensino; Texto, Discurso e Relações Sociais; e Literatura, Cultura e Tradução.

O Programa de Pós-Graduação em Literatura na PUCRS

O curso de Pós-Graduação da PUCRS foi idealizado ainda no final da década de 1960, sendo oficialmente instalado no dia 12 de março de 1970. No entanto, apenas em 1972, o programa estendeu suas atividades para a área de literatura, com o mestrado em Teoria da Literatura. Para sua realização, a PUCRS exigia o cumprimento de 28 créditos, que eram divididos em disciplinas de três grupos distintos: formação básica (comum à área de linguística), domínio específico e domínio conexo. Além do curso de mestrado *stricto sensu*, a PUCRS mantinha cursos de especialização *lato sensu*. O curso de especialização mantido nos anos iniciais do PPG pela PUCRS, intitulado "Especialização em Literatura Brasileira", tinha como disciplina obrigatória "Literatura Sul-Rio-Grandense".

Em 1977 a PUCRS implementou dois centros de pesquisas, subordinados ao programa de pós-graduação, com o intuito de estimular as atividades de pesquisa na área. Um deles era o Centro de Pesquisas Literárias, cujo foco era a história da arte literária e suas relações com a sociedade. As investigações científicas no órgão partiam de três ênfases: Literatura Infantil e Ensino, Literatura Sul-Rio-Grandense e Teoria da Literatura. Com isso, pode-se notar que a atenção aos estudos de literatura no Rio Grande do Sul encontrava-se desde muito cedo já institucionalizados na PUCRS.

Em sua descrição, o Centro de Pesquisa em Literatura Sul-Rio-Grandense propunha estudar alguns tópicos, tais como: "Aparecimento da literatura no Rio Grande do Sul. Cultura literária do Rio Grande do Sul. Catálogo dos principais autores e da produção crítica. Estudo de autores

e obras representativas da cultura literária sulina. Condição de produções de leitura".[2]

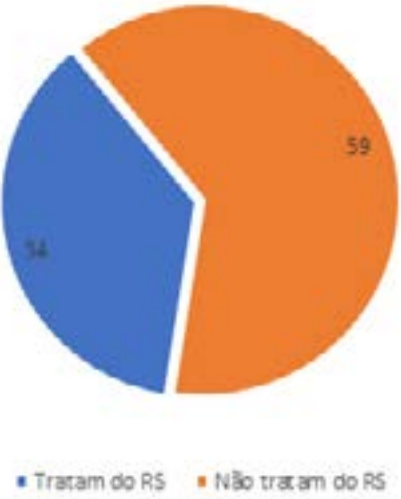
Dentre os projetos dos anos iniciais do Centro, destacam-se alguns: formação da literatura sul-rio-grandense; edição crítica de obras fundamentais da literatura do Rio Grande do Sul; organização de acervos literários (Dyonelio Machado, Erico Verissimo, Pedro Geraldo Escosteguy e Reynaldo Moura); organização do *Dicionário de autores gaúchos*; a literatura dos descendentes vênetos no Rio Grande do Sul, revista *Província de São Pedro*.

O doutorado em Letras na PUCRS iniciou também antes do da UFRGS, em 1978. Hoje o PPG conta, além das áreas de Linguística e Teoria da Literatura, com um curso de Escrita Criativa, em cuja história se destaca o trabalho da oficina literária liderada por Luiz Antonio de Assis Brasil, atuante por mais de vinte e cinco anos.

Avaliamos, para este capítulo, o conjunto de dissertações de mestrado, relativas à literatura, do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS, defendidas entre 1970 a 1989, de modo a abranger o período de defesa dos alunos que estavam matriculados nos dez anos iniciais (muitos dos quais demoraram anos para concluir seus trabalhos). Dos 93 mestrados acadêmicos na turma dos dez anos iniciais do curso (suposição feita com base no único documento a que se teve acesso, *Curso de Pós-Graduação em Letras*, de 1992, 34 tratavam de forma principal da literatura sul-rio-grandense:

2. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, *Curso de Pós-Graduação em Letras*. CPGL – PUCRS: 1977–1992, p. 14.

Gráfico 1 – Dissertações de mestrado defendidas entre 1970 e 1989 na PUCRS que tematizaram a literatura sul-rio-grandense



Fonte: elaborado pelos autores.

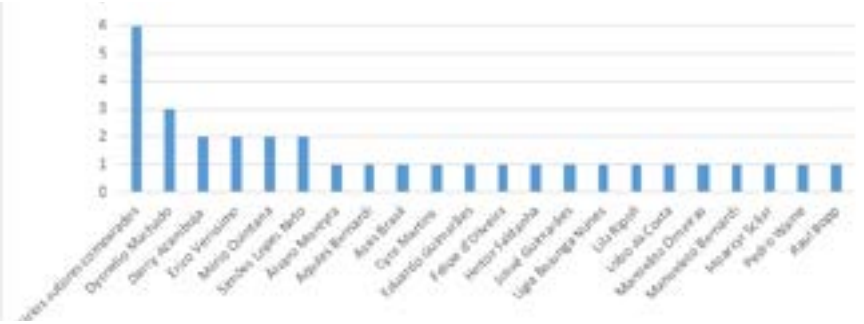
Uma das acadêmicas de mestrado, Dileta Silveira Martins, anotou, na introdução de artigo publicado em 1977, na revista *Letras de Hoje*, em que apresenta seu projeto de dissertação: "Atendendo a uma orientação da PUCRS, que tem procurado valorizar os escritores rio-grandenses, através do estímulo à pesquisa e aos estudos monográficos, optamos pela obra de Álvaro Moreyra".[3] A colocação da então mestranda indica que alguns alunos eram orientados a fazer a escolha de um autor local como objeto de estudo, independentemente de sua vontade, já que precisou de estímulo do orientador para dar conta de realizar um trabalho que considerava "inexequível".

O gráfico a seguir ilustra o resultado desse provável esforço da PUCRS em trazer para o meio acadêmico autores até então pouco conhecidos do Rio Grande do Sul, alguns deles de literatura contemporânea e de

3. Dileta Silveira Martins, "As faces cambiantes da crônica moreyriana: resumo da dissertação de mestrado", p. 19.

literatura infantil. Muitos desses trabalhos tinham forte tom biográfico, de descoberta e de defesa da literatura do autor. Muitas vezes apoiavam-se em fórmulas estruturalistas e semióticas de leitura:

Gráfico 2 – Autores sul-rio-grandenses que foram estudados nas dissertações de mestrado da PUCRS durante os anos iniciais do PPG



Fonte: elaborado pelos autores.

Nota-se também no gráfico o empenho comparatista (seis trabalhos) entre dois ou mais autores diferentes, sendo as aferições feitas ou entre dois autores nascidos do Rio Grande do Sul ou entre autores brasileiros comparados a um escritor local.

Tais pesquisas feitas na PUCRS, se comparadas às realizadas na UFRGS, sobre as quais nos deteremos posteriormente, apresentava como diferencial um volume expressivo de trabalhos na área de literatura voltados à educação e à sala de aula, além de um grande número de trabalhos voltados à literatura infantojuvenil. Aparecem também em seus temas a canção popular, ainda que as investigações tenham se fixado apenas nas letras das músicas.

Outro traço notável é uma certa interdisciplinaridade com a linguística, fato também comum nas pesquisas realizadas na UFRGS. Por estarem no mesmo programa e sem definição exata de qual era a área de concentração do trabalho (para usar uma terminologia mais recente), a triagem para os fins do presente levantamento teve de ser feita pelo que a dissertação apresentava no seu conteúdo.

No que diz respeito à orientação, indubitavelmente Regina Zilberman (coordenadora do Programa de 1984 a 2004) teve papel fundamental como orientadora de grande produtividade, seguida do professor veterano e fundador do programa de pós-graduação em Letras na instituição, o Ir. Elvo Clemente (coordenador desde sua fundação até 1976):

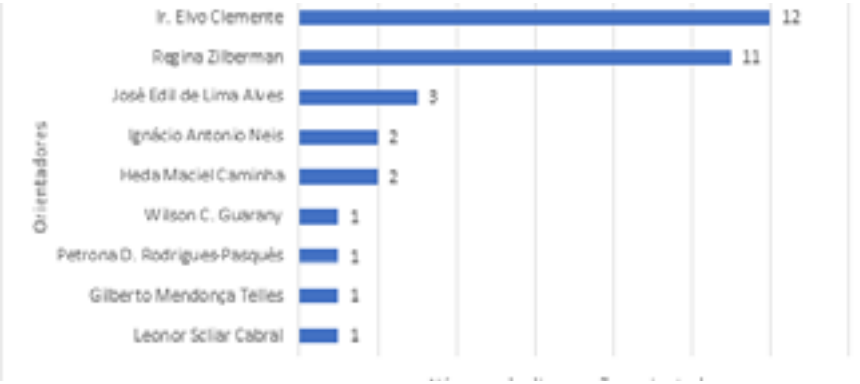
Gráfico 3 – Orientações na área de Literatura, no mestrado da PUCRS, durante os anos iniciais do PPG



Fonte: elaborado pelos autores.

Quando se trata de orientações, especificamente falando das dissertações que tratavam da literatura produzida por sul-rio-grandenses, nota-se que Regina e Elvo têm número muito próximo de orientações. Pela data de defesa de muitos trabalhos, pode-se concluir que Elvo foi pioneiro em tal instrução e pela opção pela literatura local, o que também pode ser compreendido pela criação dos centros de pesquisa em 1977:

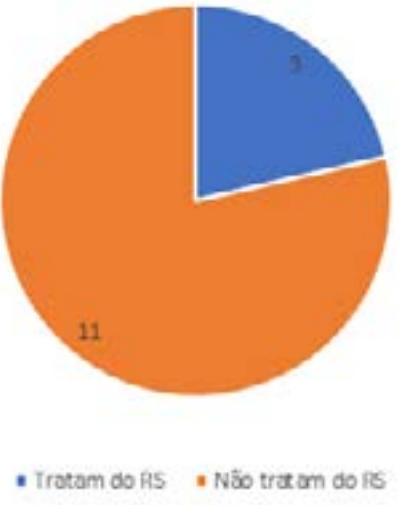
Gráfico 4 – Orientações que trataram da literatura sul-rio-grandense durante os anos iniciais do PPG em Letras da PUCRS



Fonte: elaborado pelos autores.

Um quadro bastante diverso pode ser notado nos trabalhos de doutorado: das quatorze teses defendidas entre 1978 e 1989, apenas três tratavam de literatura sul-rio-grandense e seus escritores:

Gráfico 5 – Pesquisas do doutorado em Letras (Literatura) da PUCRS, durante os seus anos iniciais, que trouxeram como tema o Rio Grande do Sul



Fonte: elaborado pelos autores.

Uma das teses, de 1984, *História e tipologia da crônica no Rio Grande do Sul*, de Dileta A. P. Silveira Martins, contou com a orientação de Regina Zilberman. A tese *O discurso poético de Lobo da Costa*, de Alice Therezinha Campos Moreira, 1988, foi orientada por Elvo Clemente. Já o trabalho *Cães de província*, de 1987, que trata do romance do escritor Luiz Antonio de Assis Brasil, apresentado como tese de doutoramento, não traz nos documentos pesquisados o nome do orientador.

