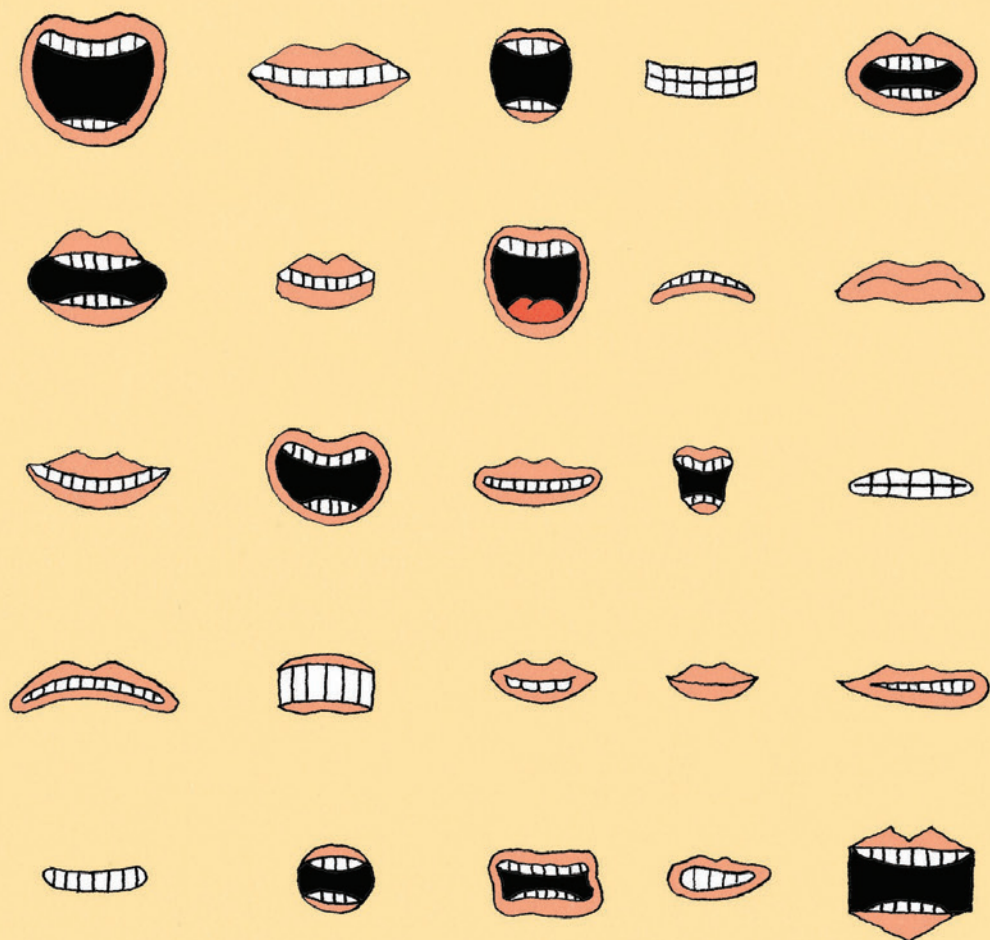


UM ESCRITOR NA BIBLIOTECA 2014/2018



A curiosidade sobre o que o outro faz é natural ao ser humano, e parece estar ainda mais aguçada nestes tempos de redes sociais, em que quase todo mundo exhibe, não necessariamente aquilo que de fato importa, mas algo que possa atrair a atenção.

Poetas e escritores, evidentemente, também estão inseridos na Era Facebook, momento que, em tese, “quem não posta, não existe”. No entanto, o público de escritores e poetas tem interesse não apenas em fotos dos autores e eventuais informações sobre a vida privada de quem publicou uma obra instigante.

Já faz alguns anos, escritores participam de bate-papos com o público. Trata-se de um programa quase obrigatório nesses tempos em que, para o leitor, não basta ler uma obra: é fundamental ouvir o que o autor tem a dizer a respeito de questões como criação literária, leitura, influências, afinidades com outras linguagens etc.

Em 2011, a Biblioteca Pública do Paraná retomou o projeto Um Escritor na Biblioteca, idealizado pela instituição na década de 1980, mas interrompido em seguida. Nesta proposta, o convidado, em geral, começa falando sobre a sua relação com bibliotecas e, em seguida, não há limite, apenas o tempo, máximo, de 90 ou 100 minutos. Fora isso, a conversa é livre.

Este livro traz a transcrição editada dos 23 encontros realizados entre 2014 e 2018 no auditório da Biblioteca. Sem exagero, é possível afirmar que o imaginário de quem faz a literatura brasileira contemporânea, especialmente alguns dos nomes que mais se destacam, está nas páginas desta obra. Basta conferir os convidados: de Mario Prata a Daniel Galera, de Ana Miranda a Fabrício Carpinejar, de Affonso Romano de Sant’Anna a Angélica Freitas, de Marina Colasanti a Paulo Lins, de José Luiz Passos a Beatriz Bracher.

Prosadores, poetas, incluindo um notável tradutor (Paulo Henriques Britto), dois biógrafos (Lira Neto e Ruy Castro), um agitador cultural (Marcelino Freire) e um professor de escritores (Luiz Antonio de Assis Brasil). Enfim, a variedade é imensa, incluindo ainda a slamer Mel Duarte, os veteranos Silvano Santiago e João Silvério Trevisan e os paranaenses Alice Ruiz, Laurentino Gomes, Mário Bortolotto, Miguel Sanches Neto e Paulo Venturelli.

São vozes fundamentais que, individualmente, mas, acima de tudo em conjunto, comprovam a riqueza da produção brasileira contemporânea.

UM
ESCRITOR
NA
BIBLIOTECA
2014 / 2018

Cida Borghetti
Governadora do Estado do Paraná

João Luiz Fiani
Secretário de Estado da Cultura

Jader Alves
Diretor Geral da Secretaria de Estado da Cultura

Rogério Pereira
Diretor da Biblioteca Pública do Paraná

Núcleo de edições da SEEC

Luiz Rebinski
Marcio Renato dos Santos
Omar Godoy

Preparação dos originais

Christian Schwartz

Ilustração da Capa

Marcelo Cipis

Projeto gráfico e design

Thapcom.com

Dados internacionais de catalogação na publicação
Bibliotecário responsável: Bruno José Leonardi – CRB-9/1617

Um Escritor na Biblioteca : 2014-2018. - Curitiba, PR :
Secretaria de Estado da Cultura : Biblioteca Pública do Paraná, 2018.
350 p. ; 14 x 21 cm.
ISBN: 978-85-66382-38-9

1. Escritores brasileiros – Entrevistas. I. Biblioteca Pública do Paraná.
CDD (22ª ed.) 928.69

UM
ESCRITOR
NA
BIBLIOTECA
2014 / 2018

SUMÁRIO

2014

Mario Prata	7
Affonso Romano de Sant'Anna	21

2016

Miguel Sanches Neto	35
Silviano Santiago	51
Mário Bortolotto	63

2017

Ruy Castro	77
Paulo Ventura	93
Fabício Carpinejar	107
Marcelino Freire	121
Ana Miranda	135
José Luiz Passos	149
Lira Neto	163
Marina Colasanti	179
Paulo Lins	193
Daniel Galera	207

2018

Assis Brasil	223
Beatriz Bracher	237
Paulo Henriques Britto	253
Laurentino Gomes	269
Angélica Freitas	283
Alice Ruiz	297
Mel Duarte	311
João Silvério Trevisan	323

Mediadores	334
-------------------------	-----

2014

MARIO PRATA

“Adoro receber e-mails de gente dizendo que passou vergonha no ônibus lendo meus livros porque ficava dando gargalhadas. Pra mim, isso é um prêmio: as pessoas riem do que eu escrevo, porque eu escrevo a sério.”

Autor consagrado de romances recheados de humor e um dos cronistas mais brilhantes do país, Mario Prata foi quem abriu a temporada 2014 do projeto “Um Escritor na Biblioteca”. Na ocasião, contou como alguns de seus principais livros foram feitos, revelou as leituras essenciais de seu período de formação e falou sobre a linhagem de escritores de sua família.

“Minha mãe era prima do Campos de Carvalho, autor de *O púcaro búlgaro*, um escritor fantástico, com uma obra enxuta, altamente original. O Campos abastecia nossa biblioteca com muitos livros”, contou o escritor.

Entre os autores essenciais à sua formação, Prata elencou Nelson Rodrigues, Rubem Braga e Fernando Sabino. “Minha mãe, inclusive, era amiga da Helena, primeira mulher do Sabino.” Um dos autores mais lidos no Brasil dos anos 1990, com livros como *Diário de um magro* (1997) e *Minhas mulheres e meus homens* (1999), Prata também foi colaborador de diversos jornais e revistas.

Em relação à crítica literária, o escritor não dourou a pílula: “Não existe mais a profissão de crítico no Brasil. Os jornais mandam livros para qualquer um fazer crítica, até jovens repórteres”.

Há algum tempo, já consagrado, Prata passou a investir nos romances policiais. Não só na escrita, como também na leitura do gênero. “Estou levando a sério esse negócio. Você vai achar que estou exagerando, mas li uns 800 livros policiais”, disse o autor de *Sete de paus* (2008) e *Os viúvos* (2010) — ambos protagonizados pelo detetive Ugo Fioravanti Neto, inspirado nos moradores e na ilha de Florianópolis, onde vive há mais de uma década.

* * *

Como se formou sua biblioteca afetiva? Como nasceu o Mario leitor?

Confesso que só comecei a frequentar bibliotecas com uns 13 ou 14 anos. E porque a bibliotecária era linda. Eu estava começando a despertar sexualmente e aquela menina era uma loucura. Eu ia pra lá, abria o livro, mas ficava tentando ver uns pedacinhos das pernas dela. As saias vinham até aqui, não batiam nem no joelho, mas eu imaginava, né? Então comecei a frequentar a biblioteca. Gosto tanto de biblioteca que doe a minha. Saí de São Paulo pra Florianópolis e doei tudo antes da mudança. O que eu não li, não vou ler mais. Chamei meus amigos e meus filhos e falei: “Olha, vocês podem tirar o que quiserem daí, que o resto eu vou doar”. Os livros que tinha com dedicatória, evidentemente, guardei. Livros de amigos meus, do Fernando Sabino, por exemplo.

Quando eu era garoto, peguei o auge de duas revistas muito populares na época: a *Manchete* e *O Cruzeiro*. Também peguei o apogeu do jornal que mais vendia no Brasil, o *Última Hora*. E essas coisas chegavam na minha cidadezinha, lá em Lins [interior de São Paulo]. Nesses três veículos tinha toda semana textos de Sabino, Rubem Braga, Paulo Mendes Campos, Henrique Pongetti, Millôr Fernandes, Nelson Rodrigues, Stanislaw Ponte Preta. Cresci lendo esses caras.

Qual era sua relação com a literatura em casa?

Sempre digo que tive muita sorte na vida. Qualquer profissão que a gente resolva fazer, tem que ter três coisas: talento, trabalho e sorte. E sempre tive mais sorte do que talento e trabalho. Por exemplo: minha mãe lia muito e era prima de um dos maiores escritores do Brasil, que influen-

ciou gerações. Ele não é muito popular porque era muito louco. O cara se chama Campos de Carvalho. Ele mandava os livros pra minha mãe e ela escondia, dizia que eram muito fortes. Daí eu ia atrás e lia. Ficava deslumbrado com o Campos de Carvalho. Pra quem nunca leu, a editora José Olympio publicou a obra reunida dele. Fiz até a orelha dos livros. São quatro. Pelos títulos você já consegue entender um pouco quem é a figura: *O púcaro búlgaro*, *A lua vem da Ásia*, *Vaca de nariz sutil* e *A chuva imóvel*.

Minha mãe também tinha uma amizade muito profunda com Helena, filha do governador Benedito Valadares. As duas foram internas no Colégio Sion. E essa menina começou a namorar o Fernando Sabino, em Belo Horizonte. Diz minha mãe que, quando debutou, o Sabino foi a Uberaba com a noiva [para o baile]. O Sabino também mandava livros pra minha mãe. Além dos livros que eu comprava, tinha essa influência do Fernando. Depois fiquei amigo dele, foi muito legal.

Você mencionou as crônicas. Elas são uma boa porta de entrada para a literatura?

Minha trajetória de escritor é totalmente absurda. Eu comecei pelo gênero mais difícil — o teatro — e acabei na crônica. Iniciei sem ter nenhum conhecimento do que era o teatro. Depois do AI-5, em dezembro de 1968, os teatros começaram a ser atacados fisicamente. Terminava o espetáculo, entravam grupos com porretes e batiam nos atores. Foi quando surgiu a figura do segurança de peças teatrais, que na verdade eram os estudantes. Eu participava dessa segurança e era uma coisa muito absurda, porque eu era muito magrinho, muito fraquinho. A gente ia com uma barra de ferro enfiada na calça e sentava na frente. Quando acabava a peça, a gente pulava no palco e ficava segurando aquela bar-

ra. Não sei o que aconteceria se alguém resolvesse entrar ali, não sei se não sairia correndo. Era muito estranho. Mas com isso fui conhecendo o teatro, via as peças várias vezes. Fui conhecendo atores, diretores, por ser segurança de teatro. E então escrevi uma peça de teatro. Eu tinha 23 anos. Escrevi e deu certo. Se tivesse dado errado, não estaria aqui agora.

Como se chamava essa peça?

Cordão umbilical. Foi um sucesso em São Paulo. Primeiro em São Paulo e depois no Rio. Aí eu achei que era um gênio. E dava grana aquele negócio. Estava cursando o último ano de economia na USP e estava há oito anos no Banco do Brasil — que naquela época era um empregão. Eu era chamado de um “partidão” pelas moças. “Pô, o cara trabalha no Banco do Brasil.” Teria uma aposentadoria etc. Lembro até hoje meu cargo, auxiliar de escrita, referência 050 — era o número do meu cargo.

De uma vez só larguei o banco e a faculdade. Foi um gesto tão absurdo, tão louco, que o meu pai nem ousou conversar comigo. Ele tinha — ainda tem — um irmão padre. Então, ligou para o irmão dele vir até São Paulo para conversar comigo, porque achou que eu estava louco, possuído pelo demônio. O padre foi. Mas antes de falar comigo assistiu à peça. E gostou. Só fez ressalvas em relação a algumas coisas.

Tive grandes fracassos também na minha vida. O fracasso no Brasil tem uma vantagem: ele não faz o menor sucesso. Tem lugar que, se você fracassa, você está perdido para o resto da carreira. Aqui não. Ninguém te apresenta os teus fracassos. Como todo artista, como toda pessoa, tive altos e baixos. Com 28 anos eu fui pra Rede Globo.

Fui fazer uma novela. Quem tiver mais de 40 deve se lembrar. Chamava-se *Estúpido cupido*. Sei que vocês vão

se lembrar, eram bem jovens. Eu também era bem jovem. Aquilo foi uma loucura, naquela época a Rede Globo dava 75 pontos de audiência. Era uma coisa assim de eu não poder sair na rua. Até minha mãe pirou, pois virou mãe do autor da novela das sete. Tipo mãe de miss. Nas viagens de carro para Lins, parava no posto e falavam: “Olha, ele que faz *Estúpido cupido*”. Eu morria de vergonha, porque é horrível isso de ser meio famoso. Porque, se entra o Chico Buarque no posto, o cara sabe que é o Chico Buarque. Agora, o meio famoso é horrível. É o caso do escritor, por exemplo.

**Mas o escritor ultimamente até aparece em eventos.
Está em alta.**

O Brasil está lendo muito mal. Nunca se leu tanto no país, e tão mal. Há pouco tempo pesquisei muito a *Vêja*, porque lá tem aquela lista dos dez livros mais vendidos. Não que eu goste da *Vêja*, muito pelo contrário. Mas aquela lista lá é confiável, até certo ponto. E nos anos 1990, por exemplo, só tínhamos nós, brasileiros. Era difícil encontrar um estrangeiro ali no meio. Estou falando de ficção. E hoje não entra um brasileiro ali nem a pau. Fernandinha Torres [autora do romance *Fim*, publicado no final de 2013] entrou e já está sendo expulsa: ficou oito semanas. Nós ficávamos quarenta semanas. Devo isso a uma coisa maravilhosa que aconteceu no Brasil, que é essa nova classe média que está fazendo tudo que não podia fazer: por falta de dinheiro, de oportunidade. Essa classe média está fazendo tudo que ela não podia fazer, está indo ao teatro, está lendo. Enfim, está vivendo mais de acordo com a vida normal, saudável culturalmente. Tem mais gente com grana aí. E essas pessoas vão muito pela mídia, pelo que é badalado. Então, no Brasil, no mundo todo, mas no Brasil — essa classe média é meio que

uma coisa internacional, não é só nossa — virou moda, tem umas ondas de modismo. Teve uma onda de modismo do Oriente Médio, com o garoto que soltava pipa. Aí tudo que era publicado no Oriente Médio vinha para cá. E veio muita porcaria, e o povo todo lendo essa literatura. De cada dez livros, um era bom.

**É como uma gôndola expositiva, como no mercado.
A visão do consumidor é o que vale mais.**

Sempre foi difícil viver de vender livros. E olha que eu vendo bem, mas é muito difícil. Não vivo só disso, não dá. O Antonio [Prata], por exemplo, meu filho — tem até uma mocinha lá trás, parece que ela veio achando que eu era ele. Sou o pai dele. O Antonio, com esse livro dele, *Nu, de botas*, vendeu nos primeiros meses 15 mil exemplares. O que nos anos 1990 era o suficiente para entrar naquela lista dos dez mais vendidos. Não entrou, mas continua vendendo legal. Mas se não entrou é porque tem livro que está vendendo mais que isso. São essas sublitteraturas. Então é isso: estão lendo muito, mas estão lendo mal.

Deixa eu te perguntar, Mario, sobre a sua relação com a internet. Nos anos 2000, início deste século, você fez uma experiência muito legal, que foi um livro escrito online: *Os anjos de Badaró*. Eu lembro que na época a internet ainda era discada e eu entrava pra ver você trabalhar.

Foi uma experiência e tanto escrever um livro na internet, ao vivo. Eu digitava e na sua tela, onde você estivesse, Venezuela ou Curitiba, você via como se um fosse uma tela de Word, eu escrevendo ou apagando. E tinha uma câmera me mostrando. Essa câmera que era o pior, porque às vezes a luz caía e as pessoas começavam a reclamar: “Tá ruim a

imagem!”, diziam. Aí comecei a comprar refletor. Eu só não passava batom. Era um horror. Eu deixava a barba por dois dias e os caras já reclamavam. Tinha 15 mil pessoas por dia vendo. Eu tinha que fumar escondido: esticava o pescoço e dava uma tragada lá longe.

Hoje faria de novo essa experiência?