O Programa de Pós-Graduação em Literatura na UFRGS

O Programa de Pós-Graduação em Letras na UFRGS foi criado no começo do ano de 1973, habilitado para mestrado, com duas áreas de concentração: Estudos da Linguagem e Estudos de Literatura. Cabe ressaltar que o Instituto de Letras, enquanto unidade autônoma, originou-se da então Faculdade de Filosofia da UFRGS, tendo sido criado em setembro

de 1970, passando a ter estrutura administrativa própria e autonomia didática. Isso nos mostra que a criação do Programa seguiu a expansão em que a área de Letras se encontrava no período.

O Instituto de Letras, bem como o PPG, migraram para o Campus do Vale em 1977. Parte dos mestrandos egressos das primeiras safras de dissertações se dirigiram a outras universidades para seu doutorado. Apenas em 1991, catorze anos depois, o doutorado em Letras foi instituído.

As anotações, que aqui estão, referem-se aos trabalhos realizados por pós-graduandos matriculados nos dez primeiros anos do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS (1973–1983). A lista de alunos foi elaborada com base na nominata de alunos matriculados em disciplinas, conforme os cadernos de classe consultados *in loco*, única documentação disponibilizada pelo programa de pós-graduação, que tornou possível o levantamento.

Muitos estudantes, devido à alta carga horária de créditos e a outros fatores, concluíram seu trabalho apenas anos depois, como vimos antes acontecer também na PUCRS, havendo (ao contrário da realidade dos dias em que vivemos, era de muita pressão de agências de fomento) certa flexibilidade de prazo de defesas. Por isso, optou-se por considerar aqui as dissertações finalizadas em período posterior, desde que o aluno tivesse ingressado no programa nos dez primeiros anos aqui estudados.

Das vinte primeiras dissertações de mestrado defendidas (1975–1981) no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS, exatamente a metade, dez dissertações, tratavam em seu tema sobre literatura ou sobre crítica literária sul-rio-grandense. Nove delas foram orientadas por Guilhermino Cesar, e uma por Donaldo Schüler. A primeira dissertação defendida no programa é emblemática e teve grande repercussão. Defendida pela profa. Tania Franco Carvalhal, trata da atuação de Augusto Meyer na teoria e crítica literária nacional. Esse trabalho, um ano depois da defesa, se transformou num livro de mesmo nome, *Um crítico à sombra da estante* (1976), publicado pela Editora Globo.

O empate entre trabalhos dedicados ao Rio Grande do Sul, em particular, e ao Brasil ou a outras literaturas, praticamente perdurou para os

demais trabalhos feitos nos anos elencados neste estudo, mas passou a incluir um novo repertório de professores orientadores — alguns deles ex-alunos das primeiras turmas do programa. Das trinta e três dissertações defendidas a partir de 1981, dezessete tratavam em seu tema sobre literatura ou sobre crítica literária sul-rio-grandense, enquanto dezesseis outras tratavam de temas diversos na literatura, incluindo literatura em língua estrangeira, literatura clássica, teoria literária e — majoritariamente — outros temas dentro da literatura brasileira. Nesse período, o professor Donaldo orientou oito das dissertações; Guilhermino Cesar, quatro; e por fim, três orientados foram conduzidos por Flávio Loureiro Chaves e outros dois por Tania Carvalhal, ex-mestrandos da casa que, após seus doutoramentos na USP, passam a atuar também no programa:

Gráfico 6 – Os primeiros anos do PPGLetras da UFRGS e a pesquisa sobre literatura sul-rio-grandense nas dissertações de mestrado



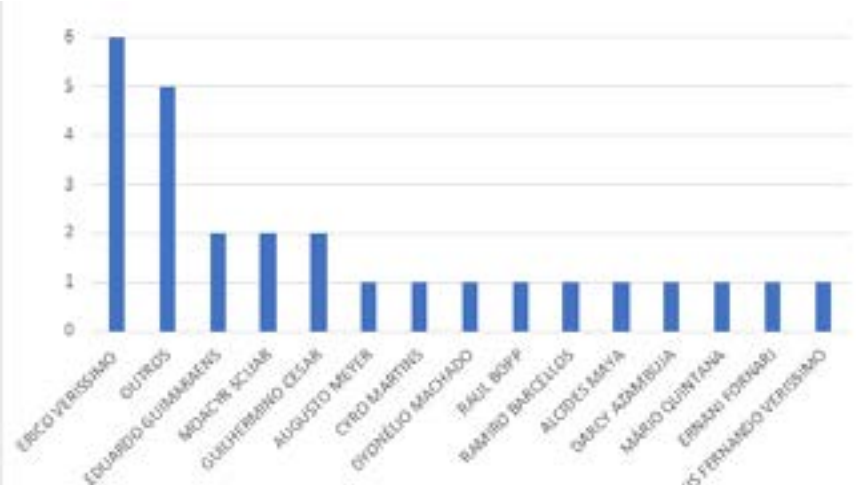
Fonte: elaborado pelos autores.

Esse número é bastante expressivo para o contexto de pesquisa. Significa dizer que a metade do grupo de pesquisadores dos anos iniciais do programa pesquisava em massa sobre a literatura no Rio Grande do Sul. Mesmo que algumas das pesquisas fossem modestas e introdutórias, formavam um sistema próprio, como se pode observar pela rede de agradecimentos na introdução dos textos. Tal fato revela um esforço coletivo para compreensão e interpretação da situação da literatura gaúcha. Chamam a atenção dois trabalhos (de Maria Beatriz Weigert Behr e Adayr Mroginski Tesche), que estudaram a poesia do professor Guilhermino Cesar, ambos orientados por Donaldo Schüler. O professor Guilhermino, ao se tratar de estudo de literatura sul-rio-grandense, era visto como uma grande autoridade pelos alunos; muitos assumem, inclusive textualmente, terem "descoberto" a literatura sul-rio-grandense na universidade pelas mãos do

professor, como é o caso de Léa Silva dos Santos Masina, em dissertação sobre Alcides Maya.

Quanto aos temas dentro da literatura sul-rio-grandense, tratava-se de assuntos diversos de literatura contemporânea, estudo de autores como Luis Fernando Verissimo, Moacyr Scliar e o Grupo Quixote. No entanto, o autor mais estudado foi Erico Verissimo: do total de quarenta e nove dissertações feitas pelos alunos matriculados nesses dez primeiros anos do programa, seis tratavam de Erico:

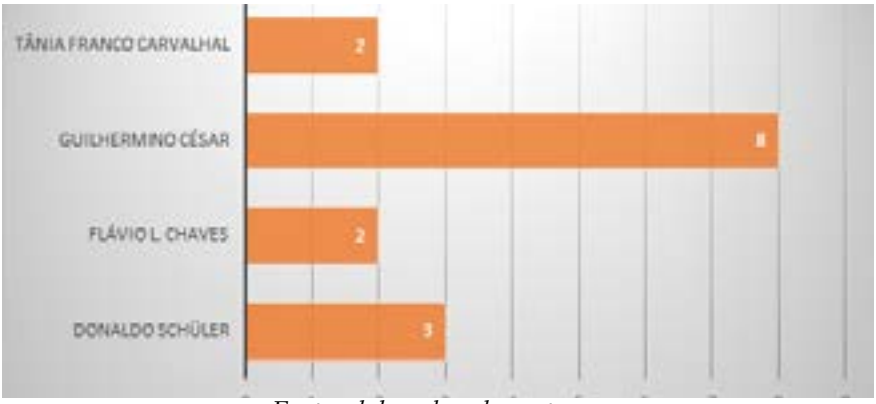
Gráfico 7 – Autores sul-rio-grandenses estudados nas dissertações do PPGLetras da UFRGS por alunos ingressantes de 1973 a 1983



Fonte: elaborado pelos autores.

O fôlego da pesquisa na literatura sul-rio-grandense, além dos incentivos individuais dos professores aos alunos, contava com discussão em várias disciplinas ministradas pelo programa. Várias cadeiras descreviam na sua súmula a discussão e reflexão sobre a literatura no estado; o professor Guilhermino Cesar foi o maior proponente de debates em disciplinas sobre o tema:

Gráfico 8 – Disciplinas ministradas nos dez primeiros anos do PPGLetras da UFRGS que tematizaram a literatura no Rio Grande do Sul



Fonte: elaborado pelos autores.

Dentre essas disciplinas, houve algumas especializadas em debater o tema da literatura no estado. Novamente, Guilhermino foi o maior responsável nesse sentido, tendo oferecido três disciplinas (Erico Verissimo e o Romance Social, 1976/2; Simões Lopes Neto e o Regionalismo,1978/2; A Gauchesca Brasileira, 1981/1), ao lado de Flávio Loureiro Chaves (Erico Verissimo e o Romance Social, 1982/1), Tania Franco Carvalhal (O Ensaísmo Literário no Rio Grande do Sul, Augusto Meyer, 1982/1) e Donaldo Schüler (Poesia Modernista no RS, 1983/2).

Vejamos agora outro dado, de ordem comparatista, também relevante para o raciocínio aqui proposto. Algumas disciplinas, seja pela menção à crítica literária de países do Prata ou por promoverem estudos comparados entre a literatura brasileira e o mundo platino, apontavam para esses temas em seu plano de ensino: Guilhermino Cesar: Teoria da Literatura Brasileira (1977/1); Teoria da Literatura (1978/1); Simões Lopes Neto e o Regionalismo (1978/2); A Gauchesca Brasileira (1981/1). Tania Franco Carvalhal: Aspectos de Intertextualidade na Literatura Brasileira (1983/2).

Pelo que as pesquisas nos arquivos do programa indicam, Guilhermino exercia influência temática sobre seus orientandos, sobre orientandos de

outros professores e até mesmo sobre outros professores, como Donaldo Schüler. No entanto, tal influência não se mantinha sempre linear no que diz respeito à crítica e à metodologia utilizada. Naquele período, a definição de linhas teóricas em muitas pesquisas em literatura ainda se fazia relativamente incipiente, da mesma forma que se podia observar no campo de uma definição de metodologia. Críticas sociais, análises formalistas e classicistas se fundiam num mesmo trabalho, algumas vezes com uma escassa apresentação bibliográfica. No entanto, percebe-se pelas orientações e pelas ementas das disciplinas ofertadas que Guilhermino e seus ex-orientandos (Tania Franco Carvalhal e Flávio Loureiro Chaves) aproximavam-se mais de uma crítica histórico-social e de uma reflexão mais aprofundada sobre o papel do mundo gaúcho na literatura sul-rio-grandense, diferenciando-se das pesquisas restritas ao texto literário e sua forma, como as propostas por Donaldo Schüler e Francisco de Paula Casado Gomes.

Esse passeio sucinto pelos primeiros dez anos da pós-graduação em literatura na PUC e na UFRGS nos mostra que houve de fato um empenho na validação crítica da literatura produzida no Rio Grande do Sul. Esta ocupou cerca de metade dos alunos daquele período, nos dois cursos, o que também se comprovaria caso fizéssemos um levantamento específico sobre livros publicados a partir dessas pesquisas. Sirvam como exemplo os casos de publicações de Elvo Clemente e Regina Zilberman, da PUCRS, e Guilhermino Cesar, Donaldo Schüler, Flávio Loureiro Chaves e Tania Carvalhal, da UFRGS. A esses nomes, com facilidade poderíamos acrescentar uma boa quantidade de outros, igualmente dedicados, no todo ou em parte de sua trajetória, ao mundo literário gaúcho: tal será o caso de Maria Eunice Moreira, Carlos Alexandre Baumgarten, Zilá Bernd, Maria Helena Martins, Helena Tornquist, Antonio Hohlfeldt, entre outros. Desses profissionais e de outros, pelos mesmos anos iniciais das décadas de 1970 e 1980, dependeram igualmente reedições anotadas de uma grande quantidade de escritores sul-rio-grandenses, especialmente de gerações passadas, em trabalhos de grande significação, em parte viabilizados em

aliança com o Instituto Estadual do Livro (IEL) e quase sempre produzidos por editoras locais, como a Movimento.

Tal atividade parece sinalizar um importante momento da própria literatura no estado sulino. Muitos autores receberam pela primeira vez um exigente tratamento analítico e interpretativo pela mão desses primeiros professores e primeiros alunos da pós-graduação no Rio Grande do Sul, no que pode ser considerado, visto desde hoje, como um esforço geracional importante na relativa autonomização, ou especialização (no sentido sociológico), do mundo da literatura produzido no estado em relação ao amplo mundo da literatura brasileira e de língua portuguesa.

Referências

ARQUIVO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL. Dissertações impressas do programa. Consulta local em fev. 2015.

ARQUIVO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL. Ementas de disciplinas e planos de aulas. Consulta local em mar. 2015.

ARQUIVO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL. Teses impressas do programa. Consulta local em fev. 2015.

APPEL, Myrna Bier; BÜRGER, Maria Cristina. *Bibliografia dos docentes do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1770–1995*: edição comemorativa dos 25 anos do Instituto de Letras da UFRGS. Porto Alegre: IL-UFRGS; IEL, 1995.

GEOCAPES – Sistema de Informações Georreferenciadas. Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Disponível em: http://geocapes.capes.gov.br/. Acesso em: 25 mar. 2024.

MARTINS, Dileta Silveira. As faces cambiantes da crônica moreyriana: resumo da dissertação de mestrado. *Letras de Hoje*, v. 12, n. 2, 1977.

PLATAFORMA SUCUPIRA. Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Disponível em: https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/. Acesso em: 25 mar. 2024.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL. *Curso de Pós-Graduação em Letras. CPGL – PUCRS: 1977–1992.* Porto Alegre: Gráfica Epecê – PUCRS, 1992.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL. *Cadernos de Classe do Programa de Pós-Graduação em Letras 1973–1989.* Porto Alegre: Acervo do PPG-Letras, 1973–1989.

Autores do volume

Antônio Carlos Mousquer

Professor aposentado da Universidade Federal do Rio Grande (FURG), onde atua no Programa de Pós-Graduação em Letras. Mestre e doutor em Letras (Teoria da Literatura) pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Pós-doutorado na Université Sorbonne Nouvelle Paris III, França.

Antonio Marcos Vieira Sanseverino

Professor de Literatura Brasileira na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e bolsista de produtividade 2 do CNPq. Graduado e mestre em Letras pela UFRGS; doutor em Letras (Teoria da Literatura) pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Pós-doutorado na Brown University (2017), EUA.

Arthur de Faria

Mestre e doutor em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Músico, compositor, produtor e arranjador, lidera a Tum Toin Foin Banda de Câmara. Produziu discos, dirigiu espetáculos e escreveu trilhas para cinema e teatro em Porto Alegre, São Paulo e Buenos Aires. Lançou vinte álbuns, EPs e singles. Ministrou cursos sobre música popular brasileira no Brasil, Argentina e Uruguai. Publicou ensaios, artigos, fascículos e três livros sobre música popular: *Elis, uma biografia musical* (2015), *Porto Alegre, uma biografia musical – volume 1* (2022) e *Lupicínio: uma biografia musical* (2023).

Cibele Hechel Colares da Costa

Graduada, mestre e doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande (FURG); especialista em Rio Grande do Sul: Sociedade, Política e Cultura pela FURG. Possui diversos artigos publicados no âmbito da literatura sul-rio-grandense.

Eduardo José dos Santos

Professor da Rede Municipal de Ensino de Esteio, no Rio Grande do Sul. Graduado e mestre em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande (UFRGS).

Jocelito Zalla

Professor do Colégio de Aplicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e professor permanente do Programa de Pós-Graduação em História e do Programa de Pós-Graduação em Ensino de História da UFRGS. Graduado e mestre em História pela UFRGS; doutor em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Autor de diversos livros e artigos em periódicos acadêmicos.

Juliane Vargas Welter

Professora de Literatura Brasileira na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Mestre e doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Estuda principalmente os seguintes temas: Caio Fernando Abreu; Chico Buarque; Milton Hatoum; literatura e sociedade; literatura e ditadura; literatura brasileira contemporânea.

Letícia Nedel

Professora do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História Cultural da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

Graduada em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS); mestre em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ); doutora em História pela Universidade de Brasília (UnB).

Lizandro Carlos Calegari

Professor de Literatura na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Graduado, mestre e doutor em Letras pela UFSM. Tem artigos publicados em periódicos especializados no Brasil e no exterior. É autor de *Crítica da cultura, crítica da modernidade* (2016) e organizador, com outros professores, de *Literatura, exclusão e resistência* (2020).

Luana Teixeira Porto

Graduada em Letras pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM); mestre e doutora pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Desenvolve estudos sobre literatura brasileira contemporânea e letramentos e tecnologias associados à formação de professores.

Luís Augusto Fischer

Professor de Literatura Brasileira da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Graduado, mestre e doutor em Letras pela UFRGS. Estágio de pós-doutorado na Sorbonne, Paris VI (2014–2015), França. Professor visitante na Universidade de Princeton (2023), EUA. Autor de vários livros, entre os quais *Machado e Borges* (2008), *Duas formações, uma história: das "ideias fora do lugar" ao "perspectivismo ameríndio"* (2021) e *A ideologia modernista: a Semana de 22 e sua consagração* (2022).

Mairim Linck Piva

Professora de Literatura do Instituto de Letras e Artes da Universidade Federal do Rio Grande (FURG). Graduada em Letras pela FURG; mestre e doutora em Letras (Teoria da Literatura) pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Coordenadora do Programa "Socializando a Leitura" e do Grupo de Pesquisa do CNPq "Literatura, Imaginário e Poéticas da Contemporaneidade". Autora do livro *Uma figura às avessas: Triângulo das águas, de Caio Fernando Abreu* (1997); colaboradora nas obras *Narradores do Partenon Literário* (2002) e *Pequeno dicionário da literatura no Rio Grande do Sul* (2002); organizadora do livro *Práticas de ensino de literatura: do clássico ao contemporâneo* (2018).

Marina de Oliveira

Professora do curso de Teatro da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Graduada em Artes Cênicas (Bacharelado em Interpretação Teatral) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS); mestre e doutora na área de Letras (Teoria da Literatura) pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Atua nas áreas de histórias do teatro, dramaturgia e pedagogia do teatro. Coordena a pesquisa "LADRA — Laboratório de Dramaturgia da UFPel". É autora do livro *Os miseráveis entram em cena* (2016).

Olívia Barros de Freitas

Foi professora do curso de pós-graduação em Literatura Brasileira da UFRGS e da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (UERGS). Bacharela, licenciada e mestre em Letras pela Universidade de Brasília (UnB); doutora em Letras (Literatura Brasileira) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Atua na Editora da Universidade Federal de Ciências da Saúde de Porto Alegre (UFCSPA). É avaliadora do Programa Nacional do Livro Didático do Ministério da Educação (MEC). Colaborou com as edições de *Coleção Os romances de Machado de Assis — volume único* (2014), *Antologia poética de Castro Alves* (2015), e *Dicionário dos antis: a cultura brasileira em negativo* (2021).

Vinícius Brum

Graduado e mestre em Letras pelo Centro Universitário Ritter dos Reis (UNIRITTER). Compositor, violonista, intérprete e fundador do grupo musical Tambo do Bando, com dois discos gravados: *Ingênuos malditos* (1990) e *Tambo do Bando* (1992). Em sua carreira individual lançou os álbuns *Milonga-me* (1997), *Festivais* (1999), *Alma regional* (2001), *Assim na terra: canções* (2012) e *Por que os ponchos são negros* (2021).

Zíla Letícia Goulart Pereira Rêgo

Professora da Universidade Federal do Pampa (UNIPAMPA, *campus* de Bagé), onde atua no Programa de Pós-Graduação em Letras. Graduada em Letras pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM); mestre e doutora em Letras (Teoria da Literatura) pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). É membro do GT de Leitura e Literatura Infantil e Juvenil da Associação Nacional de Pós-Graduação em Linguística e Letras (ANPOLL) e colaboradora da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ). Entre suas produções, é coautora da obra *Era uma vez... na escola: formando educadores para formar leitores* (2005), e autora de diversos artigos e capítulos de livros.

Este livro foi composto com fonte tipográfica
Transit BT 11pt e impresso sob papel pólen 80g/m²
pela Pallotti, em Porto Alegre, às vésperas da
70º Feira do Livro, na primavera de 2024.

Laís Chaffe

4.12

IEL — 70 anos de histórias

* Por um lamentável engano, ocorrido fora do nosso controle, este importante capítulo, que repassa a história do Instituto Estadual do Livro, ficou de fora da forma impressa da *História da literatura no Rio Grande do Sul*. Ao oferecê-lo aqui, em um caderno separado, os editores repõem o relato, que pode ser fisicamente integrado ao volume 4 da coleção, e ao mesmo tempo pedem escusas à autora e ao leitor. Na edição digital, ele volta a figurar ordenadamente.

Quando começaram as pesquisas para este capítulo, no final de 2014, o Instituto Estadual do Livro (IEL) comemorava 60 anos com um catálogo de mais de 700 publicações, incluindo os primeiros livros de poetas e ficcionistas hoje com reconhecimento no país e fora dele. O projeto Autor Presente seguia atuante havia mais de 40 anos, levando escritoras, escritores e suas obras a dezenas de escolas públicas, chegando a milhares de estudantes e docentes.

Mais do que cumprir os objetivos iniciais de preservar nossa memória cultural, difundir a literatura aqui produzida e apoiar novos talentos, o IEL firmou-se como agente da história da literatura no Rio Grande do Sul. História passível de ser contada a partir de seus livros e de quem os escreveu. Nomes consagrados e em início de carreira frequentam o catálogo e os corredores do instituto desde a fundação. Se compararmos o sumário desta *História da Literatura do Rio Grande do Sul* à lista de publicações do IEL, isso fica evidente.

Quem assina este capítulo, retornando a ele quase dez anos depois do início das pesquisas e sete após a primeira versão (finalizada em agosto de 2017), também se orgulha de ter alguma participação na história do instituto. Fui diretora de maio de 2012 até o final do governo Tarso Genro (2011/2014), durante a gestão de Luiz Antonio de Assis Brasil como secretário

da Cultura, acompanhando de perto as comemorações dos 60 anos. Que isso sirva de alerta quanto à impossibilidade de total isenção do texto – como de qualquer outro, por sinal. Ao retornar ao capítulo no início de 2024, quando os 70 anos deveriam ser motivo de tanto entusiasmo quanto o experimentado dez anos antes, impossível não constatar o retrocesso nesse intervalo de tempo. Será apenas mais uma fase, ainda que longa, entre outros períodos de altos e baixos? Haverá novos ciclos positivos, à altura de uma história de tamanha relevância?