Aconteceu uma série de coisas desagradáveis. É uma experiência que eu não faria de novo. Foi um sucesso, para o [portal] Terra principalmente. Eles queriam fazer outra e aí eu pedi uma grana que era pra eu não fazer, porque essas 15 mil pessoas que ficavam ali me davam muito trabalho. Havia uma página de palpites. Mas isso só durou os três primeiros dias. Depois eles ficaram amigos e criaram um fórum deles. Eu fiquei sabendo que se encontravam e ficavam falando de mim. Aí eu fiquei curioso. Entrei lá e fiquei lendo. Fiquei quieto no começo, mas depois pensei: “Vou bater um papo com esse pessoal aí”. “Oi, pessoal, aqui é o Prata”. Nada, me ignoraram e seguiram falando. “Gente, aqui é o autor do *Anjos de Badaró*, tô aqui há uns vinte minutos vendo vocês falando de mim e queria participar.” Aí um deles respondeu: “Você é o quinto Mario Prata que entra aqui”.

Depois, as pessoas que acompanharam o livro pelo Terra fizeram o Encontro Nacional dos Anjos de Prata (Enap). Vinha gente do Brasil inteiro. Fiquei com medo e não fui. Foi num sítio em São Paulo. Trezentas e tantas pessoas. No segundo encontro, resolvi ir. Foi um horror, porque eram todas pessoas que eram fãs mesmo. Então todas queriam que eu autografasse, me puxavam pra tirar foto. Foi muito desgastante.

Aproveitando que pegamos a onda do *Anjos de Bardaró*, queria falar um pouquinho sobre a literatura de suspense policial que você tem produzido. No *Sete de paus*, por exemplo, que é um belo livro.

O escritor é um investigador policial e da alma. Você, ao criar um personagem, está criando uma pessoa. E esse personagem só vai fazer sucesso, você só vai acreditar nele, se ele existir, se ele tiver corpo e alma. O Fioravanti, por exemplo, que é o detetive das minhas histórias, sei como ele é, e quando converso com alguém que leu meus livros, consigo perceber que escrevi exatamente como gostaria, como imaginava, como qualquer personagem da literatura. A literatura policial começou com a dedução, da psicanálise, do inconsciente, com Edgar Allan Poe, por exemplo. Conan Doyle criou Sherlock Holmes, que era médico, uma atividade muito próxima da literatura. O bom é quando o personagem te domina e começa a crescer. Tem uma hora que meu personagem, por exemplo, fala uma frase da qual eu morri de vergonha. Então, fiz um asterisco e escrevi lá embaixo que aquilo não tinha nada a ver comigo. É uma frase que eu jamais diria, uma coisa machista, horrorosa, mas acabei indo na dele, fui dar liberdade e o personagem abusou, mas a frase era tão boa no contexto que preferi deixar claro que não era minha ideia, mas ainda assim a mantive.

Você precisa investigar muito para escrever seus personagens?

O escritor é um pouco investigador e um pouco psicólogo também. Estou fazendo psicanálise depois de velho. Cismei que estava começando um Alzheimer e fui conversar com um psicanalista antes de procurar um neurologista. E tem sido muito bom, pois descobri, de repente, que

todo mundo está esquecendo, e não sou somente eu. Meus filhos estão esquecendo, todo mundo está. Com isso, cheguei a uma conclusão sozinho: que temos uma parte do cérebro que deixamos de usar, que era onde guardávamos os números de telefone, por exemplo. Eu sabia uns 200 telefones de cor, agora só tem um buraco vazio onde esses números ficavam. E vivemos com vários buracos. Se você está escrevendo um texto e quer saber o ano que D. Pedro I nasceu, basta ir lá no Google e ver que foi em 1798, mas você não guarda mais isso porque sabe que está lá. Então, o Google está substituindo o cérebro da gente muito rapidamente. Meu psicanalista e eu, conversando, estamos com medo de onde vamos parar com isso, com que será ocupado esse espaço do cérebro. Não estamos mais exercitando nossos neurônios.

Percebi um detalhe importante: os principais personagens de romance policial não envelheciam. O autor escreve durante 60 anos e o personagem sempre permanece com a mesma idade. Dos anos 1960 para cá, resolveram humanizar as histórias e criar uma vida particular para o personagem, que passou a ter uma casa, relacionamentos, filhos etc. Isso tem um lado muito bom, pois o leitor acredita muito mais na pessoa como ser humano, mas também tem um lado horrível. Apesar de eu ter envelhecido meu personagem cinco anos, criei um filho para ele, o Valentin, que na época tinha cinco anos. E quando fui escrever o outro, o filho já tinha que estar com dez anos, e eu já não sabia o que fazer com ele. Me criou um grande problema essa criança. Acabei mandando ele estudar em Roma e o moleque passou um ano longe. Mas agora, no terceiro livro, achei que ele, com 15 anos, ficaria muito velho. Então, vou manter o Fioravanti com 60 e o Valentin vai sumir, até algum jornalista perguntar para mim onde

ele foi parar. Vou dizer que ele foi atropelado. Morreu. Eu não quis contar isso, até pro leitor não ficar triste. Mas, pra mim, morreu. Virou um problema, eu não sabia o que fazer. Pensei em falar que ele ia começar a fumar maconha, mas ia ser muito óbvio isso. O pai é detetive, e maconheiro também. Aí pensei no filho fumando, roubando maconha do pai. Péssimo exemplo. Meu filho fazia isso comigo: maconha, cerveja e papel higiênico. A gente morava no mesmo andar. Sumia tudo.

Você é leitor de autores policiais?

Estou levando a sério esse negócio de literatura policial. Estudo há oito anos. Você vai achar que eu estou exagerando, mas eu li uns 800 livros policiais nesses anos. Cem por ano, mais ou menos. Apesar de que uns 150 eram livros do Georges Simenon, aqueles livros fininhos, que dá pra ler dois num dia se você tiver a disciplina de leitor que eu tenho. Eu leio quatro horas por dia como trabalho. Comecei a ler literatura policial com os clássicos e fui descobrindo gente que eu nunca imaginei. Então descobri literatura nórdica há uns três anos: Suécia, Noruega e Dinamarca. Não só livros, mas também as séries de televisão deles, os filmes policiais deles. A melhor literatura policial que se faz no mundo hoje é a nórdica. Acabei descobrindo a origem da literatura nórdica, que não era americana, que não era Edgar Allan Poe, não era Georges Simenon, era uma coisa muito deles, muito fria. Não era literatura *noir*, é *blanche*. Isso eu estou inventando agora: literatura *blanche*. É branco em francês. Fui até a origem da literatura nórdica. Quando cheguei lá, percebi que estava levando isso a sério. Agora tenho até feito palestras sobre literatura policial.

Para você, literatura policial é literatura de entretenimento?

A minha literatura, principalmente a parte de teatro, foi toda policial. Eu fui preso, por conta da minha literatura. Pra mim, isso basta. Eu acho que cada vez mais o meu trabalho, hoje, é entretenimento. A literatura começou no mundo muito séria, muito culta, porque todo mundo era analfabeto. Quem lia era classe AAA, só o clero lia. Então, eles escreviam para eles, livros grossos. Mas isso foi abrindo, a pirâmide foi abrindo os seus catetos. Acho que tem que manter um certo nível pra literatura não chegar lá em baixo, mas quanto mais público eu tenho, pra mim é melhor. Se eu fosse fazer literatura policial sobre política, ia ter que pesquisar muito, ia ofender muita gente sem ter certeza daquilo. Depois, estamos numa democracia, finalmente.

Apesar da imprensa brasileira estar muito ruim, tudo hoje sai nos jornais, não precisa vir o escritor falar. Nos anos 1970 e 1980, tínhamos que, através da música e do teatro, contar para as pessoas que havia gente sendo torturada — e ninguém acreditava. Meus pais não acreditavam que existia tortura. Hoje, estava lendo uma *IstoÉ* no voo e tinha uma entrevista com um torturador, com a cara dele em uma foto, contando que torturava, adorava o serviço que fazia. Eu não preciso escrever um policial falando do torturador, porque as revistas tem muito mais leitores que eu. Eu prefiro divertir, a minha literatura policial tem muito humor. O Andrea Camilleri, escritor italiano que aprecio, também é muito divertido. Ele já foi do Partido Comunista na Itália. E agora está numa de só divertir os leitores. Claro que lá no meio você dá umas pontadas, ninguém muda essa maneira de ver o que é humano, o que é desumano.

Você está trabalhando em alguma coisa nova?

Estou escrevendo um livro que terá 22 entrevistas com brasileiros ilustres, desde o Rui Barbosa até a Maria I, a Louca. São entrevistas que estou publicando na revista *Brasileiros*, de São Paulo. É escrito assim: dependendo do personagem eu fico um mês pesquisando, outros apenas uma semana ou dois dias. Em novela, televisão, por mais que você saiba onde quer chegar, às vezes muda 100% de rumo, e não é só pela influência do público, é de nós mesmos, autores. Os primeiros dez capítulos, escrevo sem saber quem fará cada personagem; depois disso, ao saber quem será o ator que vai interpretar, já passo a escrever diferente, já consigo ouvir a voz do ator quando escrevo. Mais para frente, passo a assistir a alguns episódios, coisa que faz mudar novamente, e quando estreia, tem a repercussão do público. Mas até lá, muita coisa já mudou, não é imediata.

Num outro livro que escrevo agora, acontecem quatro histórias paralelas e uma delas é um assassinato encomendado por um candidato a governador de Santa Catarina, porque a história, a história real, de como o crime foi planejado, me interessou e eu comecei a imaginar que a ordem poderia ter partido do governador, que era candidato. E isso entrou no livro, não porque eu tenho interesse na política. Eu quero que a pessoa leia, se distraia. Adoro receber e-mails de gente dizendo que passou vergonha no ônibus lendo meus livros porque ficava dando gargalhadas. Pra mim, isso é um prêmio: as pessoas rirem do que eu escrevo, porque eu escrevo a sério. Em *Os anjos de Badaró*, por exemplo, as pessoas não conseguiam entender como eu escrevia tudo aquilo de maneira séria. Porque eu não mexo um músculo enquanto escrevo. Não acho as coisas engraçadas no momento da criação. Quando leio, muito tempo depois, dez ou 15 anos mais tarde, vejo de outra maneira.

AFFONSO ROMANO DE SANT'ANNA

“Eu não sabia que tinha tanta gente no Brasil que almejava ser o próximo Carlos Drummond de Andrade. Passei 30 anos explicando que não era sucessor de ninguém. Mal consigo suceder a mim mesmo, imagina uma outra pessoa!”

Ele é um dos intelectuais mais atuantes do país. Escreve crônicas para jornais e revistas há mais de meio século. É um dos principais poetas brasileiros, autor de dezenas de livros, entre os quais *Que país é este?* e *Textamentos*. Estudou a obra de Carlos Drummond de Andrade, o que resultou no livro *Drummond: o gauche no tempo*. Seu ensaio sobre o Barroco — *Barroco: do quadrado à elipse* — joga luzes sobre a realidade nacional. Affonso Romano de Sant’Anna, mineiro nascido em Juiz de Fora em 1937, foi o segundo convidado de 2014 do projeto “Um Escritor na Biblioteca”.

No palco do auditório Paul Garfunkel, em Curitiba, ele falou a respeito de sua trajetória no universo das ideias. Da primeira biblioteca, a de seu pai, até presidir a Fundação Biblioteca Nacional, entre 1990 e 1996, assumiu a sua paixão pela leitura: “Não saberia viver sem essa coisa que é o livro, seja em papel ou digital”.

Também comentou, em detalhes, sobre seu processo de criação, seja na crônica ou por meio da poesia. “Se eu não coloco uma emoção em palavra, não sei se aquela emoção existe. A emoção só passa a existir na hora em que encontro uma fórmula escrita que traduza aquela emoção”, disse.

Em meio ao bate-papo, houve espaço para reafirmar sua militância por mais esclarecimento nas artes visuais, cenário atualmente nebuloso e refém de, para ele, um discurso que precisa ser discutido — o intelectual já escreveu dois livros sobre o tema, *Desconstruir Duchamp* e *O enigma vazio*. O futuro das bibliotecas, a necessidade de promover uma campanha para que os jovens troquem o videogame pela leitura e o dilema de aceitar ou não ser o sucessor de Carlos Drummond de Andrade também estão presentes no entrevista a seguir.

* * *

Qual é sua primeira lembrança de uma biblioteca, a primeira experiência que teve com uma biblioteca?

A primeira biblioteca que conheci foi a do meu pai. Ele era uma pessoa estranha. Foi professor de esperanto, uma língua internacional criada por um polonês com 16 regras fixas. Enfim, meu pai tinha uma pequena biblioteca, com poucos livros. Eu só iria entrar em uma biblioteca, de fato, muito tempo depois. Inclusive, aconteceu de eu dirigir a Fundação Biblioteca Nacional, que hoje tem 9 milhões de volumes. De modo que biblioteca faz parte da minha vida. Não saberia viver sem essa coisa que é o livro, seja em papel ou digital.

E a biblioteca da sua casa, hoje: que tamanho tem, quantos volumes, o que entra e não entra ali?

Lá em casa acontece uma coisa que também deve acontecer na casa de vocês. Volta e meia chega um operário ou um jornalista, o que é mais grave, e esse jornalista ou operário faz a pergunta: “O senhor já leu todos esses livros?”. É incrível. Porque fazem sempre a mesma pergunta. Dependendo do dia, respondo: “É, eu já li esses aí. E tem mais três cômodos de uma casa em Friburgo que também estão cheios de livros. E tem ainda os que eu não tenho, mas li em bibliotecas”.

Como foi a descoberta do livro: houve um despertar, algum sinal? E se houve esse sinal, foi na prosa, na poesia ou nos dois juntos?

Comecei a ler, de fato, no colégio, onde havia grêmios literários, os quais eu frequentava. Lá, o aluno aprendia a fa-

zer discurso, a falar em público e a escrever. Com 15, 16 anos, fazíamos composições, poemas. Você se apresentava e um professor fazia a crítica, o que é interessante, não é mesmo? Aprender a ouvir as críticas. Lembro que um dia eu fiquei um pouco envaidecido, e ao mesmo tempo chateado, porque um professor perguntou de onde eu tinha tirado o texto que havia apresentado. Acabei entendendo que ele estava fazendo um elogio de cabeça para baixo, por achar que o texto não era tão ruim assim. Desde então, segui pelo mundo afora lendo. E escrevendo.

Se eu não coloco uma emoção em palavra, não sei se aquela emoção existe. A emoção só passa a existir na hora em que encontro uma fórmula escrita que traduza aquele sentimento. Quem escreve, ao finalizar o texto, quem realiza um concerto ou um bailarino quando executa uma dança perfeita no palco, sabe: alguma coisa acontece dentro do artista em termos de realização. Um gesto artístico é um gesto de realização pessoal, é um desafio, mas também é algo espiritual difícil de descrever.

Em casa éramos seis irmãos, filhos do mesmo pai e da mesma mãe. Só eu virei escritor. Então, tem algo aí, que são as diferenças individuais. Pode, de repente, uma casa ter cinco músicos, pelas mais diversas razões. Mas lá em casa só eu escolhi a palavra como instrumento de contato com a realidade.

Algumas pessoas, entre as quais [o crítico] Wilson Martins, o apontaram como sucessor de Carlos Drummond de Andrade — houve, aliás, a coincidência de você substituí-lo como cronista. Como você encara a comparação?

Então, o Wilson Martins escreveu que eu seria o sucessor do Carlos Drummond de Andrade. Sabe que a afir-

mação me criou inúmeros problemas? Eu não sabia que tinha tanta gente no Brasil que almejava ser o próximo Carlos Drummond de Andrade. Passei 30 anos explicando que não era sucessor de ninguém. Mal consigo suceder a mim mesmo, imagina uma outra pessoa! Na época, o jornalista Mário Sérgio Conti ficou irritado e comentou, nas páginas da revista *Veja*, que, se fosse para falar em sucessor de Drummond, o sucessor poderia ser tanto o Pelé como eu porque, na opinião do Conti, o Pelé e eu fazíamos poemas ruins. Que coisa. Coitado do Pelé!

No que você se aproxima e no que se distancia de Drummond?

Há algumas coincidências. Ambos nascemos em Minas Gerais. Estudei muito a obra dele e a tese que escrevi a respeito se transformou no livro *Drummond: o gauche no tempo*, que rendeu cinco prêmios nacionais e está traduzido em cinco idiomas. Desfilei na Mangueira quando ele foi o tema do samba-enredo. E quando ele se aposentou como cronista do *Jornal do Brasil*, me chamaram para substituí-lo. Fora isso, somos totalmente diferentes. Sou extrovertido e conto piadas, já o Drummond era reservado. Um dia, recebi uma ligação do *Jornal do Brasil*: era o editor do “Caderno B”, o jornalista Zuenir Ventura. Ele me pediu um texto sobre a vida e o legado do Drummond, para ser publicado quando o poeta morresse. Aceitei a encomenda, mas fiquei com peso na consciência. Como escrever o necrológico de uma pessoa que ainda estava viva? Escrevi o texto, mas o Drummond não morreu. Não só não morreu, como o encontrei, dias depois, na rua. Até me perguntei se deveria mostrar a ele o necrológico que fiz, mas não mostrei. Deveria ter mostrado. Afinal, não é todo dia que você pode ler o seu ne-

crológico feito por uma pessoa que o admira. Teria sido uma experiência sensacional.

Há uma longa militância sua como cronista.

Quanto tinha 16 anos, resolvi escrever um artigo e levei até um jornal. Publicaram o texto. E foi uma catástrofe na minha vida. Porque acreditei que o que eu escrevia podia ser publicado. Eu pegava o jornal, olhava o meu nome impresso e dizia: “Que coisa maravilhosa!”. Esse narcisismo tem a ver com a juventude, não é mesmo?

Comecei a trabalhar em jornal muito cedo, ainda em Juiz de Fora. Depois, atuei nos jornais de Belo Horizonte e escrevi em alguns diários do Rio de Janeiro e de São Paulo. Durante dois anos, na década de 1970, fiz crítica literária na revista *Veja*. Vou republicar aquelas críticas em livro, porque a experiência de ser crítico é muito dolorosa e difícil. Afinal, o crítico precisa escrever o que sente sobre a obra de pessoas que ainda estão vivas e que acreditam que os seus livros são o sal da terra.

Qual é a diferença de pensar um tema para a poesia e esse mesmo tema para uma crônica?

Um dia, estava no meu escritório já preparado para escrever uma crônica e, como todo cronista, tinha uma série de assuntos que tinha tomado nota. Ia começar a escrever uma crônica quando o Rubem Braga me telefonou contando que o Hélio Pellegrino tinha acabado de morrer. Você está sentado para escrever uma crônica profissionalmente e recebe a notícia de um amigo informando que outro grande amigo morreu. O que fazer? Escreve uma crônica fria ou vai reorganizar suas coisas para falar sobre o acontecido? Dias depois, encontro na rua o Fernando Sabino. Ele comentou

que tinha lido o meu “poema” sobre a morte do Hélio Pellegrino. Sim, o Sabino, curiosamente, chamou a crônica de poema. Fiquei com aquilo na cabeça e fui reler a crônica. Decidi por fazer uma experiência. Peguei a crônica, coloquei as frases em versos e a publiquei em um livro de poesias. A crônica havia surgido dentro de um momento de emoção, tensão, em forma de poesia. Saiu uma crônica, mas a rigor era um texto de força poética. Então, essa relação entre crônica e poesia precisa e deve ser estudada formalmente.

E como está o cenário da crônica atualmente? Temos cronistas, mas também colonistas, articulistas...

Outro dia, a *Folha de S. Paulo* divulgou que tem quase 200 cronistas. Curioso, não? Hoje há uma confusão a respeito do que é cronista, o que é comentarista, o que é editoralista. Há uma série de categorias que você pode diferenciar. A crônica, com o passar do tempo, aliciou pessoas de outros gêneros e foi ficando esmaecida, perdeu um pouco de suas características próprias. Isso é um assunto para ser estudado pelos acadêmicos. A universidade tem que descobrir a crônica. Afinal, é um gênero curioso, muito específico e deve ser estudada com certo método.

Pensei em preparar um livro para revelar o que penso a respeito da crônica. Tenho uma ideia sobre literatura que é algo um tanto pretensioso. Quando você se propõe a fazer uma coisa, primeiramente, é necessário se inteirar do que está acontecendo. Comecei a escrever nos anos 1950 e tive que me inteirar sobre o que estava acontecendo na literatura brasileira, estudá-la e, evidentemente, eu estava prestando atenção na crônica, apesar de, naquele contexto, ainda não atuar sistematicamente como cronista. Há poucos meses, fiz uma conferência sobre Rubem Braga, que é o ápice da crôni-

ca no Brasil, o inventor da crônica moderna no país. E, para realizar a conferência, tive que rever uma série de questões. A crônica passou por modificações imensas.

Queria que você contasse como um intelectual, um poeta, um cronista, conseguiu enfrentar o desafio de assumir a presidência da Fundação Biblioteca Nacional.

Foi maravilhoso o período em que estive na Fundação Biblioteca Nacional. Conheci bibliotecas no mundo inteiro, convivi com diretores de bibliotecas e, acima de tudo, compreendi o funcionamento do serviço público brasileiro. Hoje, quando leio jornais, tenho um certo distanciamento. Afinal, não há nada mais fácil do que falar mal do governo. É um esporte internacional. Você pode ir a qualquer lugar do mundo que o motorista de táxi começa a falar mal do governo e, em geral, o taxista tem razão. Acontece que, quando se está em um cargo público, você descobre que, na administração pública, a roda é quadrada, e a carruagem tem que andar. É aí que o bicho pega. Apesar da adversidade, de uma inflação galopante, eu e minha equipe conseguimos criar o Sistema Nacional de Bibliotecas e o Programa Nacional de Incentivo à Leitura (PROLER), que foi uma revolução em termos de leitura no país.

E o que o prejudicou, eventualmente? A exposição [no cargo] não o fez colecionar inimigos, detratores?

Eu havia recusado um cargo na Funarte, até mesmo uma indicação para ser o ministro da Cultura no governo Collor, e olhe que não sou e nunca fui de paparicar os poderosos. De repente, o cargo de presidente da Fundação Biblioteca Nacional caiu no meu colo. Quando retornei da cerimônia de posse, ainda em Brasília, minha esposa, a escritora

Marina Colasanti, me chamou a atenção para um filme que passava na tela de uma televisão no aeroporto. Era sobre uns atletas, fortes, que levantavam pesos imensos. Eu falei: “Olhe, Marina, que coisa maluca. Levantar um peso desses, já pensou?”. A Marina respondeu: “Pois é. E você foi aceitar a Biblioteca Nacional, né?”. Era parecido e eu não sabia.

Existe uma solução para melhorar a qualidade das bibliotecas públicas, a realidade das bibliotecas de escolas públicas?

Se fôssemos construir bibliotecas no país inteiro, que deveriam ter sido construídas há duzentos anos, gastaríamos um dinheiro incrível. Mas isso não bastaria porque, além da biblioteca, da estrutura física, teríamos que refazer a cabeça dos bibliotecários. Não dá para construir bibliotecas neste país, nos bairros, no interior, na Amazônia, no Nordeste, não dá, não dá mais. O investimento é inviável. Mas temos a internet. Você pode estar na margem do Rio Negro e ler um clássico russo de graça. Hoje só não lê quem não quer. Anteriormente, você tinha essa desculpa. Ah, não tem biblioteca na minha cidade, o livro é caro etc. Hoje não. O acesso ao livro é de graça.

Temos que fazer uma campanha para que as pessoas descubram isso. Quando você vai a uma *lan house*, o que se escuta? Uma barulheira incrível. Uma gritaria sem fim. Os meninos estão jogando. São jogos de matar e morrer. Então, tem que ensinar esse pessoal a ler, seja no computador ou na tela do celular.

A pessoa que mora na Amazônia, no interior do Paraná, onde for, tem que botar na cabeça que no seu celular tem, de graça, os maiores e melhores livros do mundo. Todo mundo tem uma biblioteca maravilhosa nas próprias mãos.

Todo mundo está com o celular na mão, mas é joguinho ou palavra cruzada para matar o tempo, quando o sujeito poderia estar aproveitando o tempo lendo algum livro de Dostoiévski, Cervantes ou Machado de Assis. É importante fazer uma campanha de descoberta da biblioteca digital.

Como uma lente de aumento para enxergar o mundo do jeito que você enxerga e escrever do jeito que você escreve.

Nos Estados Unidos, os pedagogos dizem que os alunos não estão mais sabendo escrever. Reportagens mostram que na Itália, na França, na Espanha, em qualquer país, os professores e os comunicadores afirmam que os jovens não sabem mais escrever. E não sabem por uma razão muito simples: por causa da cultura digital. A cultura visual, não só o cinema, não só a televisão, mas, principalmente, os joguinhos. E esses joguinhos são fascinantes.

O desafio de um professor hoje é totalmente diferente do que era no tempo em que eu lecionava. Quando dava aula em colégio estadual e tinha que falar sobre algum período da história da arte, eu levava uns livros que tinha em casa e mostrava alguns exemplos por meio de um projetor de slides. Hoje, é possível usar a internet e localizar os arquivos instantaneamente. A sala de aula se tornou um espaço diferente do que era em um passado não muito distante. E o professor tem que estar ciente disso. Se fosse professor hoje, o que eu faria? Ia começar do zero. Porque, imagine: o aluno tem, em tese, toda a informação disponível na internet, no celular, e na sala de aula esse aluno fica sentado ouvindo uma pessoa falar. Dá certo? Pode até ter um certo charme, mas é algo muito antigo. Por isso, tem que inventar coisas. Acredito que, na medida em que o

professor inventa e cria com os alunos uma nova forma de aprender, ele estará achando uma solução. É preciso romper um ciclo vicioso.

Outro dia minha filha disse que a afilhada dela falou algo maravilhoso. É uma menina de 7 ou 8 anos e ganhou um livro de papel. Ela ficou passando o dedo no livro, mas a página não andava. A menina está acostumada a colocar o dedo no telefone, não é isso? Há uma diferença entre as gerações, incrível, e é necessário dar um salto acima do tempo e do espaço. Eu não vou ver isso. Infelizmente, eu já estou indo embora, daqui a pouco. Mas os filhos de vocês vão ter que conviver com a sociedade digital, cada vez mais digital.

Além da poesia, você também tem uma militância na crítica de artes visuais, uma postura até combativa em relação às chamadas instalações, é isso?

Você é formado, saiu da universidade, voltou, fez pós-graduação, mestrado, doutorado, você viaja, frequenta museus e, então, vai a uma exposição em uma bienal e não entende nada. Você não tem que entender sempre, mas nas bienais você não entende nada. Surge uma distonia entre a obra e o espectador. Comecei a estudar esse problema com mais atenção e escrevi dois livros sobre o assunto, *Desconstruir Duchamp* e *O enigma vazio*. Estou escrevendo um ensaio sobre a ideia de insignificância. Você vê certas coisas e percebe que elas não significam nada. Teve um cidadão, que veio da Inglaterra, pago pelo governo inglês, foi a São Paulo e a exposição que ele apresentou era a seguinte: um copo d'água pela metade, em cima de uma prateleira. Ele, o cidadão inglês, dizia que aquele copo d'água era um carvalho. Sim. O sujeito dizia que o copo d'água era um carvalho. As

peessoas que visitavam a exposição tinham que olhar aquele copo d'água como se aquilo fosse um carvalho. É algo alucinado, não é? E, ao redor disso, tem toda uma teorização maravilhosa, incrível. Essa teorização, no entanto, pode ser decomposta e analisada. As pessoas não analisam as teorizações feitas a respeito de certos objetos produzidos pela arte contemporânea.



2016

MIGUEL SANCHES NETO

“O escritor, no ato da escrita, tem que estar solitário, não pode pensar em quem vai ler o que ele está escrevendo. O ideal seria escrever um livro e morrer... E nascer depois. Eu penso muito nesta indiferença em relação aos julgamentos que receberei.”

Na edição de outubro de 2016 do projeto “Um Escritor na Biblioteca”, Miguel Sanches Neto fez uma imersão em sua obra. No bate-papo, o autor falou sobre seus principais romances — entre eles, *Chove sobre minha infância*, livro que marcou sua estreia na narrativa longa e que trata de seu passado no interior do Paraná. “*Chove sobre minha infância* foi escrito num grande impulso, sem pensar muito, em um mês, um mês e pouco”, contou o escritor.

Nascido em Bela Vista do Paraíso, no norte paranaense, Sanches Neto cresceu num ambiente rural e teve formação literária autodidata, a partir do incentivo de alguns professores do colégio agrícola que frequentou. Mais tarde, tornou-se professor e, por fim, reitor da Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG).

É autor de mais de 30 livros, entre crítica, poesia, crônicas, contos e romances — destes últimos, destacam-se *Um amor anarquista* e *A máquina de madeira*, ambos escritos a partir de fatos históricos. “O romance histórico que escrevo é um romance com bastante liberdade. A partir de alguns fatos, construo uma história que é completamente minha, ficcional”, explicou.

O autor falou ainda sobre sua obra mais polêmica, *Chá das cinco com o vampiro*, publicada em 2010, e sobre *A Bíblia do Che*, lançado em 2016, no qual retoma o protagonista Carlos Eduardo, do romance *A primeira mulher*. Dessa vez, o personagem é contratado para localizar um exemplar de uma Bíblia que pertencera a Che Guevara.

* * *

Como foi sua formação de leitor e que papel tiveram as bibliotecas nessa formação?

A trajetória da minha formação aparece em alguns dos meus livros, como em *Herdando uma biblioteca*. Até meus 12 anos, nunca havia lido nenhum livro de literatura e só tivera contato com obras escolares. Minha mãe tem o primário incompleto. Meu pai, já falecido, era analfabeto. Meus avós também eram analfabetos. Meu padrasto, que foi quem me criou, tem pouca escolaridade. O fato é que em casa não havia nenhum livro além dos escolares, que eram tratados pela minha geração com muito desdém. A gente recebia, na sexta série, os livros dos alunos que estavam na sétima, um ano à frente. Livros preenchidos. Apagávamos as primeiras páginas, mostrávamos para a professora e continuávamos utilizando aquele manual sem surpresas.

Se não tivesse acontecido um incidente, eu teria ficado nesse nível superficial de contato com a cultura. Eu sempre apagava o quadro para uma professora que gostava. Mas, num determinado dia, um amigo me empurrou enquanto eu fazia o trabalho. Sem pensar muito, virei e dei um murro no rosto dele. Não que tenha sido muito forte, mas foi o suficiente para cortar o lábio, o que fez com que eu fosse parar na direção. Na época da ditadura militar, isso era quase uma revolução: bater em alguém e tirar sangue durante a aula. Então ficaram lá decidindo se me dariam suspensão ou não. A direção queria suspender, mas um professor de quem eu também gostava muito, Nely Pinheiro, disse: “Não, esse menino é estudioso, não vamos suspendê-lo. Vamos apenas dar um castigo”. Qual o pior castigo que os professores poderiam dar a crianças na época da puberdade? O castigo que me deram foi fazer um trabalho na biblioteca da escola. Foi então, no dia seguinte, que pela primeira vez eu entrei em uma biblioteca.

Comecei a frequentar a biblioteca e a ler. Lembro que o primeiro livro que li foi *Últimos sonetos*, do Cruz e Souza. Não entendi absolutamente nada. Hoje sou um grande defensor de livros que a gente lê e não entende, porque é também uma experiência literária — mesmo quando não conseguimos ou não estamos preparados para ter compreensão parcial ou total da obra. Foi então, nessa biblioteca, que comecei a minha formação autodidata. E descobri que, se eu falasse para a minha família que tinha um trabalho para fazer na biblioteca, não precisaria ajudar nos serviços em casa — acompanhar meu padrasto na cerealista, limpar o quintal etc. A leitura se tornou para mim quase uma segunda experiência de vida. É como se eu tivesse uma vida antes de conhecer a biblioteca e uma vida depois desse contato bruto com o livro.

O segundo passo dessa formação foi quando entrei no colégio agrícola, onde deveria aprender coisas extremamente importantes, como regulagem da plantadeira, velocidade do trator etc. Eu me isolava num galpão, em cima da caixa d'água, ou mesmo no dormitório, e ficava lendo os livros que minha professora de português me trazia — ela deixava livros para mim e para um amigo, o Valdir Heitor Barzotto, hoje professor na USP. Foi o Barzotto quem me indicou a Faculdade de Letras, na cidade de Mandaguari, onde eu estudaria mais tarde.

Que livros eram esses que a professora trazia e vocês dois compartilhavam?

Eram vários romances da Geração de 30: Graciliano Ramos, José Lins do Rêgo. E também alguns autores russos. Ela não morava na fazenda onde funcionava o colégio interno. Lá só residiam os meninos. Os professores vinham todos

os dias da cidade, de Campo Mourão. O colégio funcionava no antigo matadouro municipal. Eu dormia num barracão que tinha sido matadouro. O que eu acho uma metáfora perfeita para minha adolescência.

Só depois que comecei a trabalhar em fazendas, como peão, montador, ajudando meu padraço na cerealista, é que iniciei minha biblioteca pessoal, a partir dos meus 17 anos. Foi nesse período que comecei a ter algum dinheiro para comprar livros.

E as bibliotecas públicas? Como você chega à Biblioteca Pública do Paraná?

Em 1983 eu vim para Curitiba depois de uma experiência frustrada no Mato Grosso. Havia sido contratado em Rondonópolis para ser técnico agrícola, cheguei lá e fui cozinheiro nos primeiros meses, depois montador de silos e peão na fazenda. Em Curitiba, me tornei um frequentador tímido da Biblioteca Pública do Paraná. Depois voltei ao interior. E aí fui fazer faculdade. Depois de formado, vim trabalhar na Região Metropolitana de Curitiba, em 1987. Dei aula em Colombo, Pinhais, Rio Branco do Sul e Piraquara. Aí sim comecei a frequentar assiduamente a BPP. Sou fruto de uma família em que a vocação para a leitura não existia, sou fruto de uma trajetória torta, em que não havia nenhuma perspectiva de me tornar escritor, de ler e escrever. Sou fruto em boa medida de bibliotecas públicas.

Quando publicou seu primeiro livro, *Chove sobre minha infância*, você chamou a atenção pela forma lírica com que trabalhava as suas memórias. Você conseguiria explicar como foi o processo de criação desse livro? Você estava escrevendo memórias propriamente ditas ou era ficção?

Chove sobre minha infância é um livro estranho. Já havia publicado uma coletânea de poemas, chamada *Inscrições a giz*, que ganhou o Prêmio Nacional Luís Delfino, de Santa Catarina. Depois desse livro, tornei-me amigo do José Paulo Paes. Eu ia a São Paulo e sempre passava na casa dele. O Zé Paulo então me deu um conselho. Disse para eu parar de publicar e me ocupar de outras coisas, deixar para escrever literatura quando estivesse mais velho. Então continuei escrevendo poemas e contos, mas sem publicar. Passei a me dedicar integralmente à resenha. Em 1994, estreei uma coluna de crítica literária no jornal *Gazeta do Povo*, que mantive até 2012 — em determinado período também alternei crônicas neste espaço. De 1993 a 1999, atuei apenas como resenhista. Colaborei na revista *República*, em seguida na *Bravo!*. Nesse período, estava voltado para a resenha e para a crítica literária. Não esperava escrever ficção tão cedo.

Em 1999, passei por uma grande crise de saúde. Descubri uma doença crônica chamada Síndrome de Addison. Tinha 35 anos e me bateu aquele medo terrível de morrer sem produzir os livros que imaginava escrever. Foi no meio dessa crise, num final de ano, que me tranquei em casa por um mês, num período de férias. Eu me tranquei num quarto vazio onde coloquei um computador, uma mesa e uma cadeira. Aí fiquei esse mês escrevendo sem parar o *Chove sobre a minha infância*. Eu sentava diante do computador e passava o dia trabalhando. Parava à meia-noite, uma hora da manhã, fazia uma macarronada. Comia e voltava ao livro, em seguida dormia mais um pouco. Foi um mês assim, em que meu calendário não era dividido nem em horas nem em dias, mas em números de páginas. “Ah! Terminei tantas páginas, agora posso descansar”, dizia para mim mesmo. *Chove sobre minha infância* foi escrito num grande impulso, sem pensar muito.

Ali você vai fundo nas suas memórias. Como você faz para explicar essa divisão entre autobiografia e ficção?

Esse tema é, digamos, uma corcunda que acabei ganhando. *Chove sobre minha infância* foi baseado muito nas vivências da minha família. No romance, criei para mim uma compreensão das coisas de que me lembrava, das histórias que minha mãe e minha avó me contaram. Mas em tudo isso já havia apenas uma vaga relação com as experiências reais. Aprofundei a ficcionalidade nessas narrativas memorialísticas sem nenhum problema. Tanto é que ao ler algumas passagens do livro minha mãe me repreendeu: “Filho, não aconteceu bem assim, acho que você errou”. Não é que eu erreí, é porque o romance exige uma estrutura. E quando você trabalha com uma estrutura romanesca, mesmo que use sua vida, a história já adquire uma energia desviante. As referências à minha vida e à minha família são reais, mas a maneira como moldei essa história é completamente ficcional. Então, dentro dessa estrutura, mesmo a narrativa mais autobiográfica assume um valor universal.

Um tempo depois você ganhou uma segunda corcunda, que é a marca do romance histórico. Você escreveu *Um amor anarquista*, depois, mais recentemente, *A segunda pátria* e *A máquina de madeira*. Como você se voltou para isso?

Sempre quis fazer romances híbridos. Se você pegar o *Chove sobre minha infância*, vai ver que é um romance híbrido, porque tem estrutura de romance, mas também é um livro de memórias. O romance histórico para mim também foi uma oportunidade de fazer romance híbrido, algo que fosse literatura, mas que tivesse um pé na História. Jamais quis fazer um romance histórico clássico. O romance histó-

rico que escrevo é um romance com bastante liberdade. A partir de alguns fatos, construo uma narrativa que é completamente minha. Mas ele dá ilusão, para quem está lendo, de que aquilo de fato aconteceu daquela forma. Só que tem muito de invenção e de memória pessoal. Uma coisa que me ajudou a escrever *Um amor anarquista*, por exemplo, foi eu ter morado em colégio agrícola, porque era uma experiência dentro de uma colônia rural — não era socialista nem anarquista, mas era agrícola. Então, quando eu estava falando da colheita do milho, de carregar o cesto cheio de milho nas costas, sabia o que estava dizendo, porque eu tinha carregado milho e acompanhado o plantio etc.