Nas próximas páginas, o leitor acompanhará justamente a trajetória nem sempre constante do IEL, seus grandes momentos, projetos e iniciativas mais importantes, as principais coleções, em especial a partir da gestão de Lígia Averbuck. Tudo isso com base em informações relevantes e dados objetivos, em sintonia com a orientação geral da obra.

Primeiros tempos – o IEL antes de Lígia Averbuck

Junto com o Instituto Estadual do Livro, completaram 70 anos em 2024 o Museu de Arte do Rio Grande do Sul (Margs) e a Discoteca Pública Natho Henn, quando a Feira do Livro de Porto Alegre também chegava à sua septuagésima edição. Já em 2014, em meio aos festejos dos 60 anos, vinham as perguntas: quais fatores e pessoas, seis décadas antes, teriam criado as condições para essas iniciativas, em particular para o surgimento do IEL?

Parte das respostas está em outros capítulos desta *História da Literatura no RS*. Em 1954, Erico Verissimo já havia publicado as duas primeiras partes de O tempo e o vento, Mario Quintana colaborava com o Correio do Povo e chegava ao sétimo livro, nomes como Dante de Laytano, Barbosa Lessa e Manoelito de Ornellas eram referência no meio intelectual. O Grupo Quixote, que quatro anos depois seria responsável pelo I Festival Brasileiro de Poesia em Porto Alegre, movimentava a cena poética,

com destaque para a produção de Paulo Hecker Filho, Heitor Saldanha, Silvio Duncan.

É nesse contexto que o governador Ernesto Dornelles assina a Lei 2.345, de 29 de janeiro de 1954, criando IEL, Margs e Discoteca Pública. Durante o Estado Novo, quando interventor estadual, Dornelles contara com o mineiro Guilhermino César como chefe de gabinete, transferido para a capital gaúcha em 1943 para exercer a função. O poder andava bem acompanhado. Pelo menos em termos de preparo intelectual.

O IEL nascia como um órgão da Secretaria da Educação e Cultura (SEC) por demanda de José Mariano de Freitas Beck, secretário de 1953 a 1966. Para aceitar o cargo, ele impusera duas condições:

> (...) promoveria a reforma do ensino normal do Estado e tomaria providências para a criação da Divisão de Cultura da SEC. Essa secretaria tinha o nome de Educação e Cultura, mas só tratava dos assuntos educacionais, e o fazia muito bem. Em matéria de cultura, tinha apenas três órgãos: a Biblioteca Pública, o Theatro São Pedro e o Museu Julio de Castilhos, funcionando precariamente (...)[1]

Beck forma uma comissão encarregada de apresentar um projeto para a Divisão de Cultura, sugerindo a criação de órgãos especializados em Ciências, Letras e Artes. Convida Moysés Vellinho, a quem coube a presidência; Tasso Corrêa, então diretor do Instituto de Belas-Artes; Irmão José Otão, reitor da PUCRS; Dante de Laytano, na época diretor do Museu Julio de Castilhos:

> Esta comissão começou a funcionar e ofereceu um projeto que, com pequenas modificações, eu submeti a outros intelectuais gaúchos, consultando e ouvindo opiniões antes de levar o já então anteprojeto ao

1. José Mariano de Freitas Beck em entrevista para o Boletim Informativo do Margs nº 28 (abr./maio/jun./1986).

> governador. (…) Não foi fácil, na Assembleia, convencer as bancadas de oposição, dada a relutância, a resistência especialmente do então líder do Partido Libertador, deputado Mem de Sá. (…) fui auxiliado, na ocasião, pelo líder da bancada do PSD, Liberato Salzano Vieira da Cunha – ele foi realmente o braço forte que conquistei na Assembleia. Finalmente o projeto foi aprovado, tal como a comissão havia previsto: Divisão de Cultura com três departamentos: de Ciências, de Letras e de Artes.

A má vontade no Legislativo devia-se à necessidade de novos servidores. Como os deputados não permitiram o aumento no quadro, foram criados cargos em comissão. Determinado a aprovar o projeto, o titular da SEC transigiu em tudo. O grupo de intelectuais presidido por Vellinho indicou o primeiro diretor da divisão, o professor Ênio Freitas de Castro. Para a Diretoria de Letras, Beck convidou o jovem Manoel Sarmento Barata, leitor e crítico de poesia com breve passagem pelo Grupo Quixote, na época se lançando como escritor. O Instituto Estadual do Livro nasce subordinado à diretoria de Barata, junto com a Biblioteca Pública Infantil Central (atual Lucília Minssen) e a Biblioteca Pública do Estado, criada em 1871.

O primeiro diretor do IEL, José Santiago Naud, chega ao cargo em 1955, aos 25 anos, e trabalha junto com Sarmento Barata até 1960. Professor, poeta e crítico, licenciou-se em Letras Clássicas, em 1958, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Em 1956, o IEL de Naud começa a se aproximar do leitor. É o ano dos primeiros livros, da primeira coleção, do primeiro grande evento. O ciclo de palestras Estudos sobre o Romantismo movimenta, de março a maio, o Instituto de Filosofia da UFRGS. As conferências têm repercussão nacional. A partir do mesmo ano, algumas seriam publicadas na coleção Cadernos do Rio Grande, a primeira de muitas que comporiam o acervo do IEL.

À frente de uma novidade, a equipe da Divisão de Cultura precisava de apoio. Quem deu suporte na época foi Augusto Meyer, diretor do Instituto Nacional do Livro (INL) no Rio de Janeiro e responsável por implantá-lo. "Meyer e equipe deram orientações quanto à organização, publicação de livros, disponibilizaram o estatuto", conta Naud[2], que foi ao Rio especialmente para isso. Quando retorna, ele e Sarmento Barata elaboram um plano com as diretrizes de funcionamento do IEL, prevendo coleções de "obras fundamentais da cultura rio-grandense, raras, técnicas e científicas, de divulgação cultural". Dificuldades orçamentárias, já à época, serviam para justificar a estimativa de funcionários: apenas oito. As soluções também não eram muito diferentes daquelas encontradas ao longo da história do instituto. Naud e equipe faziam parcerias: com a UFRGS, a Imprensa Oficial, eventuais contratos com a Livraria do Globo. "A cultura no Brasil sempre foi difícil, mas recebemos muito apoio: das universidades, das livrarias, do próprio público." Naud destaca ainda o suporte da Biblioteca Pública do Estado e as presenças constantes de escritores como Erico Verissimo e Athos Damasceno Ferreira no IEL, então funcionando na praça Dom Feliciano, na casa que abrigava a Divisão de Cultura.

Araújo Viana: vida e obra, de J.C. Cavalheiro Lima, é o primeiro livro dos mais de 700 editados até 2022 (em 2023 e até fevereiro de 2024, quando esse capítulo foi revisado, não houve publicações impressas). Monografia premiada em um concurso sobre a vida e obra do compositor, traz na capa um desenho do Theatro São Pedro feito por Alice Soares. O segundo, Pedro Weingartner, de Ângelo Guido, é um estudo vencedor de concurso promovido pela Divisão de Cultura para comemorar o centenário do pintor gaúcho. Música e artes visuais seguiriam presentes ao longo da história do IEL. Na sequência, saem os dois títulos inaugurais dos Cadernos do Rio Grande. Seriam

2. José Santiago Naud (1930-2020), em entrevista por telefone (novembro de 2015).

14 volumes até 1965, quando Ruy Carlos Ostermann retoma a coleção e publica os dois últimos.

CADERNOS DO RIO GRANDE - 1956 - 1965

ANO	VOLUME/TÍTULO	AUTOR	OBS
1956	1. O romantismo em face da filologia	Silvio Elia	Ciclo Estudos sobre o Romantismo
1956	2. O romantismo inglês	Eugênio Gomes	Ciclo Estudos sobre o Romantismo
1957	3. Aspectos psicológicos do romantismo	Carlos Dante de Moraes	Ciclo Estudos sobre o Romantismo
1957	4. Caminhos do exílio	Wilson Chagas	Aforismos. Prêmio Concurso Ensaios, Div. de Cultura, 1956
1957	5. Gaúcho: história de uma palavra	Augusto Meyer	Ensaio sobre o termo "gaúcho".
1958	6. Música alemã: dois estudos	Bruno Kiefer	Palestra Instituto Cult. Brasileiro-Alemão/1957.
1959	7. Um Fernando Pessoa	Agostinho da Silva	Estudo sobre a obra do poeta
1959	8. Aspectos filosóficos do romantismo	Gerd Bornheim	Ciclo Estudos sobre o Romantismo.
1959	9. Samuel Beckett e a solidão humana	Luiz Carlos Maciel	Ensaio a partir de *Esperando Godot*.
1959	10. Karl von Koseritz	José Fernando Carneiro	Biografia do imigrante alemão.
1960	11. Arquitetura: dois estudos	Sylvio de Vasconcellos	Dois ensaios sobre arquitetura.
1962	12. O Rio Grande e o Prata: contrastes	Moysés Vellinho	Diferenças entre o gaúcho do RS e o platino.
1965	13. Colonização e propriedade de terras no Rio Grande do Sul; séc. XVIII	Sebalt Rüdiger	Estudo detalhado da colonização no RS.
1965	14. Trajetórias do cinema moderno	Enéas de Souza	Reeditado pelo IEL em 1974.

Ao todo, foram 36 livros publicados até fins dos anos 1960, metade deles por Naud e Sarmento Barata, os demais pelos quatro diretores que os sucederam: Paulo Amorim, Ruy Carlos Ostermann — que compartilhou parte da sua gestão com Paulo Coimbra Guedes — e Riograndino Vasconcelos Franzen. A maior parte era não ficcional: ensaios, monografias, crítica literária, pesquisas históricas, biografias. Nessa vertente, estão *Araújo Porto Alegre: dois estudos*, de Guilhermino César e Ângelo Guido; *Camoniana*, de Francisco Casado Gomes; *Nalgum recanto de nós mesmos*, de Aramy Dornelles da Luz; *Dinâmica das classes sociais*, de Ruy Ruben Ruschel — os dois últimos selecionados em concursos da SEC. Notícia descritiva da província de Rio Grande de São Pedro do Sul, relato das viagens do francês Nicolau Dreys pelo Estado no início do século XIX, é publicado em 1961.

Houve alguma poesia, dois livros de contos, uma novela. Em geral, as obras de poesia e ficção eram escolhidas via concursos promovidos pela Divisão de Cultura ou indicadas. O modelo seguiria ao longo dos anos com algumas variações, entre elas os futuros conselhos editoriais. *Obra poética*, de Paulo Corrêa Lopes, inaugura as publicações do gênero, trazendo ainda narrativas entre o conto e a crônica. Seguem-se *Poesia em negro*, de Sérgio Jockymann; *Poemas*, de Celso Pedro Luft, sob pseudônimo de Celso Pedro Lima; *Canções de limiar*, primeiro livro de Lya Luft — os três vencedores de concursos —; e *Crisbal, o guerreiro*, de Paulo Roberto do Carmo. *Crisbal* foi indicado por Paulo Guedes, convidado por Ostermann para ser seu assistente. O relato de Guedes dá uma ideia das condições precárias de trabalho, aquém das já modestas previsões iniciais:

> Éramos só três: Ruy, Maria de Lourdes Anagnostopoulos e eu. (…) Trabalhávamos com algo chamado "verba de papel". A gráfica fazia o orçamento, convertia em resmas, a SEC comprava e passávamos à gráfica. Assim era feito o pagamento. (…) Crisbal chegou às minhas mãos pelo

> Flávio Oliveira. Gostei e recomendei ao Ostermann, que também aprovou.[3]

Os contos de *Os peixes mal dormidos*, de Renato Albo, e *Treze estórias*, de José Fernando Miranda, também venceram concursos, assim como *Destino de tal: novela gauchesca*, de Antônio Augusto Fagundes. *Crônicas de Jotabê*, de João Bergmann, é o representante exclusivo do gênero no período.