Mas evidentemente você tinha um interesse quase de historiador sobre os temas...

Não, não tinha.

A pesquisa foi feita especificamente para escrever o romance?

Eu trabalhava na editora da minha universidade [Estadual de Ponta Grossa] e uma das minhas funções fazer o copidesque dos livros que chegavam lá. Um dos trabalhos era de um médico descendente dos anarquistas da colônia. Esse médico, Cândido de Mello Neto, tinha feito uma pesquisa em todos os arquivos anarquistas. E eu revisei o livro dele, que se chama *O anarquismo experimental de Giovanni Rossi*. Trabalhei com ele alguns meses. Nesse período, o dr. Cândido me levou ao lugar onde ainda havia alguns resquícios da colônia, conversou com os familiares, me deu cartas... Enfim, me passou um arquivo com informações sobre o tema — eu já havia lido *Anarquistas graças a deus*, livro da Zélia Gattai, que também é sobre a Colônia Cecília.

Então meu interesse em ler outras coisas sobre esse episódio cresceu. O dr. Cândido sempre dizia que eu devia escrever um romance sobre o assunto. Foi quase uma obrigação que assumi com ele. Acabei escrevendo, mas ele não ficou sabendo. Morreu antes.

Como você criou a história de *A Bíblia do Che*?

Eu sabia dessa história, todo mundo já ouviu falar dessa lenda. O Valêncio Xavier tem um conto sobre Che Guevara em Curitiba. O texto saiu na *Folha de S. Paulo*. Tinha lido, mas nunca me interessei por esse tema. Uns três anos atrás, fui tomar vinho com um amigo médico, Fábio Milléo. Aí ele começou a me contar que, na década de 1970, quando ele tinha contato com gente do Movimento Revolucionário 8 de Outubro, o MR8, viu uma Bíblia com anotações de Che Guevara. Perguntei se essa Bíblia havia mesmo existido e se ele não conseguiria localizá-la. Ele me relatou que ficou durante um tempo com o exemplar da Bíblia em que Che Guevara teria sublinhado passagens da vida de Cristo, identificando uma atitude revolucionária a ser seguida. Isso era extremamente interessante. Contra a ideia do homem que vem trazer a paz, a do líder que quer a guerrilha. Aí eu lembrei também de um conto do Dalton Trevisan em que Jesus aparece como personagem do mundo real expulsando os vendilhões do Templo.

A partir dessa conversa, comecei a pesquisar, comprei livros e fui ao Arquivo Público do Paraná. Descobri uma pasta imensa sobre a passagem do Che por Curitiba e pelo Paraná, arquivos do Dops etc. Peguei também outras pastas sobre o MR8. Copiei tudo em um *pendrive* e fui para casa estudar. Quando comecei a ler essa história, fiquei fascinado. É um mito. De fato, ele não passou por aqui, mas há docu-

mentação sobre isso, trechos de jornal, o endereço do hotel onde teria ficado em Maringá (PR), o lugar em que se hospedou em Barracão (PR), tudo isso tirei dos jornais.

É aquela coisa da literatura: não ocorreu no plano real, mas foi intenso no plano da imaginação. Essa é outra coisa que a gente aprende fazendo ficção: você tem que ter um compromisso com o teor de verdade. Eu tenho insistido muito nisso. Essa questão remete a uma passagem do Walter Benjamin, nos ensaios em que ele escreve sobre Goethe. Tem um trecho muito bonito, que diz que o importante da literatura não é o teor factual — o factual é importante para o historiador —, para o escritor o importante é o teor de verdade que ele consegue imprimir num livro, mesmo não tendo uma relação direta com a história. Isso acho que explica um pouco a maneira como eu faço romance histórico.

Como você chegou aos temas dos outros dois livros? Como chegou ao tema de *A máquina de madeira*, que conta história de um padre, religioso brasileiro, que inventou o primeiro protótipo de máquina de escrever, e em *A segunda pátria*, no qual você imagina uma virada da história que não ocorreu — o Brasil se tornando um país fascista, nazista. Como você chegou a esses dois outros temas?

Eu sou um apaixonado por máquina de escrever. Aprendi a datilografar em 1977 numa escola em Peabiru (PR). Fui um péssimo datilógrafo, passei com nota seis. Meu irmão passou com dez. Mesmo assim, sempre gostei desse objeto. Hoje tenho algumas máquinas. Gosto das portáteis. E foi esse meu fascínio pela máquina de escrever que me levou à história do padre Azevedo, que em 1859 construiu o primeiro modelo de uma máquina industrializável. Em algum momento me deparei com a história desse padre pa-

raibano, li alguma coisa e deixei essa anotação de lado. Sou extremamente organizado, tenho um diário, anoto tudo. Tenho projetos para livros nos próximos 100 anos. As pessoas acham demais publicar dois livros por ano. Eu fico angustiada, gostaria de publicar seis, sete. O romance *A máquina de madeira* ficou anos encrencado. Tentei escrever, não deu certo. Como descendente de espanhóis, sou teimoso. E alguns anos depois concluí esse projeto. Foi o livro mais difícil que escrevi. Tinha poucas informações sobre esse padre. Mas sou tão obcecado que percorri a pé todos os lugares que aparecem no romance. Fiquei no Rio de Janeiro pesquisando, internado na Biblioteca Nacional para ler tudo que tinha ocorrido no Brasil daquele período.

E a casa de banho, estabelecimento típico da época, que é descrita em detalhes? Você não podia visitá-la, não é?

Eu reproduzi a casa de banho através de anúncios de jornais.

Como foi com *A Segunda Pátria*?

Eu estava lá na roça, ouvindo os galos e os passarinhos cantarem, lendo meus livros, tomando nota, quando recebo um telefonema do Bruno Porto, que havia editado o *Chá das cinco com o vampiro*. Ele me convocou para uma reunião na editora Intrínseca. Fui até lá e eles me convidaram para fazer o primeiro romance brasileiro da editora. Só que a história precisava se passar durante a Segunda Guerra Mundial. Então a ideia veio deles. Voltei a Ponta Grossa e estudei várias possibilidades. Fiz um pré-projeto, chamava-se “Deportações”. Submeti à editora, que o aprovou. Tive dois anos para escrever esse livro. E aí vem a vantagem de ser profes-

sor universitário. Você tem metodologia de pesquisa. Tracei o que precisa pesquisar, o que fazer. A ideia do sul nazista estava nas minhas primeiras anotações. Lembro da minha infância, de alguns alemães que eram tratados com receio na cidade por conta do nazismo. Inclusive de alguns parentes distantes. Fiquei com essas histórias na cabeça. Também tinha lido um livro maravilhoso, que recomendo, chama-se *O guarda-roupa alemão*, da Lausimar Laus, autora de Santa Catarina pouco conhecida fora de lá. Esse livro me forneceu um imaginário do nazismo no Brasil. E li ainda *Um rio imita o Reno*, de Vianna Moog — o livro é muito bonito, embora literariamente frágil, estruturalmente ruim. Então, a partir desse imaginário, construí uma narrativa totalmente ficcional. Antes uma distopia do que um romance histórico.

Você mencionou *Chá das cinco com o vampiro*.

Como surgiu esse projeto?

É meu livro mais polêmico — não que eu quisesse. Tenho uma personalidade do confronto, que se manifesta na minha vida em vários níveis. Quando escrevi o *Chá das cinco*, estava em um momento de confronto com o meio literário curitibano. Eu era um discípulo, e ainda sou, do Jamil Snege. O Jamil tinha um olhar muito irônico sobre Curitiba. Quem conviveu com ele sabe disso. Ele era de um sarcasmo a toda prova. Mas era um sarcasmo amoroso, algo muito interessante. Ele te sacaneava, mas sacaneava amorosamente. E ele sacaneava todos os amigos, e nós o sacaneávamos também. Havia um pacto de sacanagem que um fazia com o outro. Vou dar um exemplo. O Valêncio Xavier se vangloriava do prêmio Jabuti pelo romance *O mez da gripe*, que saiu pela Companhia das Letras. Mas o prêmio era de melhor projeto gráfico, não de melhor romance. E o Jamil, numa

Feira do Livro, aqui em Curitiba, mandou fazer um cartaz e colocou na frente do romance do Valêncio: Prêmio Jaburu de Literatura. O mais engraçado é que o Valêncio não percebeu que era brincadeira.

Foi difícil de fazer o *Chá das cinco*? Ainda é difícil de falar a respeito?

O livro foi escrito como uma homenagem ao Jamil, uma espécie de desconstrução do meio literário curitibano. Ele nasceu em um momento de confronto com Dalton Trevisan e outros autores locais, mais especificamente com um determinado status literário do Paraná. Gosto desse livro, não tenho nada contra ele ou contra qualquer um dos meus outros títulos. Eu escrevo sem me preocupar com o julgamento das pessoas. em *Chá das cinco* foi uma tensão muito grande, cheguei a receber ameaças, um período em que temi realmente pela minha integridade física e da minha família. Amigos presenciaram pessoas em auditórios, aqui em Curitiba, dizendo: “Temos que acabar com esse escritor, temos que acabar com esse livro”. Tive que viver de uma maneira a aceitar toda crítica que faziam a mim. Mas as coisas vão se ajeitando. Recentemente o Paulo Venturelli escreveu no jornal *Cândido* um ensaio sobre literatura no Paraná em que fez um balanço da recepção acalorada a meu livro. Foi uma das melhores críticas que o livro recebeu, e foi *a posteriori*. Me deu algum alento, indicando que eu não estava errado.

No Brasil, nos anos 1990, foram publicados três grandes livros que me impactaram. Um deles era, talvez um dos mais belos escritos no Paraná, *Como se fiz por si mesmo*, do Jamil Snege. Trata-se de um projeto de memória do Jamil, mas é uma memória muito sacana. Ele não quis fazer

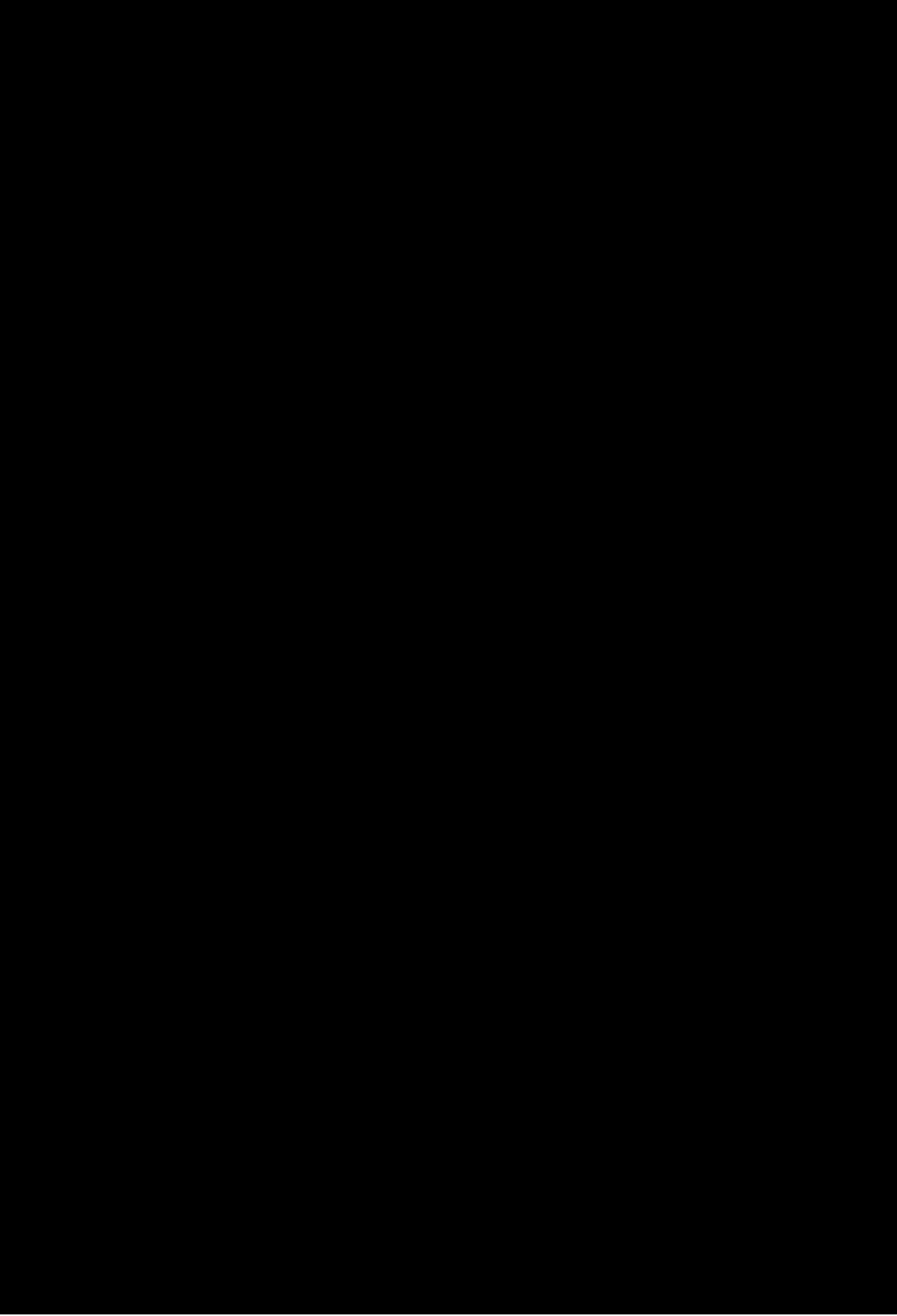
ficção, mas saiu ficcional. Um livro maravilhoso, que tem aquela frase final que nunca esqueço: “Havia um rei, havia um reino, eu me errei”. Isso é um programa de vida. Tem um rei, um reino, e a gente se erra. A gente nunca vai com o rei nem com o reino. Também tinha lido o *Quase memória*, do Carlos Heitor Cony, outro romance deslumbrante. E o terceiro livro que me impactou — que para mim é um dos marcos da literatura contemporânea, mas hoje pouco comentado — foi *À mão esquerda*, do Fausto Wolff, um romance geracional.

O que houve foi uma má compreensão do *Chá das cinco*, com as pessoas achando que era apenas um ataque. Na verdade, era uma homenagem às avessas, à maneira do Jamil Snege. Uma homenagem crítica, sarcástica.

Um dos seus aforismos que gosto mais — você pode dizer se é como você encara o trabalho do escritor — diz assim: “Escrever como se fosse morrer no instante seguinte ou como se já estivesse morto, sem se preocupar com o que pensam ou o que vão pensar de você”. Isso vale para o seu ofício?

Você tem que estar imbuído dessa ideia de solidão. Dando um exemplo. Minha mãe é muito católica, então, se eu começar a imaginar o que ela vai pensar de uma cena de sexo explícito num livro meu, eu não escrevo essa cena. Fui muito amigo do Wilson Martins. Mas eu não podia ficar imaginando o que o professor Wilson ia pensar de uma cena extremamente agressiva ou romântica num dos meus livros. O escritor, no ato da escrita, tem que estar solitário, não pode pensar em quem vai ler o que ele está escrevendo. O ideal seria escrever um livro e morrer... E nascer depois. Mas isso é impossível. Eu penso muito nesta indiferença em relação

aos julgamentos que receberei. Não posso considerar o que minha mulher vai pensar do livro, o que minha filha de 21 anos vai pensar. Tenho que escrever e as pessoas que lidem com isso da melhor maneira que conseguirem.



2016

SILVIANO SANTIAGO

“Não sou político. As coisas que eu fiz, assumo e não tenho medo. Mas a minha palavra política não tem efeito, porque não é uma palavra de palanque. Minha palavra política está nos meus livros.”

Com 80 anos então recém-completados, o convidado de setembro e 2016 do projeto “Um Escritor na Biblioteca” seguia firme como um nome essencial da literatura e da cultura brasileira. Após o premiado *Mil rosas roubadas*, romance de 2014 em que narrou a íntima e conflituosa relação que manteve com o produtor musical Ezequiel Neves, o escritor voltava ao formato híbrido que o consagrou com *Machado*. O livro, como o título sugere, tem como foco Machado de Assis — mais precisamente os últimos quatro anos vida do autor de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, período em que, segundo Santiago, Machado “sobrevive” à morte da esposa Carolina.

“É um misto de biografia e autobiografia”, explicou o autor durante o bate-papo. Santiago falou também sobre seus anos de formação, quando teve na figura do intelectual Jacques do Prado Brandão uma espécie de “guru”. “Os três primeiros livros que ele me passou foram definitivos para mim”, disse, ao se referir às obras *ABC da literatura*, de Ezra Pound, *Páginas de doutrina estética*, de Fernando Pessoa, e *Os moedeiros falsos*, de André Gide. O escritor comentou ainda suas andanças pelo mundo e sua ligação com o cinema, as artes plásticas e *Grande sertão: veredas*, tema de um ensaio então inédito.

* * *

Qual foi seu primeiro contato com uma biblioteca, com os livros?

Tive a sorte extraordinária de, no início da minha carreira, fazer parte de um clube de cinema, o CEC [Centro de Estudos Cinematográficos]. Mas aí, em algum momento por volta dos meus 13 ou 14 anos, me cansei da imagem — minha mente era muito trabalhada pela imagem como

narrativa — e me interessei em saber mais sobre a palavra enquanto narrativa, enquanto forma de conhecimento, dramatização da vida, dos problemas do indivíduo etc. Então, um intelectual de primeiríssimo nível, chamado Jacques do Prado Brandão (1924-2007), começou a me indicar livros. Um parêntesis: o Jacques fazia parte da Geração Edifício, da qual, só para vocês terem uma ideia, também foram o historiador Francisco Iglésias, o romancista Autran Dourado, o crítico de teatro Sábado Magaldi, entre outros.

Os três primeiros livros que o Jacques me passou foram definitivos para mim. Uma loucura: eu adolescente e ele me indicou o *ABC da literatura*, do Ezra Pound. Estou falando de 1953, 1955 — só vinte anos depois o Augusto de Campos iria traduzi-lo e o livro se tornaria a bíblia dos poetas concretos. O outro, era um livro do Fernando Pessoa, chamado *Páginas de doutrina estética*, que reunia ensaios do Pessoa, inclusive com a célebre carta em que ele explica os heterônimos que usava. E o terceiro era *Os moedeiros falsos*, do André Gide. O Jacques estabeleceu um patamar muito alto para mim, mas isso foi legal porque eu já entrei na literatura nesse patamar alto. Chamaria essa aproximação de uma aproximação anárquica, porque ele tirava os livros da biblioteca aleatoriamente e ia me entregando.

Em um segundo momento, três ou quatro anos depois, entro para a faculdade de Letras, onde tenho uma aproximação totalmente acadêmica com a literatura. Quer dizer, saí daquela loucura — um livro de Pound, um livro de Gide, um livro de Pessoa — e, de repente, entrava na sala de aula e era “nós vamos estudar literatura brasileira”, “vamos estudar os franceses, os espanhóis”. Até então eu só tinha lido bons livros, e de repente sou obrigado a ler livros ruins, o que também foi fascinante.

[Mas aquela primeira] experiência anárquica de leitura possibilitou que eu tivesse uma visão multidisciplinar. Li muito Sérgio Buarque de Holanda, Gilberto Freyre, autores que, se eu tivesse uma visão meramente acadêmica, não teria lido, porque não se recomendava esses autores a um aluno de Letras. O máximo era ler Antonio Candido, mas aí é história da literatura. Então fui abrindo os horizontes, conhecendo também um pouco de sociologia, de sociologia francesa, norte-americana etc.

Ainda em Formiga [cidade natal do autor] — não sei se na sua casa seu pai era leitor ou não, sua mãe morreu muito cedo — você era leitor de gibis, não é? E tem essa sua ligação com a imagem e o cinema, que muita gente considera a grande arte narrativa do século XX. Vocês, dentro de um clube de cinema, provavelmente se debruçavam muito sobre essa questão da imagem e da palavra. Como foi essa passagem?

Sempre li revistas de cinema, de crítica. Na época do CEC havia revistas de muito bom nível: *Sight and Sound* (inglesa), *Cinema Nuovo* (italiana), posteriormente a *Cahiers du Cinéma*, que se tornou muito conhecida por causa do cinema francês etc. Mas comecei a sentir uma certa insuficiência que, na falta de outra palavra, eu chamaria de filosófica. Queria refletir com a ajuda da palavra. O porquê, eu não sei. Era uma preocupação muito mais de querer refletir não mais a partir da imagem, o que fiz direitinho, porque escrevi artigos naquela época, embora fosse uma pessoa, já àquela altura, bem iconoclasta. Então tinha isso, uma espécie de rejeição da imagem naquele momento: eu queria dar um salto para a palavra, mas não tinha como, tinha que alguém ser meu mentor. E eu tive muita sorte de ter um men-

tor, de quem falei há pouco, que me deu uma visão totalmente anárquica de literatura, que misturava tudo, passado, presente, futuro, novos autores, clássicos, antigos autores etc. Não aquele negócio histórico, por estilo de época.

Dando agora um salto e chegando até seu livro mais recente, *Machado*: queria que você falasse um pouco do processo de produção desse romance.

É sobre os quatro últimos anos da vida de Machado de Assis. Ou seja, é quando Machado perde Carolina [esposa do escritor], e ele sobrevive a Carolina. Mas o livro é uma coisa bastante ampla. Não consigo trabalhar de uma maneira simples, é um defeito e uma qualidade que tenho. É um misto de biografia e autobiografia. Porque, nesse caso, não há possibilidade de você escrever sem que o sujeito participe e seja, também, não só narrador como também personagem, exatamente como numa autobiografia.

Você acha que o Machado sobreviveu a Carolina mesmo, ou ele não conseguiu?

Pesquisei tudo sobre esses últimos quatro anos da vida dele. Em particular, um fato de que nunca se fala, que é a epilepsia do escritor. E, por conta disso, falo sobre as relações dele com o doutor Miguel Couto, que não eram muito conhecidas. E trabalho com [outra] questão que até agora foi pouco explorada, que é a correspondência do Machado. Em particular a correspondência dele com o filho de José de Alencar. O Mário de Alencar era neto de Thomas Cochrane, o introdutor da homeopatia no Brasil, autor de dois grandes volumes sobre a medicina homeopática. Nas cartas, Mário escreveria: “o seu problema é muito de estômago, em lugar de tomar esses e outros remédios que vão te fazer mal, tome Nux Vomica”. A partir dessa coisa es-

candalosa que era epilepsia de Machado de Assis, que ninguém fala, eu chego em um semanário extraordinário de fim de século brasileiro, que era o Brasil Médico, editado pelo Pedro Nava nos anos 1920. É dessa maneira que eu gosto de construir as coisas.

Esse processo de sobrevivência [à morte de Carolina] de Machado de Assis é fascinante, e me foi um produto do acaso, porque Machado morreu no dia 29 de setembro [de 1908], e eu nasci no dia 29 de setembro [em 1936]. Acredito que essas construções do acaso, quando aparecem, fertilizam meu trabalho, elas me incitam. Eu estava trabalhando a sobrevivência, de repente lembrei dos seis meses de agonia do Ezequiel Neves em um hospital do Rio de Janeiro, aqueles seis meses de agonia me fascinaram.

No livro em que você narra isso, *Mil rosas roubadas*, tem muito confronto. Tem o narrador contra a morte de alguém que ele ama, o narrador contra as armadilhas da memória e da rememoração... Percebo que, nos últimos capítulos, a figura do Zeca [Ezequiel Neves] vai sumindo e a do narrador vai se sobrepondo. Queria que você falasse desse momento do livro, especialmente delicado, porque ali existe uma questão sentimental, difícil de lidar.

A primeira frase do romance é de uma enorme arrogância: “Perdi meu biógrafo”. Porque eu me julgava muito mais importante que o Ezequiel [Neves, produtor musical e amigo e personagem de *Mil rosas roubadas*]. Achava que ele tinha nascido para ser meu biógrafo, porque ele sabia tudo de mim. E é verdade. Quando ele morreu, senti que ninguém mais me conhecia. Nenhum irmão meu, ou outro parente, me conhece como ele me conhecia. É gozado isso, quando você perde um grande amigo, também perde sua vida, porque ninguém mais é capaz de narrá-la.

O livro começa de uma maneira muito presunçosa e vai terminando dizendo o contrário: como ele não foi meu biógrafo, tenho de ser o nosso biógrafo. Não sei se você reparou que a partir de determinado momento o “nosso” fica muito importante na narrativa. São figuras isoladas que vão se tornando uma só persona, não há mais essa distinção entre biógrafo de um e de outro. O que há é a tentativa de narrar uma história única. E uma história única que não se repetirá e que, obviamente, compete ao sobrevivente narrá-la. Compete a mim narrar.

Sobre essa mistura, como você escolheu o tom? Porque, lendo o livro, a gente pensa: Zeca é o Ezequiel, o narrador é você [Santiago]. Mas você prefere se colocar como [o personagem de] um historiador. É pra facilitar o que ia dizer ali?

Parece que os jovens hoje estão trabalhando muito com um gênero chamado FanFiction. É gozado, porque eu fui fazer FanFiction com Graciliano Ramos, quer dizer, eu sabia tudo de Graciliano Ramos e tinha um período da vida dele que o próprio autor nunca tratou, que eram esses dois meses e quinze dias em que ele fica na casa de José Lins do Rêgo de favor. Zé Lins era de direita, era uma situação complicada. Em seguida, vai para uma pensão no Catete e traz os quatro filhos. Ficam ele e os quatro filhos em dois quartos dessa pensão. Aí, é claro, o livro termina, porque depois disso perderia a graça. O período em que estive na cadeia, ele descreveu maravilhosamente bem em *Memórias do cárcere*. Mas o que me interessa é essa crise que ele enfrenta depois de sair da prisão. Ou seja, a crise de você reencontrar a liberdade em condições que são muito mais de prisioneiro do que propriamente de homem livre. Isso me fascina, começo

a escrever e bolo o livro [Em liberdade]. Mas aí, novamente, há uma relação com minha própria vida. Esse livro tem a ver com o fato de um irmão meu, que era do Partido Comunista, ter sido preso e torturado.

Mas Silviano, nesse caso é um espectro político público, e é um cenário enorme a que nós temos acesso. No caso do *Mil rosas roubadas*, acho que é delicado escolher [o tom] porque ali você é personagem num ambiente mais íntimo...

Uma das características de *Mil rosas roubadas* é que ele narra duas experiências muito distintas. Eu sempre tive um salário no final do mês. Era professor. O Ezequiel, se não ganhasse o dinheiro no dia a dia, não tinha um tostão. Nos últimos anos ele viveu num apartamento em regime de comodato. Não tinha dinheiro para pagar o aluguel. Eu sempre tive. Coisas assim.

[Mas] já imaginou Graciliano Ramos vivendo de favor na casa de José Lins do Rêgo? Barra pesada. Faço um diário falso do Graciliano, mas, por outro lado, muito verdadeiro, porque sou obsessivo, compulsivo, vou atrás e levanto tudo que você pode imaginar a respeito do período e do personagem que estou narrando.

Nesse livro, você não só incorporou o Graciliano, mas escreveu uma “continuação” para ele. Se alguém fosse fazer isso com você, o que escolheria que fosse escrito do que você não viveu, ou do que viveu e não contou para ninguém?

A respeito do que vivi, acho que sobre três anos da minha vida que foram uma loucura. Produto do acaso. Em 1960, saio de Belo Horizonte e vou morar no Rio. Em 1961,

saio do Rio e vou morar em Paris. Em 1962, saio de Paris e vou morar em Albuquerque, Novo México, Estados Unidos. Vivi três situações extraordinárias. A primeira, que eu pude ver no Rio, foi o surgimento do populismo. O fenômeno já estava bastante nítido naquela época. Vou para Paris e vejo uma coisa extraordinária, que é a guerra da Argélia. O fim da colonização francesa na África. E eu vou para os Estados Unidos e — não é brincadeira — vejo as mortes sucessivas das grandes figuras norte-americanas. Eu estava dando aula quando [Jonh F.] Kennedy foi assassinado. E foi aquela coisa toda. Depois, os vários outros assassinatos, entre eles o do Martin Luther King. Mas essas experiências foram tão extraordinárias que ao mesmo tempo me infantilizaram um pouco, porque não tive tempo de amadurecer esses fatos na minha cabeça. Acho que essa é a razão pela qual eu não sou político. Não amadureci essas três experiências. Fui observador de três fatos extraordinários que afetaram o mundo.

Em que medida saber teoria da literatura interfere na sua produção literária?

Acho que meu trabalho acadêmico, ou de crítico, não interfere na minha ficção. Esse trabalho auxilia, e muito, no meu caso, porque, como eu disse, tive a sorte de ter uma aproximação com os livros e com a literatura bastante anárquica e acadêmica. Então, acho que na minha formação está a solução à apresentação desse problema. Porque o anarquismo me conduzia para ser criador e o acadêmico me conduzia para ser crítico. Aí eu descobri que de repente essas duas coisas poderiam se combinar.

Tive a sorte de viver os anos 1970, em que a multidisciplinaridade era regra. Então, tenho noções razoáveis de [Jaqcques] Lacan, de filosofia, de história do pensamento,

[Michel] Foucault etc. Conheci a França de 1962, antes ainda de 1968, quando havia só Paris e a Biblioteca Nacional. Mas a grande experiência que eu tive em Paris não tem a ver com livro, tem a ver com uma coisa que não existia no Brasil, que era museu, algo que foi extraordinário pra mim. Se eu gosto de artes plásticas é por causa disso. Nessa época eu tinha acesso ao Louvre, ao Museu de Arte Moderna.

Eu diria que essa expansão da teoria pelas coisas que eu faço, essa fertilização, enriquece muito toda a produção literária ou artística. Por exemplo, gosto muito de Adriana Varejão, já escrevi sobre ela. A Adriana é impressionante, tem um conhecimento fantástico da história do Brasil. Sem aquele conhecimento de história do Brasil, ela não teria feito seu trabalho. E sem um questionamento da própria noção de antropofagia, que agora tá na moda... Hoje a relação entre culturas é uma relação de afeto, não é mais de dominador, dominado. E tão pouco é esse nacionalismo barato da antropofagia. Quer dizer, você vê o uso magnífico que ela faz daquela coisa que a gente mais odiava, os azulejos portugueses. A obra da Adriana Varejão sem os azulejos não existe. E tudo é feito com azulejos pintados. Aquela série dos banhos, das saunas, ou mesmo os trabalhos que ela faz com as índias, que a meu ver é uma maravilha do ponto de vista antropofágico. Tudo ali que me fascina é com azulejo pintado, *fake*, mas que não é *fake* porque é uma manifestação de afeto dela pela cultura portuguesa.

Como você vê a questão brasileira hoje?

Não sou político. Mas não tenho medo de compromisso. As coisas que eu fiz, assumo e não tenho medo. Mas a minha palavra política não tem efeito, porque não é uma palavra de palanque. Minha palavra política está nos meus livros.

Enquanto escrevia o romance *Machado*, trabalhei paralelamente em um ensaio sobre Guimarães Rosa e *Grande sertão: veredas*. Um ensaio de oitenta laudas. E comparo *Grande sertão* com o quê? Com *Os sertões*, de Euclides da Cunha. O que aconteceu? Um sertão não tem absolutamente nada a ver com o outro. O sertão de Euclides da Cunha é do agreste. O outro é do Alto São Francisco. As veredas são os rios. As veredas em *Os sertões* são feitas a facão, picadas. E se você vai continuando, situa o livro historicamente. A passagem da monarquia para a república, você pode falar de atrasos, de desenvolvimento, o problema da república, os militares etc. E *Grande sertão: veredas*? Não tem absolutamente nada a ver com isso. O Alto São Francisco é um enclave e você repara que quem escreve é um visitante. [...] Porque a relação entre homem e animal é o importante ali. É a ferocidade de Riobaldo, que está sendo toda hora escondida. [...] É isso que vai sendo domesticado. E essa domesticação precisa de ser desconstruída, para que a gente possa enxergar o lado selvagem.

Acaba de sair um [outro] grande artigo meu na revista da *Casa de las Américas*, de Cuba. Não sobre o Brasil, mas sobre essas questões amplas de globalização, nacionalismo etc. Sou muito a favor das relações afetuosas. As relações tem que ser mais afetuosas. Acho importante, como crescimento, maturidade civilizacional, cultural. Acho que a teoria da antropofagia foi muito boa. Eu mesmo a usei num célebre texto — digo “célebre” porque é muito lido. Nesse ensaio escrevo sobre o “entre-lugar” do discurso latino-americano. Mas hoje prefiro trabalhar a noção de “entre” na questão da afetividade das relações, da amizade, do amor, sexuais, do que propriamente relações conflitivas e destrutivas.

2016

MÁRIO BORTOLOTTO

“Acho que é um pouco presunçoso falar que eu consegui influenciar alguém. Tem uma molecada que decidiu escrever para teatro depois de ter visto peças minhas. Fico muito orgulhoso disso. Mas não sei. Essa coisa de seguidores e tal. Eu odeio seguidores.”

Escritor, dramaturgo, ator, roteirista, poeta, dono de um teatro e de um bar, compositor e cantor da banda Saco de Ratos, Mário Bortolotto falou sobre suas várias facetas como criador no encontro que fechou a temporada 2016 de “Um Escritor na Biblioteca”.

Londrinense radicado em São Paulo desde os anos 1990, o autor criou dicção própria no teatro brasileiro. Essa “pegada”, segundo Bortolotto, é fruto de uma miríade de assuntos que influenciam suas criações: história em quadrinhos, literatura, cinema underground, rock etc. “Como aprendi a ler com história em quadrinhos, quando escrevo já vou visualizando tudo. Quando vou dirigir a peça, sei exatamente onde vou colocar os atores, a disposição do cenário”, contou o escritor.

Bortolotto também falou sobre suas primeiras leituras, que lhe abriram cabeça para outras referências. “Aos 12 anos descobri a *Ilíada*, de Homero. Sempre digo que a *Ilíada* parece *rock’n’roll*. Porque tem tudo ali.” O período que o autor passou no seminário, dos 12 aos 17 anos, também foi determinante em sua formação, assim como o gosto pelas HQs herdado de um tio surdo.

Autor de dezenas de textos teatrais — alguns adaptados para o cinema —, Bortolotto falou ainda sobre o início do grupo Cemitério de Automóveis, em Londrina, nos anos 1980, e de sua atuação na transformação da Praça Roosevelt em uma referência cultural na cidade de São Paulo.

* * *

Como começou sua trajetória nas letras?

Meu pai e minha mãe não tinham nenhuma ligação com literatura. Meu pai era motorista de caminhão e minha

mãe trabalhava em casa, era uma pessoa simples que veio do Nordeste. Mas eu tinha um tio, chamado Miguel, que morava nos fundos de nossa casa com minha avó, mãe da minha mãe. Ele perdeu a audição muito jovem, ainda no Nordeste, em Alagoas, mas gostava muito de ler. Esse meu tio começou a comprar muito gibi, história em quadrinhos, porque, como ele não conseguia ver televisão, pois não ouvia mais, começou a se refugiar nas HQs. E lia muito. Ele tinha um guarda-roupa lotado de gibi. E eu ficava lá, tentando decifrar aquela porra toda. Quando você é criança, tem mais facilidade para assimilar tudo. E eu aprendi a ler antes de entrar na escola por causa dos gibis do tio Miguel. Não sei como aprendi, mas aprendi. Eu lia. Tanto que entrei na escola no meio do ano, em agosto, porque já sabia ler, sabia escrever algumas coisas. Então esse tio foi o cara que me iniciou nessa coisa de gostar de ler.

Lembro de um gibi que me despertou pra outras coisas: *Ken Parker*. Era escrito pelo Giancarlo Berardi e desenhado pelo Ivo Milazzo. O Ken Parker é um anti-herói, totalmente falível. Ele apanhava muito, se fodia, as mulheres faziam ele sofrer. Ele parecia mais humano. É claro, depois que entrei para a escola, eles [professores] começaram a empurrar um monte de literatura que não exatamente incentivava a continuar lendo. Mas a partir daí você começa descobrir coisas, a frequentar a biblioteca, vai achando escritores com os quais se identifica.

Os clássicos de aventura também foram importantes. Foi muito bom ler esses livros. Li muito *Os três mosqueteiros*, *Robin Hood* etc. *Moby Dick* foi um livro que me fascinou, eu devia ter uns 10 anos de idade quando o li pela primeira vez. Até andei relendo há pouco tempo, e continua foda pra caralho. Acho que é um livro fascinante. Aos 12 anos desco-

bri a *Ilíada*, de Homero. Sempre digo que a *Ilíada* parece *rock'n'roll*. Porque tem tudo ali. Tem o herói, que é o Aquiles, disputando com Agamenon. Aquilo era uma aventura tão foda... Isso eu já lia na biblioteca do seminário. Eu fui seminarista durante cinco anos. E a biblioteca do seminário era bem rica.

Os autores que são bem marcantes no seu trabalho — Kerouac, Bukowski, Dostoiévski — esses apareceram mais tarde?

Aos 17 anos fui expulso do seminário. Levei sorte porque voltei para minha casa, em Londrina, e como eu dizia que ia prestar o serviço militar, que é obrigatório, tinha a desculpa certa para não arrumar emprego. Era uma desculpa, mas era verdade. Você não consegue arrumar emprego nesse período. Aí fiquei um ano vagabundeando, ficava só jogando futebol na rua e frequentando a biblioteca. Ficava horas lendo na biblioteca. Então descobri muitos autores importantes. Muito antes dos beats, até porque eles, os beats, ainda não tinham chegado ao Brasil, não havia tradução.

Os beats surgiram mais tarde na minha vida, já na juventude, quando eu tinha uns 20 anos de idade. Um pouco antes comecei a ler autores como Dostoiévski e, principalmente, Henry Miller — li tudo dele. Os beats chegaram ao Brasil em 1981. Eu tinha lido *O que é punk*, do Antonio Bivar, e ele falava de Jack Kerouac, Allen Ginsberg e outros autores. Fiquei muito curioso para saber quem eram esses caras, porque parecia que a literatura deles poderia me interessar. Mas a gente não tinha nenhuma referência muito clara. Naquela época, não existia internet, não tinha como descobrir muita coisa. A editora Brasiliense editava um jornal chamado *Primeiro Toque*, que trazia uma prévia dos lança-

mentos futuros da editora. Lembro que o Reinaldo Moraes escreveu sobre Bukowski e o romance *Mulheres*.