Entre 1954 e 1970, embora a produção editorial e os projetos literários ainda estivessem distantes das conquistas das décadas seguintes, os pioneiros do IEL realizaram muito frente aos problemas típicos de quem começava do nada, agravados pela falta de recursos. Estabeleceram as bases para o que viria a seguir, vivenciando, em menor escala, realizações e dificuldades que se repetiriam ao longo da história.

Livros vencendo o canhão – o IEL de Lígia Averbuck

Uma daquelas unanimidades que desmentem Nelson Rodrigues, Lígia Averbuck dirigiu o Instituto Estadual do Livro por dois períodos: de 1972 a 1976 e entre 1979 e 1980. O IEL, como conhecemos hoje, foi criado por ela. Implantou o projeto Autor Presente, levando escritores gaúchos a escolas da rede pública; foi responsável pela publicação de dezenas de obras, lançando autores hoje consagrados e reeditando marcos da nossa literatura; agregou intelectuais e movimentou a cena literária local. Isso em plena Ditadura Militar, sob vigência do Ato Institucional Nº 5.

Citada como exemplo por quem testemunhou sua vitalidade e competência tanto no meio acadêmico quanto na gestão pública, fez muito em pouco tempo de vida. Lígia Morrone Averbuck nasceu em Pelotas, em 1940, e morreu em Porto Alegre, em janeiro de 1984. Na época, cursava o doutorado em Teoria

3. Informação fornecida por Paulo Coimbra Guedes em dezembro de 2016.

Literária e Literatura Comparada na Universidade de São Paulo (USP). Sua dissertação de mestrado resultou em livro publicado pelo IEL em 1986: *Raul Bopp: ensaio crítico*, organizado por Maria da Glória Bordini.

Lígia pensou e realizou. Traduziu *O livro de areia*, de Jorge Luis Borges. Colaborou com diversos jornais e revistas, lecionou no ensino fundamental e no ensino médio. Servidora vinculada à Secretaria de Estado da Educação, era professora licenciada em Língua e Literatura Portuguesa e Francesa pela UFRGS. Aluna de Guilhermino César, chegou ao cargo por indicação de Antonieta Barone, diretora do Departamento de Assuntos Culturais (DAC). O papel dessas duas mulheres sempre é lembrado como um dos fatores fundamentais para se entender o crescimento paradoxal do IEL no auge da ditadura. Época em que Euclides Triches, da Arena, era o governador; o general Emílio Garrastazu Médici, o presidente; e o país enfrentava o período de maior repressão política do regime militar, com os mais elevados índices de violações aos direitos humanos. O jornalista, escritor e professor universitário Antonio Hohlfeldt, que nos anos 1970 fazia pareceres sobre originais apresentados ao IEL, questiona-se sobre o paradoxo:

> Até hoje me pergunto e não tenho uma resposta definitiva, mas houve uma conjunção de fatores. Em especial, o trabalho de algumas pessoas e a conjuntura de uma geração, apesar do sistema. Houve o Cinema Novo, o teatro brasileiro em plena atividade – frequentemente eu ia a São Paulo assistir a espetáculos –, o Plano Nacional de Cultura. Desde que não se criticasse a conjuntura política, era possível trabalhar. O secretário da Educação na época era o coronel Mauro Rodrigues, evidentemente alinhado ao regime, mas um sujeito que dava liberdade, carta branca para a professora Antonieta Barone.[4]

4. Antonio Hohlfeldt em entrevista por telefone (novembro de 2015).

O crítico teatral destaca o papel de Carlos Jorge Appel e sua forte influência no trabalho de Lígia. À frente da editora Movimento desde 1967, Appel mais tarde ainda influenciaria os rumos do instituto como secretário de Estado da Cultura em duas ocasiões. Antes disso, já era agente e testemunha da sua história:

> Lígia Averbuck era uma grande leitora, tanto dos autores gaúchos, antigos e novos, como de escritores de projeção universal. Sei disso porque Lígia foi minha aluna no curso de Letras na antiga Faculdade de Filosofia da UFRGS. (...) Lígia aceitou o encargo após fazer muitas consultas a seus amigos, sobretudo escritores, professores, diretores de escolas, livreiros e editores. Era preciso dar um novo rumo ao IEL, instrumentá-lo com propostas viáveis e exequíveis a curto e médio prazo. Era necessário colocar antigos e novos escritores na berlinda e tornar suas obras visíveis.[5]

As coedições, antes eventuais, passaram a viabilizar a grande maioria dos livros e contribuíram para atingir esses objetivos, resultando em uma disparada na produção editorial. Somente nos cinco anos da primeira gestão de Lígia, o catálogo mais do que triplicou. Ao final da segunda, em 1980, já eram 181 obras. Nos anos de maior atividade editorial, 1975 e 1976, o IEL chegou a lançar 25 e 32 livros, respectivamente.

Todos saíam ganhando com as parcerias. O IEL e as novas editoras que surgiam, ocupando o espaço aberto pelo declínio da Globo e da Sulina, reduziam custos; escritores encontravam alternativas para lançar novos livros e reeditar esgotados; a oferta aos leitores aumentava. Globo, Sulina, Garatuja, A Nação, Editora da UFRGS, Vozes e L&PM aparecem entre os coeditores, mas foi a Movimento a maior parceira daquele período. Iniciada durante a gestão de Lígia, a colaboração atravessaria as décadas seguintes, estendendo-se até o início deste século e resultando

5. Carlos Jorge Appel em entrevista por e-mail (novembro de 2015).

em mais de 60 livros. Até a década de 1980, nenhuma outra editora publicou tanto com o IEL e, ao longo de mais de meio século, apenas a Companhia Rio-Grandense de Artes Gráficas (Corag) a superaria em número de coedições.

Com a Movimento, o IEL reeditou Caldre e Fião e José Joaquim de Campos Leão, o Qorpo-Santo: O corsário, publicado pela primeira vez entre 1849 e 1851 em folhetins no jornal *O americano* (RJ), saía agora com o INL como terceiro editor; *As relações naturais e outras comédias* (1866) vinha com a parceria adicional da Editora da UFRGS e estudo crítico de Guilhermino César. No intervalo entre as duas gestões de Lígia, mas com sua assinatura no prólogo, uma edição comemorativa de *A divina quimera* (1916) marcou o cinquentenário da morte de Eduardo Guimaraens.

Ao mesmo tempo em que resgatava obras antigas, o IEL abria portas para novos escritores e reeditava livros de contemporâneos que haviam desaparecido das livrarias. O preparo da gestora e de seus assessores, aliado às parcerias, garantiam um catálogo variado: ensaios, história, crítica, crônica, poesia, narrativa longa, conto.

É dessa época o lançamento de *A hora evarista*, reunindo poemas de quatro livros de Heitor Saldanha. Quatro obras também dariam origem à seleção de poemas *Amálgama*, de Lara de Lemos. Pelo IEL de Lígia, Nei Duclós estreou na literatura em 1975 com o cultuado *Outubro*. Em depoimento ao Blog do IEL, Duclós destacou a capa de Cláudio Levitan, autor do texto da orelha, e outras colaborações de luxo:

> A edição do livro contou ainda com a participação fundamental de Juarez Fonseca (que também fez primorosa diagramação), Ida Duclós (minha mulher e mais atenta leitora) e Caio Fernando Abreu, que às vezes ficava constrangido de sugerir algumas poucas mudanças nos poemas e que levou o trabalho para o patrocínio do Instituto Estadual do Livro (...)[6]

6. Nei Duclós em A mala que guardava segredos, especial para o Blog do IEL (março de 2011).

Os primeiros livros de poesia de Luiz de Miranda e José Eduardo Degrazia também saem nos anos 1970. Miranda estreia com a coletânea *Memorial* (1973) e Degrazia, com *Lavra permanente* (1975). O livro está entre as coedições IEL/Movimento, assim como *Cidade submersa*, publicado pelo autor em 1979. Outros poetas que publicam nessa época são Ary Trentin, César Pereira, Ernesto Wayne, Isaac Starosta, Jayme Paviani, Ronald Claver. Há lugar ainda para a poesia de nomes já conhecidos e/ou com vários livros editados: de Mario Quintana, *Pé-de-pilão* e *Apontamentos de história sobrenatural*; de Armindo Trevisan, *O rumor do sangue*.

Entre os novos ficcionistas, despontam Caio Fernando Abreu, Luiz Antonio de Assis Brasil, Carlos Carvalho, Ivo Bender, Sérgio Capparelli. Assis Brasil conta detalhes:

> Eu havia enviado, no início de 1976, os originais do meu primeiro romance, *Um quarto de légua em quadro*. Algum tempo depois, recebi, surpreso, uma cartinha assinada por ela, que começava assim: "Prezado escritor". Quase caí sentado. Era o ofício em que ela me comunicava o aceite do livro, e que seria publicado no mesmo ano, na Feira, o que de fato aconteceu.[7]

Um quarto de légua em quadro, recomendado em parecer de Hohlfeldt, receberia o aval de Appel: "A Movimento tinha, por princípio, só aceitar a coedição depois de uma análise dos originais", afirma o editor. Dois anos depois, IEL e Movimento lançariam o segundo romance de Assis Brasil, *A prole do corvo*. O autor destaca a eficácia do processo para viabilizar as edições:

> (…) aprovadas as obras por dois pareceristas *ad hoc*, o IEL lançava uma licitação entre editoras. A que apresentasse menor preço ficava com a edição. Digo que era eficaz porque a obra entrava logo em circulação comercial. No meu caso, esse sistema facilitou muito a

7. Luiz Antonio de Assis Brasil em entrevista por e-mail (setembro de 2015).

> divulgação e a venda do livro, pois era encontrado nas livrarias. Sem isso, dificilmente o *Um quarto de légua em quadro* encontraria a boa recepção que teve, inclusive com um prêmio.[8]

Ainda em 1976 e pela mesma parceria, a narrativa longa também marcou presença com o romance *Fronteira inclemente*, de Brasil Dubal, e a novela *Andrômeda*, de Capparelli. Em coedição com a Flama, saiu o romance *Porto dos casados*, de Isaac Starosta, primeiro lugar em concurso promovido pelo IEL. Foram frequentes as seleções por concurso, inclusive com premiações em dinheiro. Para se ter uma ideia, o prêmio conquistado por Starosta, de CR$ 15 mil em 1976, equivaleria a mais de R$ 37 mil em valores atualizados. De 1972 a 1980, há registros[9] de 19 premiações, correspondendo hoje a prêmios entre cerca de R$ 9 mil e R$ 74 mil.[10]

Aos contistas e cronistas, foi dedicado um espaço sem precedentes. IEL e Movimento publicaram juntos contos de Moacyr Scliar, Carlos Carvalho, Ieda Inda e Paulo Fernandes, alem de crônicas de Ruy Carlos Ostermann, Sérgio da Costa Franco, Ary Veiga Sanhudo, Antônio Carlos Ribeiro, Paulo de Gouvêa. Em conjunto com a Globo, a primeira edição de *O ovo apunhalado*, de Caio Fernando Abreu, seria considerada pelo autor um marco na "transição entre um certo amadorismo dos dois livros anteriores — mal editados, mal distribuídos — para uma espécie de profissionalismo."[11] Na terceira edição do livro, Caio revelaria os problemas enfrentados com a censura, mas reconheceria o trabalho da diretora, em uma homenagem típica

8. Prêmio Ilha de Laytano (1977), concedido por Dante de Laytano, em homenagem a sua falecida esposa.

9. Arquivo do Instituto Estadual do Livro.

10. Valores atualizados pelo Índice Geral de Preços (IGP-DI) em fevereiro de 2024 (https://arquivofee.rs.gov.br/servicos/atualizacao-valores).