Eu não tinha dinheiro, então sempre entrava na livraria e roubava os livros que queria. Aqui em Curitiba roubei bastante. Tínhamos uma gangue de garotas que roubava livros pra gente. Fazíamos uma lista dos livros que gostaríamos de ler e elas roubavam. Mas nunca roubei de biblioteca, porque é uma sacanagem roubar em biblioteca pública. Devo muito da minha formação literária a essa pilhagem cultural que minhas amigas cometiam.

Você lembra quando começou a escrever?

Comecei a escrever quando ainda estava no seminário. Escrevia umas coisinhas, alguns poemas, letra de música etc. Mas passei a escrever um pouco mais a sério depois que saí de lá. Meu primeiro texto para teatro era sobre a época do seminário. Muito ruim, nunca mostrei pra ninguém, pois quando percebi que era uma bosta, rasguei. Não tenho cópia, não quero ter. Mas estava sempre escrevendo, mostrava e as pessoas gostavam. Em geral, a rapaziada que fazia teatro comigo. Mas eu não tinha coragem de montar meus textos. Sempre achava que faltava alguma coisa. Aí lembro que escrevi uma peça chamada *Pé na estrada*, uma história baseada nessa coisa beat, antes mesmo de eu ler os beats. Eu tinha uma vaga ideia do que era a literatura beat, mas não tinha lido nada. Era um texto meio hippie, na verdade. Pessoas pegando carona na estrada etc. O diretor Antônio Saperas, que trabalhava na Secretaria de Cultura de Londrina, quis montar a peça. Mas, depois de um mês de montagem, desisti, tirei a peça e ele ficou puto comigo. Argumentei que era ruim e não queria ver aquilo montado. Ele ficou muito chateado comigo na época.

Antes disso, como você se envolveu com teatro?

Já fazia teatro no seminário. E tínhamos um grupo de teatro. Descobri que atuar era relativamente fácil. Eu tinha certa facilidade para inventar histórias, sugerir ideias para o grupo. Sempre partia de mim. Comecei a sacar que também levava jeito para escrever. Na verdade, foi lá dentro que eu descobri isso. Era gostoso, porque me divertia muito fazendo teatro. Então, quando eu saí do seminário, já sabia que de alguma maneira iria trabalhar com isso. Mas também queria muito escrever, fazer *rock'n'roll*. Queria fazer tudo, como faço até hoje. Na verdade eu sempre me interessei por tudo. Foi no seminário que aprendi a tocar violão, comecei a compor, foi lá que aprendi a datilografar... O seminário me ofereceu todas essas possibilidades. Foi o grande *start* para tudo. Devo muito aos cinco anos que passei lá.

Aí eu e alguns amigos fundamos um grupo de teatro em 1982, em Londrina. Chamava-se Chiclete com Banana, e era uma homenagem às tiras do Angeli. Esse grupo foi o embrião do Cemitério de Automóveis. É engraçado, porque o Angeli na época era um cara meio underground, trabalhava na *Folha de S. Paulo*, mas só tinha aquela tirinha. Era como se fosse o Allan Sieber hoje, ou o André Dahmer. Quis fazer uma homenagem para ele colocando o nome do grupo de Chiclete com Banana. O que foi um tiro no pé, porque logo depois ele ficou muito famoso e lançou a revista *Chiclete com Banana*, que foi um sucesso no Brasil todo. Ficou parecendo que a gente estava querendo pegar carona no sucesso dele. Eu sou amigo do Angeli e conto isso para ele, que dá risada. Fiquei muito chateado com a história e também porque havia um grupo de frevo do Nordeste que também se chamava Chiclete com Banana. Era muito ruim porque a gente, como grupo de teatro, ia se apresentar na cidade e o pessoal achava

que nós tocávamos frevo. Por isso mudamos para Cemitério de Automóveis em 1987.

Em que momento seu teatro ficou parecido com o que é hoje?

A primeira peça que escrevi, montei e encenei, chamava-se *Você viu uma azeitona por aí?*. Um título ridículo, assim como a peça também era ridícula. Eu dizia que era teatro do absurdo, e nem sabia o que era teatro do absurdo. Na verdade era um absurdo de ruim. Terrível. A gente encenou essa peça, que fez um relativo sucesso em Londrina. A partir daí comecei a achar que eu era um gênio. E tive a convicção de que Londrina era pequena demais para mim. Aí vim para São Paulo. [Mas a primeira peça mesmo] posso dizer que se chama *À meia-noite um solo de sax na cabeça*, de 1984. Esse texto até teve uma leitura recente em Curitiba, feita pelo Maurício Vogue. Ainda gosto muito da peça.

Lembro que nos inscrevemos no Fenata [Festival Nacional de Teatro, realizado em Ponta Grossa, no interior do Paraná]. Todo ano o festival levava um grupo de cada Estado para participar. A gente se inscreveu muito inocentemente. Em Londrina tinha um movimento teatral muito forte. Havia o grupo Proteu, comandado pela Nitis Jacon, o grupo Delta, do José Antonio Teodoro. Em Curitiba, o grupo Delírio, do Edson Bueno. E nós concorrendo com essa turma. Então achei que não teríamos a menor chance. Mas fomos classificados. Em 1984, fomos escolhidos para representar o Paraná no Fenata. Foi um susto. Conseguimos derrubar um monte de grupo importante. Aí fiquei sabendo que era por causa da qualidade do texto. Comecei a sacar que levava jeito para escrever para teatro. Para conseguir destronar um grupo como o do Edson Bueno... A partir daí, levei mais a sério

essa coisa de ser dramaturgo. Até então eu escrevia muito descompromissadamente. Era mais pra saciar a volúpia e a sede dos meus companheiros de grupo. Como não tínhamos dinheiro para comprar direitos autorais de outros autores, eu mesmo escrevia para poder encenar.

Como é seu processo criativo?

Como eu aprendi a ler com história em quadrinhos, quando escrevo já vou visualizando tudo. Quando vou dirigir a peça, sei exatamente onde vou colocar os atores, a disposição do cenário. Acho que isso vem da leitura de história em quadrinhos. HQ é como se fosse cinema. O desenhista dispõe os personagens de uma maneira que parece filme. Acho que isso me ajudou muito para trabalhar com teatro, tanto para escrever como para dirigir. Escrevo muito pensando no diálogo o tempo todo. Tenho essa facilidade. Tudo isso eu devo às HQs. Porque a prosa é tão diferente. Escrever poesia, então, é muito diferente. Por isso grandes romancistas tentam escrever para teatro e se fodem, porque eles não sabem fazer uma coisa básica: colocar a palavra na boca do ator. Quando se escreve, é preciso “ouvir” o ator falar.

Você tem uma produção permanente em todos gêneros?

Eu sou um cara muito anárquico, muito displicente. Gostaria de ser um escritor mais sério. Ser como Hemingway, que levantava de manhã e ficava escrevendo até uma hora da tarde. Vários amigos meus conseguem isso. O Reinaldo Moraes, por exemplo, fica semanas produzindo, aluga uma casa pra ficar escrevendo. Acho tão bacana. Fico com uma inveja saudável desses caras. Na verdade, sou muito relaxado, bebo à noite inteira, vou dormir de manhã, acordo

à uma hora da tarde etc. Só vou começar a escrever lá por duas, três horas. E também me distraio muito facilmente. Se tem um livro por perto, pego para dar uma olhada. Ou então ligo a tevê e, se está passando um filme interessante, fico assistindo. Às vezes alguém me chama para tomar um porre à tarde, eu vou. Tenho esse problema, essa coisa do escritor profissional que me falta, que eu queria ter. Mas escrevo o tempo todo sobre tudo: tenho três romances parados, mais cinco peças de teatro, mais um livro de poesia quase pronto, um monte de contos esboçados.

E a temática dos marginais, como surgiu?

As pessoas que me interessam são meio tortas. Os meus amigos são todos meio tortos, meio esquisitos. As mulheres são sempre meio malucas. Acho que tenho uma fascinação por isso. Não é uma coisa forçada. Eu até tento às vezes escrever um texto sobre um casal normal, que leva uma vida regrada. Mas acho que soa meio falso, porque não conheço muito esse universo. Apenas intuo. Não tenho vivência, então não fica real, verdadeiro. Gostaria de escrever um livro sobre o cotidiano, sobre uma família convencional. Não levo jeito para isso. Mas tenho inveja da rapaziada que consegue.

Como é a relação com quem faz adaptação das suas peças?

As primeiras vezes que encenaram textos meus, achei horrível e odiei. Geralmente eles não entendem... O problema dessa rapaziada de teatro é que eles vão montar um texto meu como se estivessem montando um dramaturgo com referências de teatro. Eles não entendem que minhas referências são história em quadrinhos, literatura, cinema

underground. Quer dizer, eles não conhecem nada das minhas referências e querem encenar a peça. Então encenam com referências de teatro. O cara leu [Constantin] Stanislavski, leu [Bertolt] Brecht, leu [Antonin] Artaud, [Augusto] Boal e a partir disso aí quer montar um texto meu. Aí fica uma merda. Fica tudo artificial, fica falso, eu odeio quase tudo que fazem. Então, eu sofria muito. Mas de uns tempos pra cá eu parei de sofrer. Depois que o Raul Cortez encenou minha peça À meia-noite um solo de sax na cabeça, com direção da Cibele Forjaz, e ficou ruim, desencaanei. Brother, não vou ficar mais nervoso com isso porque sempre vai ser assim. Então deixa pra lá. As adaptações cinematográficas também não me agradam. *Nossa vida não cabe num opala* ou *A frente fria que a chuva traz* não ficaram bons porque não mantêm nenhuma fidelidade ao texto original.

Mas você atua nos dois filmes.

Faço uma participação apenas afetiva no filme [Nossa vida não cabe num opala]. Na verdade, há uma cena em que o pessoal está jogando bilhar e eu estou no fundo, bebendo com um amigo meu, o André Ceccato. Lembro que os caras ofereceram uma garrafinha de chá pra gente, como se fosse conhaque. Aí falei: “Vocês não vão fazer a gente tomar chá?!”. Então eles arrumaram uma garrafa de Domecq. No final das gravações estávamos muito bêbados. Eu e o Ceccato, que é um bêbado emérito, genial. Ficamos os dois bebendo muito e segurando no balcão.

No *A frente fria que a chuva traz*, dirigido pelo Neville d’Almeida, faço um personagem, o mesmo que fazia no teatro. Mas essa adaptação também é ruim. Só aceitei fazer porque o Neville é muito meu amigo. Eu adoro ele. Continuo

gostando dele, apesar de o filme ser ruim. O longa não funciona porque os atores não decoraram o texto, e ator que não decora texto é horrível. Eles pegaram a ideia e ficaram falando do jeito deles. Isso encheu meu saco. Eu ficava fazendo e sofrendo, porque eles não estavam falando nada do meu texto. E tinha aquela atriz, Bruna Linzmeyer, que é terrível, porque se acha uma atriz foda e tal. E também não decorava as falas, dizia tudo do jeito dela, improvisava, colocava “caco” o tempo inteiro. Fiquei sofrendo naquele set de filmagem o tempo todo. Eles também mudaram o final da história. Sofri duas vezes: no set e quando assisti. Tentava falar pro Neville, mas ele estava meio que na mão da produção do filme. Ele estava tão na fissura de filmar, pois já fazia dez anos que não filmava, que começou a aceitar imposições de todo mundo, da produção, da atriz, do roteirista. E parecia que todo mundo mandava no filme, menos ele.

Você tem vontade de trabalhar mais com cinema?

Tenho muita vontade de trabalhar com cinema. O problema é que tem que ter grana, né?! Teatro eu monto com dois amigos e uma mesa de bar. Coloco a mesa de bar e duas cadeiras em cena, uma luz e faço a peça. É muito barato. Mas fiz um filme com 5 mil reais, o *Getsêmani*, que está disponível no Youtube. A gente emprestou equipamento, chamou os amigos, tudo na brodagem. Gastamos basicamente com bebida e comida para o elenco. É o filme que mais gosto, apesar de ser bem simples. E agora quero fazer outro. Estou com dois roteiros prontos. Recentemente fiz um roteiro para o Rodrigo Teixeira, que é um produtor de São Paulo. Também fiz duas adaptações, das peças *Felizes para sempre* e *Música para ninar dinossauros*.

Quem é seu público?

O Ademar Guerra, diretor de teatro muito importante, que dirigiu *A polaquinha* aqui em Curitiba, falava que a gente não era um grupo de teatro, éramos uma gangue de *rock'n'roll*. Porque a gente tinha um comportamento totalmente diferente dos grupos tradicionais. Isso se reflete também no nosso público. Adoro teatro, mas como eu disse anteriormente, tenho muitos interesses. Não consigo me ver só como dramaturgo, ator ou escritor. Sou um cara que gosta de muita coisa. E tenho amigos em todas as áreas da cultura. O Paulão, vocalista da banda Velhas Virgens, fala assim: “Não gosto de teatro, gosto do teatro do Mário”. Porque acho que faço uma coisa que é bem próxima daquilo que ele faz com a banda dele.

Você sente que influencia a geração seguinte à sua?

Sempre me falam que contribuí muito para o renascimento da Praça Roosevelt, para a história do lugar. Eu digo que não. Minha contribuição foi ir beber na praça e levar uns amigos que jamais iriam lá assistir a uma peça de teatro. Eles iam para beber comigo. Então ia muito roqueiro, escritor e quadrista. O grupo Os Satyros, daqui de Curitiba, teve coragem de abrir um teatro no meio da Roosevelt, e isso foi heroico da parte deles. Já a minha contribuição foi levar essa turma diferente para a praça, um público que Os Satyros jamais conseguiriam arrebanhar, porque eles são um grupo de teatro.

Mas tem gente nova que te chama a atenção e você sente que ali tem alguém que viu seu trabalho?

Acho que é um pouco presunçoso falar que eu consegui influenciar alguém. Tem uma molecada que decidiu

escrever para teatro depois de ter visto peças minhas. Fico muito orgulhoso disso. Mas não sei. Essa coisa de seguidores e tal. Eu odeio seguidores. Mas acho bacana saber que um garoto está escrevendo para teatro porque leu um texto meu, porque assistiu a uma peça minha.

2017

RUY CASTRO

“A graça [de ser biógrafo] é exatamente essa: a cada problema que você propõe para o livro, tem que ir atrás da solução. Não pode descansar até solucionar. Isso é cláusula pétrea na preparação de uma biografia.”

Além de ser um dos maiores biógrafos do país, Ruy Castro também é um aficionado por livros. No dia em que a Biblioteca Pública do Paraná completou 160 anos (7 de março de 2017), o escritor contou, entre outras coisas, como formou — ao longo de seis décadas — seu próprio acervo, hoje com mais de 25 mil títulos.

Castro abriu a temporada 2017 do projeto Um Escritor na Biblioteca e foi o primeiro autor a falar no novo auditório Paul Garfunkel. No bate-papo, ressaltou que, acima de qualquer atividade, é um leitor: “Deixaria de ser escritor tranquilamente para ser apenas leitor, se pudesse”. O primeiro livro de sua longa trajetória de leitor foi *Alice no país das maravilhas*, presente que recebeu aos 5 anos. Mas não havia livros na casa onde nasceu. Seus pais, no entanto, eram compulsivos leitores de jornais e revistas — hábito que ele levou adiante por toda a vida.

O depoimento de Ruy Castro foi repleto de frases inspiradas, misturando informação com senso de humor — o que também acontece em suas crônicas e nas biografias que publicou, entre as quais *O anjo pornográfico* (1992), sobre a trajetória de Nelson Rodrigues, e *Estrela solitária* (1995), a respeito do percurso de Garrincha. Ao falar sobre a complexidade que é fazer uma mudança para quem acumula 25 mil livros, disparou: “É difícil transportar uma estante. Então eu andei fazendo isso no decorrer da vida, plantando estantes em todas as casas e apartamentos onde morei.”

Castro se definiu como um sujeito que veio ao mundo para impedir que as palavras morram. “Tento ser o mais claro, o mais objetivo, o mais simples possível ao escrever, mas às vezes me dou ao luxo de colocar uma expressão de 1920, de propósito. Só para receber um comentário azedo do leitor: ‘Pô, esse cara precisa se reciclar, nem o meu avô usa mais essa palavra’. Mas eu faço de propósito mesmo.”

O mineiro de Caratinga radicado no Rio de Janeiro também comentou sobre as suas temporadas em redações de jornal e como foi pesquisar e escrever alguns de seus outros livros, entre os quais *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova* (1990).

* * *

Como você se interessou pela leitura: teve influência da família, de professores, uma biblioteca próxima?

Certa vez me perguntaram: “Ruy, você faz livros e trabalhou a vida inteira como jornalista. Sente-se mais jornalista ou escritor?”. Respondi que as duas coisas, dependendo do instrumento que eu estou tocando no momento. Mas trocaria essas duas atividades por uma outra, muito mais importante para mim, que é ser leitor. Eu deixaria de ser escritor tranquilamente para ser apenas leitor, se pudesse.

O primeiro livro que ganhei na vida e que li foi *Alice no país das maravilhas*, uma edição da Companhia Editora Nacional, com tradução assinada pelo Monteiro Lobato. Ganhei esse livro no dia do meu aniversário de 5 anos. Já sabia ler, tinha aprendido com a minha mãe, lendo jornais. Por acaso, lendo a coluna do Nelson Rodrigues, “A vida como ela é”. Então aos 5 anos eu era capaz de ganhar um livro de presente, ler esse livro e gostar tanto que, dali uma semana ou duas, pedi ao meu pai para comprar um outro título. Ele me levou numa livraria e comprei *Tarzan, o filho das selvas*, uma edição linda, também da Companhia Editora Nacional, que era uma editora muito popular na época. Isso foi há exatamente 64 anos. Desde então eu não evolui nada, continuo lendo, acumulando e me cercando de livros.

Já morei em muitas cidades, em muitos apartamentos e muitas casas. Sempre que mudo para um lugar novo, as estantes da casa anterior não se encaixam, porque uma estante é feita, geralmente, para um lugar específico. É difícil transportar uma estante. Então eu andei fazendo isso no decorrer da vida, plantando estantes em todas as casas e apartamentos onde morei. Agora, como eu estou batendo todos os meus recordes, morando no mesmo lugar há 25 anos, e de onde espero sair só para o [cemitério] São João Batista, tenho mais possibilidade de me organizar em termos de possuidor de livros.

E o contato com bibliotecas, foi desde cedo ou veio mais tarde? Como é sua relação com o ambiente de uma biblioteca?