11. Caio Fernando Abreu no prefácio de *O ovo apunhalado*.

de quem, como ressaltou Lígia Fagundes Telles no prefácio da primeira, assume a emoção:

> Da primeira edição, foram cortados alguns trechos (incluídos nesta) considerados "fortes" pela instituição cultural que o coeditou. Foram também eliminados três textos "imorais", que não incluí nesta porque tornariam o livro ainda mais repetitivo do que ele já é. (...) lembrando a longa batalha pela publicação, não posso deixar de dedicá-lo, com imenso carinho e saudade, à memória de uma pessoa linda, sem a qual este Ovo não teria saído das gavetas burocráticas: Lígia Morrone Averbuck. Lá do outro lado, talvez ela sorria, cúmplice. Ou complacente.

Crônicas publicadas por Ivette Brandalise na Folha da Manhã e na Folha da Tarde, entre 1970 e 1976, foram reunidas em *Posso falar com você?*. Houve lugar para a música, com Armando Albuquerque, Luiz Cosme, Oscar Zander, Antônio Corte-Real e três títulos de Bruno Kiefer; para as artes visuais, com Armindo Trevisan e Fernando Corona; e principalmente para crítica literária e ensaios, assinados por Donaldo Schüller, Flávio Loureiro Chaves, José Clemente Pozenato, José Hildebrando Dacanal, Regina Zilberman, Tania Franco Carvalhal e Vera Teixeira de Aguiar.

A dramaturgia encontrou um espaço antes inexistente, mas ainda um começo frente à explosão ocorrida a partir do final da década de 1980. Foram três livros em 1976: além da reedição de *As relações naturais...*, saíram *A farsa da esposa perfeita*, de Edy Lima, e Entrenós, de Ivo Bender e Carlos Carvalho. Um ano antes, o IEL já publicara livros individuais da dupla: o volume de contos *Calendário do medo*, de Carvalho, e *Teatro escolhido*, de Bender. Em 1979, viriam *O teatro no Brasil sob Dom Pedro II*, de Lothar Hessel e Georges Readers; e *Vamos fazer teatro?*, de Maria de Garcia, voltado a crianças.

Os lançamentos infantojuvenis da década de 1970 incluíram narrativas de Graciliano Ramos, Walmyr Ayala, Maria Dinorah e

o primeiro livro de Sérgio Capparelli destinado aos mais jovens: *Os meninos da Rua da Praia*. Se em quantidade a produção editorial para esse público não era nem se tornou significativa nos anos posteriores, fato explicável pela boa acolhida do mercado, a grande contribuição de Lígia Averbuck para a formação de leitores beneficiou justo a comunidade escolar: o Autor Presente.

O projeto nasceu em 1972 com o nome de Encontros de Escritores com Estudantes de 2º Grau. Com a iniciativa, o IEL passava a promover a leitura e a discussão de textos em escolas estaduais, levando escritores para o contato direto com estudantes e docentes. Hoje ninguém fala em políticas públicas para o setor sem destacar a necessidade de incentivo à formação de leitores. Na década de 1970, isso era novidade.

Antonieta Barone e Appel, mais uma vez, tiveram papel fundamental. A diretora do DAC já estava à frente de projetos de interiorização da cultura envolvendo teatro e música, relata Hohlfeldt: "Valendo-se da infraestrutura das chamadas Delegacias de Educação, espalhadas por todo o Rio Grande do Sul, o órgão enviava artistas cênicos e musicais, contratados para turnês de até 15 dias ininterruptos".[12] O perfil considerado razoavelmente liberal do titular da SEC contribuiu, mas o crítico de teatro destaca acima de tudo o propósito do regime de legitimar-se junto à opinião pública. Appel acrescenta:

> No projeto, percebemos carência de encontros de literatura. Faltava instrumentar o IEL para que o anseio se tornasse realidade. Foi quando Antonieta Barone convidou Lígia Averbuck para assumir a direção do Instituto Estadual do Livro.

Um levantamento realizado pela nova diretora junto às escolas serviu de base para a criação do Autor Presente, considerado responsável pelo grande impulso no desenvolvimento do conto

12. Antonio Hohlfeldt em Ronald Radde: o perseguidor de sonhos.

gaúcho, particularmente a partir da década de 1970. A análise é da pesquisadora Gilda Neves da Silva Bittencourt:

> (…) havia um grande preconceito nas escolas contra os autores gaúchos, que eram preteridos em favor daqueles já consagrados nos grandes centros, ou então considerados "clássicos" na literatura brasileira. Os alunos não liam porque os professores não indicavam (…); era preciso, portanto, realizar um trabalho junto aos docentes, já que esses exercem uma função importante na criação dos hábitos de leituras das crianças. Lígia montou um projeto, para o qual convidou Carlos Appel e Moacyr Scliar, com o objetivo de identificar autores gaúchos que pudessem interessar professores e alunos, nas escolas estaduais. (…) O trabalho, desenvolvido inicialmente na Capital, foi mais tarde estendido para as cidades do Interior. Para ajudar a divulgação dos autores, organizaram-se feiras de livros nas escolas (…)[13]

Assim como os espetáculos teatrais precisavam ser liberados pela censura para participarem da interiorização, a literatura também estava sob vigilância do regime, como afirma Appel:

> Não se pode pensar num projeto deste vulto sem considerar a circunstância sociopolítica e econômica das décadas de 1960/70/80, pois era necessário selecionar escritores não só capacitados para dialogar com os alunos das nossas escolas públicas, mas, também, que pudessem passar por um crivo ideológico então vigente. E esta seleção dependia de vários fatores. Uma lista com 60 escritores foi levada por Antonieta Barone à direção da SEC para avaliação. A lista voltou em pouco tempo com corte inicial de 30 nomes. Lígia Averbuck ficou assustada, pois logo em seguida houve o corte de mais 12.

13. Gilda Neves da Silva Bittencourt em *O conto sul-rio-grandense: tradição e modernidade*.

Outros ainda seriam cortados em cima da hora, e 13 escritores assinariam os primeiros relatos[14] dos encontros com estudantes. Convidado por Lígia a participar do projeto, Sergio Faraco[15] teve uma experiência que ilustra a insegurança daqueles tempos. Ele se preparava para ir ao colégio São José, em Garibaldi, quando a diretora comunicou o veto ao seu nome. Depois de muita insistência, soube que a deliberação viera de Paulo Amorim, subsecretário da Cultura, pressionado por militares do Serviço Nacional de Informações (SNI). Faraco não acreditou. Contra a vontade de Lígia, procurou Amorim, que disse haver agentes do SNI controlando sua atividade na SEC. A questão era perigosa, afirmou o subsecretário, mas os conselhos para não levar adiante o assunto não intimidaram nosso maior contista, já vítima de duas privações de liberdade nos anos 1960 – em Moscou e, ao retornar, no Brasil.

E ele dirigiu-se ao SNI. Na agência, um coronel chamado Miron o recebeu: "Ele foi categórico: não era da competência do SNI vetar qualquer espécie de procedimento e, se alguém o dissera em nome da agência, esse alguém faltara com a verdade." Faraco nunca duvidou da amiga Lígia, mas sim "da cadeia de circunstâncias que ligava as ditas autoridades militares ao programa do instituto." Ao comunicar sua determinação de ir a Garibaldi, ela resistiu. "Eu entendo, era uma época muito difícil, as pessoas tinham muito medo." Um dia antes da palestra, contou a história à diretora do colégio, Irmã Graciosa, e se declarou disposto a comparecer, se ela concordasse. Uma surpresa já o aguardava:

> (…) nas paredes do auditório, faixas com frases de meus contos; no palco, um caminhão rudemente montado para que os alunos fizessem uma representação do conto

14. Arquivo do Instituto Estadual do Livro.

15. Sergio Faraco em *Notícia trivial dos Anos de Chumbo* (o texto, inédito em 2017, quando enviado para esse capítulo, seria reescrito e publicado em 2020 no jornal Zero Hora e, um ano depois, com o título de *Diário trivial sob as sombras*, no livro *As noivas fantasmas e outros casos*).

> *Idolatria*, em que um tímido menino viaja com seu pai. Eu posso vir amanhã? – perguntei, com um fio de voz. E como o senhor poderia não vir? E sem perder a encantadora suavidade, disse que ninguém dava ordens em seu colégio, se eu tivesse algum receio de ser impedido de comparecer, que permanecesse em Garibaldi e dormisse ali mesmo. Obrigado – eu disse. Mas eu venho amanhã. E eu fui.[16]

IEL pós-Lígia – entre altos e baixos

Diante de um modelo tão bem-sucedido, bastaria aos sucessores de Lígia Averbuck garantir a continuidade. Em alguns casos nem isso ocorreu, mas em outros foi possível investir em novas ações e aprofundamento das anteriores. Essa irregularidade vem apresentando relação direta com a alternância no poder político. Depois de Lígia, entre 1980 e 2024, foram 23 diretores, em geral mais de um a cada governo.[17] Houve quem tenha ficado apenas alguns meses; a maior parte, entre dois e três anos. Apenas com a professora e pesquisadora Regina Zilberman foi diferente: quatro anos à frente do IEL entre 1987 e 1991, durante o governo Pedro Simon, e outros dois bem mais tarde, entre 2005 e 2006, no governo Germano Rigotto.

Antes disso, Luiz Antonio de Assis Brasil havia implantando novidades como a série *Autores Gaúchos*, além de ter retomado e ampliado iniciativas daquela que publicou o seu primeiro livro. Ele dirigiu o IEL em tempos de reabertura política, no mandato do primeiro governador eleito diretamente desde o golpe militar, Jair Soares (1983-1987), e foi sucedido pelo dramaturgo Ivo Bender após cerca de três anos, quando se tornou subsecretário da Cultura. Assis Brasil permanecia, assim, influenciando o destino

16. Faraco termina o texto com uma referência ao final do seu conto *Idolatria: Aí eu fui*.
17. A lista de diretoras e diretores encontra-se disponível no final do capítulo.

do instituto, e a continuidade era garantida com um sucessor do meio literário e que já trabalhava na casa.

Os fascículos Autores Gaúchos permaneceriam sendo editados nos anos seguintes e são considerados por Assis Brasil uma das mais importantes iniciativas do período, ao lado do renascimento do Autor Presente — interrompido nas duas gestões entre a sua e a de Lígia —, do plano de edições e das participações na Feira do Livro. O escritor credita a ideia a Antonio Hohlfeldt, que relata:

> O objetivo era que os fascículos servissem de base aos encontros do Autor Presente. Visitei o Assis Brasil e levei a ideia, ele gostou e surgiram duas séries: Autores Gaúchos, com escritores contemporâneos, e depois a coleção Letras Rio-Grandenses, resgatando clássicos.[18]

Entre 1984 e 2006, 40 autores foram contemplados, muitos com várias reedições. Os formatos variaram ao longo dos anos, mas a proposta de oferecer informações completas e detalhadas sobre escritores contemporâneos, com linguagem e custo acessíveis, se manteve. Cada volume inclui cronologia, bibliografia, estudo crítico, trechos de obras, entrevista com o autor e fotos. A série ampliou seu público e se tornou um sucesso também na sede e na banca mantida tradicionalmente pelo IEL na Feira do Livro de Porto Alegre. Coube a Appel, por seu papel na criação do Autor Presente, o compromisso de escrever o primeiro número: "Meu escolhido foi Cyro Martins, cuja obra eu havia relido integralmente".[19] A partir de 2017, passou a ser publicada em e-books gratuitos, com o título de Escritores Gaúchos - Série Digital.

18. Antonio Hohlfeldt em entrevista por telefone (novembro de 2015).

19. Carlos Jorge Appel em entrevista a Maria Helena Martins

AUTORES GAÚCHOS — 1984-1990

ANO	VOLUME/ESCRITOR	REEDIÇÕES
1984	1. Cyro Martins 2. Heitor Saldanha 3. Ivo Bender 4. Luis Fernando Verissimo 5. Lya Luft 6. Mario Quintana 7. Sérgio Capparelli	7 até 1997 5 até 1997 4 até1990 3 até 2006
1985	8. Carlos Nejar 9. Moacyr Scliar	
1986	10. Armindo Trevisan 11. Sergio Faraco 12. Carlos Carvalho 13. Guilhermino César	
1987	14. Lara de Lemos	
1988	15. Josué Guimarães 16. Luiz de Miranda 17. Tania Jamardo Faillace 18. Luiz Antonio de Assis Brasil 19. Caio Fernando Abreu 20. Aldyr Garcia Schlee 21. Antônio Carlos Resende	
1989	22. Walmyr Ayala 23. João Gilberto Noll 24. Vianna Moog 25. José Clemente Pozenato 26. Roberto Bittencourt Martins 27. Tabajara Ruas	
1990	28. Patricia Bins 29. Charles Kiefer 30. Laury Maciel	

AUTORES GAÚCHOS: NOVA SÉRIE — 1997-2002

ANO	VOLUME/ESCRITOR
1997	1. Mozart Pereira Soares

ANO	VOLUME/ESCRITOR
1998	2. Paulo Hecker Filho 3. Jane Tutikian
1999	4. Donaldo Schüller
2000	5. Barbosa Lessa
2002	6. Armando Campos 7. Maria Dinorah 8. Alcy Cheuiche 9. Maria Carpi

AUTORES GAÚCHOS 2006
FORMATO BOLSO (NÃO NUMERADOS)

ANO	VOLUME/ESCRITOR
2006	Josué Guimarães Luis Fernando Verissimo Lya Luft Mario Quintana Martha Medeiros (inédita na série) Moacyr Scliar

ESCRITORES GAÚCHOS — SÉRIE DIGITAL

2017 - Ivo Bender
2018 - Alcy Cheuiche
2018 - Armindo Trevisan
2019 - Aldyr Garcia Schlee
2020 - Lygia Bojunga (inédita na série)
2021 - Sergio Faraco
2022 - Luiz Antonio de Assis Brasil
2023 - Luis Fernando Verissimo
2023 - Charles Kiefer

A necessidade de um projeto nos mesmos moldes para resgatar a produção literária do passado resultou na coleção Letras

Rio-Grandenses, publicada a partir do final de 1986, quando Bender era diretor. Os critérios de seleção ele mesmo explica:

> Primeiro, buscaram-se autores cujas obras, por constituírem estilo próprio, marcaram sua época, lançando os fundamentos de um gênero, ou de um modo de fazer que caracteriza a literatura sul-rio-grandense. Depois, aqueles escritores que sobressaíram no contexto das produções culturais de sua época, encontrando guarida na preferência dos leitores (...)[20]

Foram 20 volumes até 1990, cada um elaborado por um especialista na obra do escritor em foco, contendo dados sobre sua vida e obra, seleção de textos, estudo crítico, bibliografia. Desta vez, já havia a pretensão de atingir um público mais amplo, incluindo estudantes e professores do Ensino Médio, dos cursos de Letras e demais interessados em Literatura.

LETRAS RIO-GRANDENSES — 1986-1990

ANO	VOLUME/ESCRITOR	ELABORADO POR	REEDIÇÃO
1986	1. Qorpo-Santo	Guilhermino Cesar	1990
1986	2. Raul Bopp	Lígia Averbuck	1990
1986	3. Alcides Maya	Léa Masina	1990
1986	4. Eduardo Guimaraens	Donaldo Schüller	1990
1986	5. Álvaro Moreyra	Regina Zilberman	1990
1986	6. Erico Verissimo	Sergius Gonzaga	1990
1987	7. Simões Lopes Neto	Flávio Loureiro Chaves	1990
1987	8. Augusto Meyer	Tania Franco Carvalhal	1990
1987	9. Lila Ripoll	Maria da Glória Bordini	1990
1987	10. Dyonélio Machado	Antonio Hohlfeldt	1990

20. Ivo Bender nos fascículos da coleção Letras Rio-Grandenses.

ANO	VOLUME/ESCRITOR	ELABORADO POR	REEDIÇÃO
1989	Alceu Wamosy (novo formato, sem numeração)	Ana Mariza Filipouski	-
1989	Amaro Juvenal	Luís Augusto Fischer	-
1989	Apolinário Porto Alegre	Maria Eunice Moreira	-
1989	Aureliano de Figueiredo Pinto	Helena Tornquist	-
1989	Darcy Azambuja	Carlos Alexandre Baumgarten	-
1989	Felippe D'Oliveira	Lígia Militz da Costa	-
1989	Lobo da Costa	Alice Campos Moreira	-
1989	Marcelo Gama	Vera Teixeira de Aguiar	-
1989	Pedro Wayne	Ernesto Wayne	-
1989	Reynaldo Moura	Maria Luiza Ritzel Remédios	-

A Bender deve-se ainda a criação da série Teatro: Textos & Roteiros. Coordenador da equipe de pareceristas na época de Lígia, ele dirigiu o IEL entre 1986 e 1987, quando contatou colegas que escreviam para teatro ou faziam roteiros improvisados:

> Nós, no Brasil, não estamos acostumados a ler teatro. Não tivemos essa herança a partir de Portugal. (…) Há duas maneiras de o teatro ser visto: como de sobrevivência breve — no caso de espetáculos em cartaz — e a longo prazo, por meio dos textos editados. A edição de textos teatrais sofre o mesmo que a de poesia, até um pouco pior, porque exige a participação de quem está lendo. Por essa falta de hábito na leitura de drama, se edita pouco no país. (…) A coleção veio no apagar das luzes da minha direção. Montei o projeto com minha equipe, a Regina Zilberman tocou adiante e foi muito bem.[21]

Entre 1988 e 1994, foram editados os 12 volumes, cada um apresentando estudo crítico, depoimento do diretor, texto teatral,

21. Ivo Bender, em entrevista por telefone (novembro de 2015).

memória do espetáculo, fotos. A coleção seria inaugurada por *O cabaré da Maria Elefante*, do próprio Bender, que assinaria ainda, com Cláudio Cruz, o texto do quinto volume: *Marcos IV, 23*.

Os demais trariam textos de Caio Fernando Abreu e Luiz Arthur Nunes, Júlio Conte, Maurício Guzinski e grupo Pés na Terra, Arines Ibias, Carlos Carvalho, Dilmar Messias, Constantino Orsolin, Luiz Arthur Nunes e Vera Karam.

Responsável por dois períodos de intensa produção editorial — o primeiro deles coincidindo com a criação da Secretaria de Estado da Cultura (Sedac) e a presença de Carlos Jorge Appel como secretário —, Regina Zilberman apostou em levar adiante o que vinha dando certo:

> Creio que compete ao diretor do IEL manter os projetos e programas que promovem a leitura e a literatura, criados, desenvolvidos e fortalecidos nas gestões anteriores. Assegura-se assim a continuidade das ações positivas. Por isso, foram viabilizados projetos como Teatro: Textos & Roteiros, mantidas séries como Autores Gaúchos e Letras Rio-Grandenses, preservado o Autor Presente. É claro, foi igualmente possível implantar projetos novos, como o Nova Literatura. Esse princípio pautou a ação nas duas gestões em que o IEL esteve sob minha direção.[22]

A coleção *Rio Grande Político* foi outra das novidades. Em seus nove volumes, inclui biografias e análises de personalidades da política estadual. Começava aqui a parceria com a Corag, que se tornaria a mais importante de toda a história do IEL: quase 150 publicações conjuntas até fins de 2016, quando a Assembleia Legislativa aprovou projeto do governo José Ivo Sartori (PMDB) determinando sua extinção, em um pacote que incluía o fim de nove fundações e a venda de três estatais.

Pela Nova Literatura, saíram dez livros de iniciantes, todos em 1989. O espaço aos contemporâneos seria ampliado entre

22. Regina Zilberman, em entrevista por e-mail (outubro de 2015).

1990 e 2014, com as coleções Noventa, 2000, Originais e 60 anos. Foram mais de 60 títulos, além de inéditos publicados fora das séries. Poesia e conto mais uma vez encontraram no IEL a acolhida inexistente no mercado editorial. Celso Gutfreind, Ricardo Silvestrin, Paulo Seben, Pedro Stiehl, Paulo Bentancur, Luiz de Miranda, Eduardo Dall'Alba, Eduardo Sterzi, André Dick, Telma Scherer, Nei Duclós, Israel Mendes, Diego Petrarca, José Weis, Júlio Alves estão entre os poetas; Amílcar Bettega, Lourenço Cazarré, Michel Laub, Fernando Neubarth, Tailor Diniz, Mariza Magalhães, Mauro Paz, Alexandra Lopes da Cunha, entre os contistas. Na narrativa longa, aparecem Ernani Ssó, Sinval Medina, Max Mallmann, Sérgio Schaefer, Hilda Simões Lopes, Lélia Almeida.

Os anos 1990 também abrem espaço a traduções e versões português/espanhol. Pela coleção Latino América, Sergio Faraco e Aldyr Garcia Schlee organizam e traduzem a antologia *Para sempre Uruguai*, reunindo 22 contistas. Schlee assina a versão em espanhol de *A salamanca do Jarau*, de Simões Lopes Neto; e Héctor Báez, de *A hora evarista*. O IEL edita ainda os bilíngues *Noturnos e outros poemas*, da uruguaia Idea Vilariño, e *Cadernos de otredad*, do cubano Virgilio López Lemus, traduzido por Degrazia, que ao mesmo tempo lançava, em português/italiano, o seu *Lavra permanente: poesia sobre imigração*.