Durante alguns anos, uns vinte e tantos, tive um casamento maravilhoso com a Biblioteca Nacional do Rio. Alguns dos meus livros, como as biografias do Nelson Rodrigues e do Garrincha, foram feitos com a ajuda da Biblioteca Nacional. Eu passava meses e meses lendo coleções inteiras no microfilme. Algumas coleções não estavam microfilmadas e os exemplares só podiam ser manuseados por funcionários da biblioteca. Tive a honra de ter acesso a esses exemplares. O funcionário da biblioteca trazia aquela encadernação maravilhosa num carrinho e manuseava aquelas páginas. Ficava muito preocupado, porque, por exemplo, a coleção da *Última Hora* não estava ainda microfilmada. E isso com um jornal dos anos 1950 do século XX. Imagina só os impressos dos séculos XIX ou XVII. Eu me sentia, na presença daquele objeto, como se estivesse em frente a um papiro egípcio. Tinha um respeito enorme por aquilo. Torcia para que microfilmassem tudo logo, para o conteúdo ser

eternizado. Hoje eu vejo com enorme satisfação que praticamente toda a BN está digitalizada, com a possibilidade de acesso pela internet. Ou seja: esses exemplares estão salvos.

Ser leitor é uma coisa, escrever é outra. [Essa trajetória] culmina com sua entrada no jornalismo, ou vem antes: você foi para o jornalismo porque já gostava de escrever?

Na casa dos meus pais não tinha um livro sequer. Zero. Talvez tivesse *A nossa vida sexual*, do doutor Fritz Kahn, que era um livro muito conhecido na época. Mas não havia livros mesmo. Meu pai e minha mãe simplesmente não tinham interesse em livros. Porém, eram ávidos leitores de jornais e revistas. Assinavam diariamente o jornal do Assis Chateaubriand e o *Correio da Manhã*. E esses dois jornais chegavam pelo correio todo dia. Eles também compravam na banca a *Última hora*, do Samuel Wainer, até porque a minha mãe gostava de ler o Nelson Rodrigues. Meu pai, que era torcedor do Carlos Lacerda, comprava a *Tribuna da Imprensa*. Então eram quatro jornais todos os dias. Nos fins de semana, compravam outros impressos, como o *Jornal do Brasil* e a revista *O Cruzeiro*. Uma quantidade enorme de jornais e revistas entrava diariamente em casa, era uma montanha de papel. E eles não jogavam nada fora. Os jornais eram lidos e estocados, empilhados nos quartos dos fundos. Não sei por que faziam isso, nunca cheguei a conversar sobre esse assunto com eles. Mas era como se fosse assim: “Aqui não se joga palavra fora”.

Um dia eu aprendi a ler e descobri, maravilhado, no quarto dos fundos, aquelas pilhas de jornais e revistas. Comecei a ler jornais anteriores à minha data de nascimento. Nasci em 1948 e estava lendo jornais de 1945, 1946, 1947.

Mas pra mim era como se eu estivesse lendo o jornal do dia. E, de repente, descobri que essa história de não jogar jornal e revista fora era coisa de família. Um primo meu, que morava na Lapa, também tinha montanhas de *Correio da Manhã* empilhados, com aquele cheiro de mofo e poeira. Ele morava na Lapa, que só tinha prédio velho. E a minha tia, mãe desse meu primo, era asmática em último grau. Ou seja, em vez de usar aquela bombinha que as pessoas compram na farmácia, ela usava uma bomba de barbeiro para conseguir respirar. Naturalmente essa mania de não jogar jornal fora se transferiu para mim também. Deixo os jornais se acumularem uma semana. Aí, na hora do futebol, do jogo do Flamengo, pego a pilha e boto na mesa em frente à televisão. Como não suporto ver o flamengo ser atacado, fico olhando para o jornal, vendo o que me interessa. Quando a bola está com o Flamengo, olho o jogo, mas aí o outro time recupera a bola e eu volto a ver os jornais. Recorto o que me interessa e jogo fora o resto.

Como você começou a escrever profissionalmente?

A descoberta do jornal, e do seu funcionamento, foi uma coisa que sempre me fascinou. A primeira página de um jornal é um mosaico, o mundo inteiro está ali. Antigamente a paginação era muito mais desorganizada do que hoje. Os jornais hoje são paginados — a primeira página principalmente — de uma maneira coerente. Mas nos anos 1960 era muito confuso, era um mosaico mesmo. Eu achava aquilo fascinante e desde o começo me interessei pelo jornal. Naquela época havia muitos filmes, principalmente americanos, que se passavam dentro de jornais, mostravam as redações. Então não era preciso eu ir a um jornal para saber como era a redação. Eu já tinha visto no cinema. Isso sempre

me fascinou e de cara decidi que queria ser jornalista. Nunca pensei em outra coisa.

Com o tempo decidi que queria ser jornalista do *Correio da Manhã*, que era o principal jornal do país naquela época. Um jornal fundado em 1901, com uma tradição liberal enorme e de grande importância na história da República. Um veículo que derrubou ministro, derrubou presidente, foi proibido pelo Artur Bernardes, durante anos, na década de 1920. E lá escreviam as pessoas que eu admirava, como o [Otto Maria] Carpeaux, o [Carlos Heitor] Cony e tantos outros. Então eu decidi que seria jornalista do *Correio da Manhã*, e assim aconteceu. Em 1965, com 17 anos, escrevi uma carta para um jornalista do *Correio* dizendo que o admirava, me identificava com o que ele escrevia. Ele me respondeu, simpaticamente. Telefonei para o jornal, pedi para chamá-lo, ele veio ao telefone, falou comigo, me convidou para visitar a redação. Esse jornalista era o José Lino Grünwald. A partir daí eu comecei a frequentar o *Correio*, inclusive cometendo a heresia de ser recebido pelo José Lino. Ele era editorialista e os repórteres eram proibidos de entrar na sala dos editorialistas. Eu chegava lá, batia à porta e conversávamos na sala dos editorialistas do *Correio da Manhã*. Além do José Lino, trabalhavam lá Franklin de Oliveira, Edmundo Moniz, Paulo de Castro, Nilton Rodrigues, Paulo Francis. Ou seja, só tinha os cobras lá dentro e eu ali, na maior naturalidade. Até que em janeiro ou fevereiro de 1967, há exatamente 50 anos, o José Lino telefonou e me perguntou: “Você quer ser repórter do *Correio da Manhã*?”. Eu falei: “Quero, claro”. Foi assim que aconteceu.

Como foi a convivência com esses ídolos: José Lino, Paulo Francis? Para os jornalistas mais jovens, o que che-

ga é uma visão romantizada daquelas redações de jornal.

Naquela época tinha uma coisa espetacular que depois se perdeu. Você está na redação, é um repórter, quase um foca, e ao seu lado está um homem 30 anos mais velho, uma pessoa que você passou a vida inteira lendo e admirando. No meu caso, esse cara do meu lado era o Muniz Viana, o maior crítico de cinema que o Brasil já teve, um homem que ensinou gerações inteiras sobre cinema. Na época ele fazia uma coluna diária de meia página sobre um filme. Então os jornalistas mais velhos iam aos jornais todo dia. O Franklin de Oliveira, por exemplo, era uma das grandes cabeças intelectuais do Brasil, lia em alemão, enfim, essas coisas impressionavam muito naquela época. Era amigo íntimo do Guimarães Rosa, um intelectual de alto peso. Foi quem inclusive criou a expressão “memória nacional”, em seu famoso livro *Morte da memória nacional*. O Franklin passava pela minha mesa e sempre me cumprimentava. Eu já era fã dele e nós conversávamos.

Ou seja, você tinha essa convivência com os grandes nomes, porque os grandes nomes não se sentiam grandes nomes. Essa é a diferença. Eles conversavam com os focas, davam a maior confiança. Sempre me senti extremamente acolhido por eles, nunca fui esnobado. Praticamente com todos esses jornalistas a minha relação começou quando eles me dirigiram a palavra. O Paulo Francis, por exemplo. Lembro que estava sentado na minha mesinha do *Correio da Manhã*, isso deve ter sido julho ou agosto de 1967, quando eu vejo aquele cara parado do meu lado. Ele então pergunta: “Você que é o Ruy Castro?”. “Sou”, respondi. “Eu sou Paulo Francis”, ele disse. “Gostei muito do que você escreveu hoje no Segundo Caderno” [risos]. Assim se deram as primeiras frases trocadas com o Paulo Francis.

Como você começou a escrever livros? No que você estava pensando, depois de uma experiência grande na imprensa? O que estava acontecendo na sua vida, na época? Queria que você contasse um pouco sobre o pontapé inicial para essa obra que já tem mais de 20 títulos.

Em janeiro ou fevereiro de 1988 fui entrevistar o Tom Jobim para a *Playboy*. Na verdade eu fui complementar uma entrevista que alguém já tinha feito com ele em Nova York, mas o jornalista não teve coragem de fazer as perguntas que a *Playboy* gostava que se fizesse, ou seja, sobre a vida sexual do personagem. Como em todas as outras entrevistas que fiz para a *Playboy*, me preparei brutalmente para conversar com o Tom. Passei dias, semanas, lendo sobre o Tom. Fiz uma pauta com 200, 300 perguntas. E já fiz essas perguntas numa ordem que, praticamente, o leitor encontraria na entrevista. Era quase uma edição da entrevista na pauta. E a maneira de você fazer isso é começar com perguntas que o entrevistado vai gostar de responder. Boas perguntas, agradáveis, simpáticas, em que ele possa brilhar. E aí quando ele já está bastante relaxado, pela vigésima ou trigésima pergunta, você entra com os assuntos que realmente interessam. Fiz isso com o Tom, gravei uma quantidade absurda de perguntas sobre a Bossa Nova, que eu sabia que não seriam usadas na edição final da *Playboy*. Fiquei com um material enorme.

Liguei para o Luiz Schwarcz, da Companhia das Letras, e falei: “Tô aqui com um material maravilhoso de uma entrevista com o Tom”. Conhecia todas as pessoas da Bossa Nova, já tinha entrevistado o Vinicius (que na época já havia morrido), o Carlinhos Lira muitas vezes, conheci a Nara Leão, tinha uma intimidade, inclusive física, com os ambientes da Bossa Nova. Embora fosse muito jovem pra ter frequentado, por exemplo, o Beco das Garrafas, sabia

onde tinha sido o território da Bossa, não era um mistério pra mim. E tinha uma grande curiosidade sobre as pessoas que tinham feito a Bossa Nova. Tanto que eu falei para o Luiz: “Não é um livro exatamente sobre a Bossa Nova, não é uma coisa só para acadêmicos, análise de letras de músicas, essa coisa chata que vivem fazendo. Vou contar a história de como começou, como foi feito o movimento, quem eram aquelas pessoas, o que elas faziam, como se reuniam, como se comportavam, namoravam, se sabiam música, se não sabiam, de onde tiraram a ideia da Bossa Nova”. E o Luiz topou na hora. Talvez fosse o único editor do Brasil naquela época que reagiria dessa maneira, porque ninguém queria saber de Bossa Nova.

Dois anos depois, sai a biografia do Nelson Rodrigues. Lembro que *Chega de saudade* apareceu em todo lugar na mídia, despertou novamente o interesse pela Bossa Nova. Isso te deu carta branca para escrever sobre o Nelson Rodrigues, ou era um livro que você já queria fazer?

Descobri que queria fazer *O anjo pornográfico* no meio do *Chega de saudade*. Falei para o Luiz Schwarcz: “Assim que eu terminar o livro sobre a Bossa, quero biografar o Nelson Rodrigues”. E o Luiz, já irresponsavelmente na época, acreditava em tudo o que eu propunha para ele. Então já ficou definido que eu faria *O anjo pornográfico*, a biografia do Nelson Rodrigues, que não tinha esse título ainda.

Quando fui fazer *O anjo pornográfico*, sabia que o livro seria julgado à luz do *Chega de saudade*. E seria, com toda a certeza, julgado desfavoravelmente. Então pensei o seguinte: em matéria de informação, tenho que passar com o trator em cima, dar marcha ré e passar de novo. Tem que ter mais informação ainda do que no *Chega de saudade*. E

foi o que eu fiz. Me empenhei para que tivesse mais informação. E o pior é que passei a usar isso como uma lei pra mim mesmo: a cada livro tem que ter mais informação do que o anterior. Por isso leva mais tempo para fazer. *Chega de saudade* e *O anjo pornográfico* levaram dois anos e pouco para escrever. O livro do Garrincha levou três. O livro da Carmen Miranda levou cinco. Ou seja: eu sempre me botando dificuldades a mais. Tem que ouvir mais gente, tem que ouvir mais gente mais vezes, tem que consultar a coleção inteira da revista tal, de 1930, tem que fazer isso, fazer aquilo, não posso descansar enquanto não apurar cada informação, cada pergunta que eu mesmo me tivesse proposto a responder. A graça é exatamente essa: a cada problema que você propõe para o livro, tem que ir atrás da solução. Não pode descansar até solucionar. Isso é cláusula pétrea na preparação de uma biografia.

Um trabalho de biografia ou de reposição histórica é composto de milhões e milhões de partículas de informações que o jornalista não tem e não é obrigado a ter. Como diz o Elio Gaspari, “jornalista não tem que saber nada, tem é que aprender”. Mas, para fazer um livro, você já tem que saber muita coisa de antemão. No caso do *Chega de saudade*, tive a ideia de fazer um livro porque era um assunto que eu já sabia ser muito amplo, que ocuparia tanto espaço que não caberia numa série de matérias de jornal. O veículo, para fazer isso, seria o livro. No que comecei a fazer o *Chega de saudade*, descobri a diferença entre trabalhar para jornal, para imprensa, e para livro. A diferença entre você nadar num lenço úmido ou se jogar no Oceano Atlântico. O livro é o Atlântico, o lenço úmido era o artigo de jornal ou de revista. Mas o fato de você ter o espaço de um livro, de poder nadar à vontade, não te permite usar as palavras de maneira irresponsá-

vel. Tem que ser tão conciso ao escrever um livro como seria ao escrever um artigo de jornal. Só que você poderia escrever muito mais coisas num livro.

Olhando agora em retrospecto, que avaliação você faz desse sucesso que teve? Você acha que é porque não existia esse tipo de livro no mercado, pela linguagem, pelo humor também (o seu texto sempre tem um toque de humor)? Por que isso caiu no gosto das pessoas e hoje você é uma referência de biógrafo no Brasil?

Naquela época não tinha como aprender sobre biografia ou livro de reconstituição histórica com ninguém. Eu não tinha com quem conversar, tive que ir aprendendo no decorrer do trabalho. Mas logo de cara descobri que não poderia fazer igual os fascículos da Editora Abril, que davam uma aula de história que o leitor não pediu para ter. Pensei: está errado isso. Tenho que contar uma história sem fugir da história, mas dando o contexto da época e o espaço onde tudo aquilo aconteceu. E como fazer isso? Eu concluí que fazendo perguntas. Perguntando às pessoas sobre a vida delas, se tinham carro, se não tinham, se pagavam aluguel, que uísque tomavam, se não tomavam, se namoravam (naquele tempo não tinha motel nem nada, tinha que namorar na praia, o chamado “sexo à milanesa”). A chave era ir fazendo perguntas sobre a vida pessoal e ir encaixando essas informações na medida em que elas coubessem, para dar um contexto em volta do assunto principal, que era a música.

Eu achava que um livro como o *Chega de saudade* seria uma grande reportagem, mas aí eu rapidamente me convenci que não era. Não tem nada a ver. Não adianta você ser um ótimo repórter. Isso não te tornará um bom biógrafo. Porque a biografia é outra coisa. Se você for um repórter, jor-

nalista, realmente vai ter facilidade em localizar fontes, marcar uma entrevista, se preparar para essa entrevista, pegar as informações da conversa e organizá-las de maneira coerente. Em tudo isso realmente a imprensa te ajuda. Mas parou aí. Você tem que ter uma chamada cultura geral, que um jornalista nem sempre tem. Porque se você tiver que aprender do zero, tudo o que está contido numa biografia, você vai levar dez anos para fazer. Então é preciso partir de um conhecimento amplo de certas coisas.

Ao longo do processo, fui aprendendo algumas coisas. Fui conversar com o Tom logo de cara. E ele me deu um baile. Só respondeu o que queria e me deixou chupando o dedo. E aí eu pensei: tá errado isso. Essas pessoas muito importantes, como o Tom, o João Gilberto e o Carlinhos Lira têm que ser as últimas a serem entrevistadas. Tenho que aprender tudo sobre eles primeiro, pra depois ir conversar, de modo que não fujam das perguntas. E comecei esse trabalho, que leva anos (o livro da Bossa Nova levou todo o ano de 1988, de 1989 e quase todo o ano de 1990). Então dá tempo de você aprender quase tudo sobre o assunto e, quando for conversar com as figuras mais importantes, apresentar uma realidade em que são obrigadas a falar “sim” ou “não”. E normalmente falam sim, porque se falarem não e eu souber que é sim, vou jogar outra realidade em cima deles.

Como é sua relação com a internet? Você até brincou, numa coluna da *Folha*, que usava palavras antigas e às vezes é criticado por isso; e tem posturas críticas em relação a novidades contemporâneas, a alguns comportamentos.

Às vezes eu até acredito que vim ao mundo para impedir que as palavras morram. Na coluna da *Folha*, tento ser o mais claro, o mais objetivo, o mais simples possível

ao escrever, mas às vezes me dou ao luxo de colocar uma expressão de 1920, de propósito. Só para receber um comentário azedo do leitor: “Pô, esse cara precisa se reciclar, nem o meu avô usa mais essa palavra”. Mas eu faço de propósito mesmo. A gente deve lutar para que as palavras não morram.

2017

PAULO VENTURELLI

“Minha preocupação é escrever um texto sempre provocativo, um texto que rompa fronteiras, inclusive acho literatura com adjetivo — infantojuvenil, infantil, juvenil, adulta — de um fascismo tremendo.”

A leitura é uma das atividades que ocupam a maior parte da vida de Paulo Venturelli. Ele comprou um segundo imóvel no prédio onde vive, no bairro Bacacheri, em Curitiba, para abrigar seus mais de 15 mil livros. Venturelli nasceu em Brusque (SC) e cresceu numa casa em que não havia livros, o que não foi empecilho para sua longa trajetória ligada à palavra escrita, à leitura e à criação literária.

No projeto Um escritor na Biblioteca, Venturelli falou de momentos decisivos de sua trajetória, como o contato com um professor, Padre Antoninho, que recomendou ao pequeno Paulo ler um livro por semana para “ser inteligente na vida”. “Aprendi duas coisas importantes: o valor da leitura e que a inteligência não é algo natural do ser humano. A inteligência se cria. E ela se cria, de forma primordial, por meio da leitura.”

“Ventura”, como ele é carinhosamente chamado pelos amigos, também comentou os primeiros tempos em Curitiba, onde está radicado desde 1974. Inicialmente, frequentava e emprestava livros na Biblioteca Pública do Paraná, até começar a montar sua própria biblioteca — definida por ele como uma defesa contra o mundo. “Na minha biblioteca eu me alimento, escrevo, reescrevo. A minha biblioteca passou a ser o meu planeta.”

Professor nos colégios Sion e Medianeira, ele também lecionou no curso de Letras da Universidade Federal do Paraná (UFPR) até se aposentar, em 2014. É autor da tese de doutorado *Literatura e homoerotismo em circuito fechado — Adolfo Caminha e Silviano Santiago*, defendida em 2001 na Universidade de São Paulo (USP). A partir desse estudo acadêmico, passou a pesquisar as relações entre literatura e homoerotismo. O tema aparece em alguns de seus 23 livros, entre os quais o romance *Madrugada de farpas* (2015) e *Bi-*

lhetes para Wallace, prosa poética ainda no prelo quando participou do bate-papo na BPP.