A partir dos anos 2000, o IEL passa a sofrer com mais intensidade as consequências da instabilidade nas políticas públicas. Aumenta a distância entre os altos e baixos já percebidos em alguns momentos de sua história. Períodos de muita produtividade alternam-se com outros de quase total inoperância. O paradoxo de governos conservadores interessados em cultura não mais existe. Quando a aposta é no Estado mínimo, o IEL se apequena junto; se os tempos são de social-democracia, ele volta a crescer, mesmo com as dificuldades inerentes aos recomeços. A

produção editorial e os números do Autor Presente comprovam as oscilações, como demonstra o quadro:

PROJETO AUTOR PRESENTE E PRODUÇÃO EDITORIAL - DADOS 1999-2023

Governo/Secretaria da Cultura	Ano	Total de encontros		Publicações
Olívio Dutra (PT) Luiz Pilla Vares / Luiz Marques	1999	24	647	82
	2000	135		
	2001	224		
	2002	264		
Germano Rigotto (PMDB) Roque Jacoby/ Victor Hugo	2003	125	259	53
	2004	59		
	2005	75		
	2006	sem dados		
Yeda Crusius (PSDB) Monica Leal / Cézar Prestes	2007	48	114	20
	2008	38		
	2009	sem dados		
	2010	28		
Tarso Genro (PT) Luiz Antonio de Assis Brasil	2011	93	460	49
	2012	85		
	2013	137		
	2014	145		
José Ivo Sartori (PMDB) Victor Hugo	2015	20	80	8
	2016	60		
	2017	sem dados		
	2018	sem dados		

Governo/Secretaria da Cultura	Ano	Total de encontros		Publicações
Eduardo Leite (PSDB) – 2019/2022 e Ranolfo Vieira Júnior (PSDB) em 2022 Beatriz Araújo	2019	67	247	22
	2020*	60		
	2021*	60		
	2022**	60		
Eduardo Leite (PSDB) Beatriz Araújo	2023***	40		4

** Encontros virtuais, devido à pandemia de covid, em unidades do sistema penitenciário, da Fundação de Atendimento Sócio-Educativo (Fase) e no Pão dos Pobres (não houve escolas contempladas nem verbas para compra de livros).*

*** Voltam os encontros presenciais (penitenciárias, Fase, bibliotecas comunitárias), mas ainda sem contemplar escolas.*

**** Retomada dos encontros em escolas, com verbas para compra de livros (R$ 3 mil por escola).*

Em junho de 2017, quando a primeira versão deste texto era finalizada, a comunidade literária ainda sentia o impacto da notícia de que o governo estadual pretendia vender a sede da Rua André Puente, conquistada depois de uma saga itinerante de 44 anos. Escritoras e escritores protestaram, houve um abraço simbólico ao prédio, e, pelo menos até agora, a casa resiste ao conluio entre autoridades e especuladores imobiliários.

A ameaça à sede somava-se à perda da Corag e ao fim da Sedac, fundida com Turismo, Esporte e Lazer[23]. Os piores prognósticos se confirmaram nos anos seguintes: sem o apoio da gráfica, agora extinta, as publicações despencaram. Nenhum

23. O fim de uma secretaria exclusiva para a Cultura fez parte do mesmo pacote que extinguiu Corag e fundações. Em 2019, a Sedac foi recriada.

edital foi lançado para selecionar originais de novos autores entre 2015 e 2023, período em que o IEL esteve longe de honrar sua história. Ao que tudo indica, somente será possível reverter esse quadro quando houver também uma virada nas políticas econômicas e culturais, com um Estado que volte a se fazer presente.

Referências

BECK, José Mariano de Freitas. Os primeiros tempos - A divisão de cultura e o Margs. *Boletim Informativo do MARGS*. Porto Alegre, n. 28, abr/mai/jun/86.

BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. *O conto sul-rio-grandense*: tradição e modernidade. Porto Alegre: UFRGS, 1999.

CESAR, Guilhermino. *História da Literatura do Rio Grande do Sul*: (1737-1902). Porto Alegre: Globo, 1956. 414p (Província, v. 10).

RIO GRANDE DO SUL. *Lei 2.345*, de 29 de janeiro de 1954. Institui a Divisão de Cultura da Secretaria Estadual de Educação e Cultura.

Bibliografia Online

BRASIL, R. F. do. *Ato Institucional n. 5 (AI-5)*. Acervo, [S. l.], v. 27, n. 1, p. 394–402, 2014. Disponível em: <https://revista.arquivonacional.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/484.> Acesso em 19 de fevereiro de 2024.

FARACO, Sergio. Diário trivial sob as sombras. *Zero Hora*. Porto Alegre: 2020. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2020/07/diario-trivial-sob-as-sombras-uma-memoria-inedita-de-sergio-faraco-ckcqavib5000i0147rh2mosn4.html> Acesso em 19 de fevereiro de 2024.

FUNDAÇÃO DE ECONOMIA E ESTATÍSTICA. *Atualização de valores*. Disponível em:
<https://arquivofee.rs.gov.br/servicos/atualizacao-valores> Acesso em 18 de fevereiro de 2024.

HOHLFELDT, Antonio. Lígia Averbuck: A prática que nasceu da teoria. In: *Ícones da sociedade midiática* – da aldeia de McLuhan ao planeta de Bill Gates. Disponível em: <http://tinyurl.com/mr3y7y8m> Acesso em 19 de fevereiro de 2024.

Acervo documental do IEL

INSTITUTO ESTADUAL DO LIVRO. Catálogo de publicações 1956-2023 (reserva técnica). Porto Alegre: IEL, 2024.

INSTITUTO ESTADUAL DO LIVRO - ACERVO DOCUMENTAL. Subprojeto Encontro de Escritores com Estudantes de 2o Grau. Dossiê: Projeto Autor Presente. Porto Alegre: IEL, 1972. Caixa 11421 A, registro 01.

INSTITUTO ESTADUAL DO LIVRO - ACERVO DOCUMENTAL. Relatórios (13) de avaliação de escritores sobre os Encontros com Estudantes de 2o Grau. Dossiê: Projeto Autor Presente. Porto Alegre: IEL, 1972. Caixa 11421 A, registro 04.

INSTITUTO ESTADUAL DO LIVRO - ACERVO DOCUMENTAL. Estudo sobre o IEL, de 1954 a 1981. Série: Reunir informações para apoio e estudos – textos históricos. Porto Alegre: IEL, 1981. Caixa 241 A, registro 04.

INSTITUTO ESTADUAL DO LIVRO - ACERVO DOCUMENTAL. Impresso da Divisão de Cultura (1959-1962). Série: Reunir informações para apoio e estudos – textos históricos. Porto Alegre: IEL. Caixa 241 A, registro 05.

INSTITUTO ESTADUAL DO LIVRO - ACERVO DOCUMENTAL. Estrutura, organograma, atividades e histórico. Série: Reunir informações para apoio e estudos – textos históricos. Porto Alegre: IEL. Caixa 241 A, registro 06.

INSTITUTO ESTADUAL DO LIVRO - ACERVO DOCUMENTAL. Concursos literários. Série: Reunir informações para apoio e estudos – textos históricos. Porto Alegre: IEL. Caixa 241 A, registro 07.

INSTITUTO ESTADUAL DO LIVRO - ACERVO DOCUMENTAL. Sobre passagem de diretores e sedes até o ano de 1984. Série: Reunir informações para apoio e estudos – textos históricos. Porto Alegre: IEL. Caixa 241 A, registro 10.

Entrevistas

APPEL, Carlos Jorge. CELPCYRO 15 anos. Entrevista concedida a Maria Helena Martins. Site do Centro de Estudos de Literatura e Psicanálise Cyro Martins, julho de 2012. Disponível em:

<http://www.celpcyro.org.br/joomla/index.php?option=com_content&view=article&id=1039&Itemid=1>

_____. Depoimento enviado por e-mail (24 de novembro de 2015). Entrevistadora: Laís Chaffe.

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. Entrevista por e-mail (18 de setembro de 2015). Entrevistadora: Laís Chaffe.

BENDER, Ivo. Entrevista por telefone (17 e 18 de novembro de 2015). Entrevistadora: Laís Chaffe.

GUEDES, Paulo Coimbra. Informação por telefone (29 de dezembro de 2016). Entrevistadora: Laís Chaffe.

HOHLFELDT, Antonio. Entrevista por telefone (16 de novembro de 2015). Entrevistadora: Laís Chaffe.

NAUD, José Santiago. Entrevista por telefone (16 de novembro de 2015). Entrevistadora: Laís Chaffe.

ZILBERMAN, Regina. Entrevista por e-mail (5 de outubro de 2015). Entrevistadora: Laís Chaffe.

Diretores do IEL entre 1955 e 2024

José Santiago Naud (1955-1959) (Manoel Sarmento Barata: diretor de Letras entre 1955 e 1960).
Joaquim Paulo Amorim (1963)
Ruy Carlos Ostermann (1964-1965)
Ruy Carlos Ostermann e Paulo Coimbra Guedes (1965-1966)
Riograndino Vasconcelos Franzen (1968- ?)
Lígia Morrone Averbuck (1972-1976)
Mario Calvet Fagundes (1976-1977)
Wilmar Pereira dos Santos (1977-1979)
Lígia Morrone Averbuck (1979-1980)
Leopoldo Collor Jobim (1980-1981)
Tânia Beatriz Laner Soares (1981-1983)
Luiz Antonio de Assis Brasil (1983-1986)
Ivo Bender (1986-1987)
Léa Masina (1987)
Regina Zilberman (1987-1991)
Alcy Cheuiche (1991)
José Hilário Retamozo (1991-1993)

Paulo Flávio Ledur (1993-1995)
Tania Franco Carvalhal (1995-1997)
Arnaldo Campos (1997-1998)
Elisa Henkin (1999-2001)
Cintia Moscovich (2001-2002)
Cláudio Levitan (2002)
Sergius Gonzaga (2003-2004)
Regina Zilberman (2005-2006)
Inês Bins Ely (2007-2009)
Elma Santana (2010)
Ricardo Silvestrin (2011-2012)
Laís Chaffe (2012-2014)
Rogério Dornelles (2015 - interino até abril)
Jaime Cimenti (2015 - fins de abril a fins de julho))
Patrícia Langlois (2015- outubro de 2023)
Benhur Bortolotto (2023-?)

Laís Chaffe

Publicou os livros *Na praça* (poemas infantis, 2022), *Com dedos e lábios roxos* (haicais, 2019), *Segue anexa minha sombra* (poemas, 2018 – prêmios Livro do Ano de Poesia da Associação Gaúcha de Escritores e de melhor livro de poemas da Academia Literária do Rio Grande do Sul), *Carne e trigo* (poemas, 2012), *Medusa* (poemas infantis, 2011), *Minicontos e muito menos* (2009), *Não é difícil compreender os ETs* (contos, 2002). Idealizou e está à frente do projeto Cidade Poema e da editora Casa Verde. Participou da *Coletânea de poesia gaúcha contemporânea* (2013) e da antologia *Contos do novo milênio* (IEL, 2006). Diretora e roteirista do documentário de longa-metragem *Mesmo que tudo dê errado, já deu tudo certo* (2023), com Maria Valéria Rezende; do documentário *Canto de cicatriz* (média-metragem, 2005); do curta-metragem Identidade (2002). Graduada em Jornalismo pela UFRGS, trabalhou no Correio do Povo, no Jornal do Comércio e na Rádio Bandeirantes. Entre 2012 e 2014, foi diretora do Instituto Estadual do Livro.