Venturelli conseguiu ressonância com títulos para crianças, especialmente *Visita à baleia* (2012) — obra que conquistou o segundo lugar no Prêmio Jabuti na categoria Infantil e foi eleita a melhor daquele ano pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil. Mas o autor diz gostar, mais do que tudo, de um livro de contos que escreveu, *Fantasmagorias de Caligema* (2006): “Criei uma série de contos nebulosos, não-realistas e impressionistas. É meu livro preferido, no qual estou mais inteiro”.

* * *

Como foi sua primeira vez numa biblioteca?

A minha primeira relação com uma biblioteca se deu quando eu estava num colégio interno em Corupá, Santa Catarina. Naquela época ainda não tinha nenhuma noção do que era literatura ou da própria função da leitura. Então fazia escolhas aleatórias. Mas lembro que nesse período acabei descobrindo Arthur Conan Doyle, autor de Sherlock Holmes, e foi uma paixão imediata. Aquele detetive extremamente inteligente, que de um pequeno detalhe conseguia desvendar todo o labirinto seguido por um assassino, me encantou muito. Eu ficava me imaginando na Inglaterra, com aquele detetive nas noites nebulosas de Londres, seguindo a pista de um assassino. Isso trouxe para minha mente uma natureza de escrita que mais tarde, acho eu, vai florescer num livro que escrevi chamado *Fantasmagorias de Caligema*, publicado em 2006.

Nesse início como leitor, acabei descobrindo um outro autor, um alemão chamado Karl May. Ele vivia numa peque-

níssima cidade do interior da Alemanha, nunca saiu de lá, mas escrevia incríveis livros de aventura que se passavam no oeste americano ou no Oriente. Eram catataus de 600, 700 páginas, e eu devorava esses livros porque ficava encantado com aquelas aventuras que se passavam em países exóticos.

A gente pode dizer que, desde então, estar numa biblioteca é perpetuar um pouco aquela experiência?

Eu lembro quando vim para Curitiba estudar Letras. Não tinha nenhuma condição financeira para comprar livros, então vinha a esta biblioteca. Sentava em uma sala que tinha uma mesa grande, nessa ilha de silêncio que é a Biblioteca Pública no meio do tumulto urbano, e lia muitos livros. Lembro que tentei ler *Ulysses*, do James Joyce, aqui na Biblioteca, mas na época eu não tinha nenhum aparato teórico, nenhum aparato de reflexão para entender a complexidade desse romance, e acabei não indo muito longe. Mas li outros livros, e hoje em dia, na minha própria biblioteca pessoal, prolongo essa experiência de estar diariamente cercado de livros por todos os lados, que é o meu mundo, que é a minha defesa contra o mundo, que é a minha reclusão contra tudo o que está aí. Na minha biblioteca eu me alimento, escrevo, reescrevo. A minha biblioteca passou a ser o meu planeta.

Você tem um apartamento todo ocupado por livros, e muitos alunos e alunas frequentaram essa biblioteca. Quando a gente conta, isso costuma causar um encantamento instantâneo, a ideia de que alguém tem uma biblioteca que ocupa um apartamento inteiro, aberta a quem quiser entrar, às pessoas mais próximas, pelo menos. Por que esse gesto impressiona tanto?

No Brasil causa espécie alguém como eu, que mantém um apartamento quase que exclusivamente para guardar 15 mil livros. Se fosse num país europeu, creio que isso não propiciaria nenhum espanto, porque lá é muito comum que as pessoas tenham os seus livros em casa. Então, esse espanto das pessoas em relação à minha biblioteca é algo sintomático. Não é comum no Brasil ter isso, infelizmente. Em nosso país é realmente um ponto fora da curva alguém ter livros, alguém investir em livros e, principalmente, investir num apartamento para guardar livros.

Muitas vezes, sinto uma culpa histórica por viver uma vida relativamente burguesa, me dar o luxo de ter um apartamento para livros, discos, obras de arte. Na minha cabeça, por mais que eu racionalize isso, vida era aquilo que o meu pai vivia: acordava às 4h da manhã, e eu escutava o despertador fazer aquela “bimbaiada” de madrugada. Ele se levantava, começava às 5h e trabalhava até as 13h. Isso que eu estou vivendo, toda a trajetória que eu tenho como professor, escritor, palestrante, parece que tudo isso é meio fora de contexto, que para ser verdadeiramente um trabalhador eu deveria ter seguido os caminhos do meu pai, a trajetória que a maioria esmagadora de meus parentes seguiu.

O fato de eu ter ido para um seminário católico também foi determinante — seja no sentido positivo, pois ali eu descobri a literatura e comecei a escrever, ou negativo, já que a religião católica é a religião da culpa, do remorso, do desprezo ao corpo e à sexualidade, uma criação medievalsca de tabus e preconceitos. Tudo isso me marcou muito.

Você já contou em entrevistas que foi alfabetizado por uma freira; e que um padre, seu professor, o aconselhou a ler um livro por semana para “ser inteligente na

vida”. A quem você deve o fato de ser esse leitor espantosamente praticante e dedicado que você é?

Meu pai era operário numa tecelagem em Brusque, cidade de Santa Catarina, e naquela época ele ganhava da empresa onde trabalhava uma revista mensal. Na nossa ignorância, chamávamos de Zezinho — mais tarde, soube que não era Zezinho, e sim Sesinho, porque era uma revista distribuída pelo Sesi. Nela havia histórias, desenhos com aqueles pontos para você complementar e formar uma figura. Havia páginas com desenho para colorir, curiosidades interessantes sobre o mundo, histórias em quadrinhos etc. Mas a primeira página era sempre igual: havia um desenho em bico de pena de um senhor bem velhinho, com a mão no queixo, barbudo, de óculos. Aquela imagem chamava muito minha atenção. Só que naquela época eu não sabia ler ainda. Um dia perguntei para uma amiga um pouquinho mais velha se ela sabia ler. Ela disse que sim. Então pedi que lesse o que estava escrito na primeira página da revista. E ela começou a ler mais ou menos da seguinte maneira: “Eu sou um velho. Tenho a mão no queixo. Uso óculos. Tenho uma barba”. Eu era analfabeto, mas não era besta. Logo percebi que aquela leitura estava muito artificial, que não podia ser aquilo. Aí eu mandei ela parar e perguntei: “Você sabe ler mesmo?”. Ela falou: “Não”. Ela tentou me enganar com aquela história, mas não conseguiu. Foi assim a primeira ligação que eu tive com a palavra escrita, aquele encanto com o texto impresso.

A história de um livro por semana foi levada a ferro e a fogo mesmo?

Foi levada a ferro e fogo. O momento decisivo, que determinou minha caminhada, teve a participação desse pro-

fessor, Padre Antoninho. Quando eu cursava a sexta ou sétima série do ginásio, ele soltou a seguinte frase durante uma aula de português: “Quem quiser ser inteligente na vida, tem que ler pelo menos um livro por semana”. Aquilo foi um raio na minha cabeça, porque aprendi duas coisas importantes: o valor da leitura e que a inteligência não é algo natural do ser humano. A inteligência se cria. E ela se cria, de forma primordial, por meio da leitura. Comecei a seguir isso à risca. Mas esse mesmo professor também dizia: “Quando você terminar de ler um livro, não o devolva para a biblioteca, releia a história para ver como a língua funciona, como é construído um parágrafo, como é construída a frase, que vocabulário o autor usa”. E eu passava finais de semana, feriados, copiando capítulos de livros, trechos bonitos que eu havia encontrado. Isso foi me dando intimidade com o português, então comecei a perceber a língua como uma massa de modelagem. Não era aquela coisa cimentada que a gramática apresentava para mim, era algo que me propiciava uma série de possibilidades. Comecei a ficar cheio de ideias, cheio de fios que eu podia puxar, até que chegou um momento em que precisei colocar aquelas ideias no papel, comecei a escrever, e nunca mais parei.

No labirinto do seu apartamento e dos lançamentos que estão nos sites, nas livrarias, como é que se dão as escolhas [do que ler]?

Eu normalmente acompanho os lançamentos de livros por jornais, revistas e pelos newsletter das editoras. Não sou muito de ler resenha, porque a resenha já prepara minha cabeça para a história que vou ler. Não leio nem orelha antes. Tenho um caderno chamado “Livros para aquisição”, onde anoto o título do livro, o autor, a editora, o número de

páginas, o preço etc. Sou um rato de livraria. Vivo indo em livrarias, sebos e, volta e meia, encontro maravilhas. Prefiro passar fome, mas não deixar de comprar livros.

Talvez você pudesse recuperar um pouco aqui como é que o tema da homossexualidade entra no seu repertório. A gente pode dizer que foi mais o tema que te escolheu do que uma escolha sua?

Acho que sim. Meu interesse pelo assunto começou quando eu era estudante e trabalhava numa empresa à noite, alimentando computadores. Eu morava na Casa do Estudante, perto do Passeio Público, ia com outros amigos para o trabalho e voltávamos de madrugada. Um dia, um amigo me perguntou: “Venturelli, já que você gosta de teatro, de literatura e coisa e tal, me explica uma coisa. Por que todo artista é viado?”. Aquilo fez um eco na minha cabeça. Pensei comigo: isso é uma pergunta no mínimo preconceituosa. Mas fiquei com isso na minha cabeça e decidi que um dia ia estudar o assunto, ver qual é o índice de homossexualidade no meio artístico.

Em 1990, quando entrei na Universidade Federal do Paraná, precisava fazer imediatamente um mestrado. Por coincidência, estava lendo um livro do João Silvério Trevisan, chamado *Em nome do desejo*, uma história passada num seminário, sobre dois garotos que se apaixonam. É um romance meio complicado, porque mistifica muito a homossexualidade, meio que sugere que o único amor possível é o que acontece entre pessoas do mesmo sexo. Em lugar de fazer uma dissertação elogiosa, eu fiz uma dissertação que desconstruía o romance — tempos depois fiquei sabendo que o João Silvério Trevisan estava me odiando, me criticando, falando poucas e boas ao meu respeito, mas tudo bem. Como

eu havia feito uma pesquisa muito grande a esse respeito, e não havia encontrado ainda uma resposta para aquilo que eu queria, resolvi continuar no doutorado com essa temática. Aí estudei o livro *Bom crioulo*, de 1885, do Adolfo Caminha, que é o primeiro romance, entre aspás, gay da nossa literatura. Juntamente, estudei um romance de 1985, *Stella Manhattan*, do Silviano Santiago. Usei muito daquela pesquisa que eu já havia feito, aprofundi a pesquisa, mas não cheguei a uma resposta definitiva.

E como você chegou à ideia de entrevistar garotos de programa pra fazer o *Madrugada de farpas*?

Nesse romance, publicado em 2015 pela Arte&Letra, procurei fazer um diálogo com o *Bom crioulo*, do Caminha. O livro conta a história de paixão entre dois estudantes de Letras: o Israel, que é o loirinho bonito, burguesinho de Santa Felicidade [bairro de Curitiba], e o Obadiah, que é nordestino, negro e pobre. Quando me propus a escrever, comecei a me perguntar: como é a realidade desses meninos que vivem esse tipo de experiência? Aí me meti pela noite, fui entrevistar 24 meninos, que é um número ícone, e gravei entrevistas com eles, para saber as experiências e coisa e tal, e em cima disso tirei alguns subsídios para a escrita do romance.

Quando você vai a campo fazer entrevistas, é o escritor se avizinando do antropólogo, do jornalista. Você se sente entrando num outro terreno? E isso é bom?

O escritor não pode ficar encerrado numa torre de marfim. Esses dias eu estava caminhando com meu cachorro, o Nino, que é um poodle muito fofo, quando me veio a ideia: que tal escrever o diário de uma prostituta? Aí já

comecei a maquirar na minha cabeça, fiz umas anotações. Mas, obviamente, se eu chegar a levar esse projeto à frente, vou ter que ir a campo de novo, entrevistar prostitutas, travestis, falar com esse povo da noite que vive uma faceta da cidade que muitos não querem ver.

□Mas□ a literatura brasileira contemporânea anda muito realista, muito naturalista e quase se confunde com jornalismo. Os escritores brasileiros, em sua maioria, exploram as realidades torpes do cotidiano, tudo o que a gente já conhece da televisão e do jornal. Também falta muita criatividade de linguagem e de temática em grande parte das obras literárias brasileiras. No *Fantasmias de Caligem*, procuro quebrar esse círculo vicioso trabalhando com temas que não são corriqueiros, muito menos aprazíveis e em muitos casos absurdos. Caligem é o nome desse nevoeiro presente em Curitiba. A partir disso, criei uma série de contos nebulosos, não-realistas e impressionistas. É o meu livro preferido, no qual estou mais inteiro. O livro traz contos fronteiros, em que há personagens que se confrontam com a própria loucura e o próprio descentramento.

Já *Bilhetes para Wallace* é um livro de poemas, uma obra □também□ homoerótica. Um personagem perdeu o seu companheiro e, para não ficar sozinho num sábado à noite, busca um acompanhante na internet — o acompanhante se chama Wallace. Essa relação é breve, mas intensa. O garoto de programa acaba marcando muito a existência desse personagem, que escreve bilhetes para esse Wallace, que na realidade são os poemas do livro. Trata-se de um registro densamente erótico, mas que extrapola o homoerotismo. Tem a ver com o erotismo humano, independentemente de rótulos. Tem a ver com a perda, com o desejo, com o corpo e com a saudade.

Essas questões de gênero e sexualidade são caras à literatura adulta, e em seguida você passa a uma literatura infantojuvenil, que é o espaço no qual ficou inclusive mais conhecido, no qual teve um êxito editorial maior. Como é que você muda de canal?

Não mudo de canal. Não faço nenhuma divisão: isso eu vou escrever pra criança, isso eu vou escrever pra jovem, isso eu vou escrever pra adulto. Isso é problema da editora, isso é problema das livrarias. Escrevo textos. Eu escrevo tudo a mão, duas ou três vezes, escrevo em folhas soltas, depois passo pra um caderno escolar, depois passo talvez pra um outro caderno, na terceira ou quarta versão eu vou para o computador; deixo um tempo o texto repousando, distribuo pra alguns amigos lerem e aí eles vão dizer se está funcionando ou se não está funcionando. Minha preocupação é escrever um texto sempre provocativo, um texto, como eu já falei, que rompa fronteiras, inclusive acho literatura com adjetivo — infantojuvenil, infantil, juvenil, adulta — de um fascismo tremendo.

Pra que criança que você escreve? Quem é essa criança? Como é que você vê esse leitor?

Isso é muito fácil de responder: a criança que existe dentro de mim. O Paulinho que eu fui, que era um menino frágil, um menino tímido, um menino angustiado, um menino mal amado, um menino com extrema dificuldade de se relacionar com os outros, mas esse menino teve coragem, num determinado momento da sua vida, de optar pela literatura. Sem a literatura eu não sei o que seria da minha vida. Então eu escrevo pra ele, eu converso com ele, eu vejo se ele tá gostando do livro, eu ausculto as suas palpitações à medida que vou escrevendo. Ele é o primeiro leitor que eu tenho em qualquer tipo de texto que escrevo.

Você encontrou seu público com essa literatura rotulada de infantojuvenil. Como lida com a espera, com o tempo que um escritor tem que ter até ser descoberto — na prosa adulta, por exemplo?

Não me preocupo com isso. Que eu me lembre, nunca mandei um texto pra alguma editora. Os 23 livros que eu tenho publicados sempre foram a convite. Mesmo o primeiro, *Admirável ovo novo*, lembro que foi uma amiga minha que ligou e perguntou assim: “Venturelli, você não tem nada que dê pra publicar pra criança?”. Eu tinha um livro de contos chamado *O veneno das famílias*, inédito, que eram histórias que giravam em torno dessa instituição falida, os familiares todos se arrebetando por n razões, e um desses contos era o “Admirável ovo novo”: tinha a mãe galinha, o pai galo, o franguinho Pit, que é o mais espertinho. Falei: esse aí quem sabe dá. Mandei pra essa amiga, ela gostou e publicou como livro infantil. Mas foi uma decisão dela, não foi minha.

Querida que você falasse um pouquinho pra gente dos diários do Paulo Venturelli. Você estava no fascículo 43, no caderno 43, quando nos falamos há dois anos. O que você escreve nesses diários? Experiência do dia, o que você leu?

Não é factual. É um diário em que eu desabafo minhas neuras. E já falei com meu psiquiatra, perguntei se ele aceita: vou deixar em testamento pra ele pra publicar não sei quantos anos depois de minha morte, se publicável. Acho que não é. Não há nenhuma intenção literária, eu só procuro jogar meus demônios da mente ali no papel, as angústias que eu tenho, as reflexões que eu faço, as perguntas sem resposta, as respostas q sem pergunta. Vou escrevendo isso sem nenhuma preocupação literária, devem ser textos horríveis, nunca reli nenhum.

2017

FABRÍCIO CARPINEJAR

“É muito difícil ler um bom livro de poemas de cabo a rabo. Tu fica tonto. O livro de poemas é pra ler um, dois, três textos e sair para organizar e passear com a tua dor.”

O poeta e cronista Fabrício Carpinejar falou sobre os principais momentos de sua formação de leitor e de seu percurso artístico durante a terceira entrevista de 2017 do projeto Um Escritor na Biblioteca. Filho de dois poetas, Carlos Nejar e Maria Carpi, ele teve contato com livros desde a infância. No bate-papo, Carpinejar lembrou que em sua casa havia livros espalhados até mesmo em cima da cama. “E a gente riscava, sublinhava, rasgava os livros. Isso fez com que eu não tivesse medo de ler”, comentou.

Carpinejar mencionou um episódio decisivo: aos 7 anos, tinha dificuldade para ler e escrever. Um neurologista o diagnosticou com retardo mental. Mas sua mãe, Maria Carpi, desafiou o diagnóstico e durante três meses ensinou o filho as primeiras letras: “Voltei à escola muito melhor do que os meus colegas”. Desde então, ele diz ter cultivado a sua solidão — o que foi fundamental para o desenvolvimento do poeta que mais tarde se tornaria conhecido pela produção escrita e pelas performances públicas.

Carpinejar estreou com *As solas do sol* (1998), coletânea de poemas que conquistou o Prêmio Nacional Fernando Pessoa da União Brasileira de Escritores. Já publicou mais de 40 títulos, como o infantojuvenil *Filhote de cruz credo* (2006) — vencedor do Prêmio da Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA) —, livros de crônicas, entre eles *Canalha* (2008), que conquistou o Prêmio Jabuti, e *Amizade é também amor*, além de *Beleza interior* (2012), seleção de reportagens a respeito de cidades gaúchas, conteúdo veiculado originalmente no jornal *Zero Hora*.

O poeta diz não ter se acomodado com reconhecimento, prêmios e crítica: “Todo mundo espera que tu não mude. Tu vai continuar sendo o mesmo. Na verdade, o que mais gostam de fazer no país é domesticar escritores. Tu tem que ficar

num canto e ser encontrado lá. E isso não aconteceu comigo”.

Jornalista, após atuar em jornal, revista e rádio, também se revelou viável na televisão. Entre 2012 e 2016, apresentou o talk show *A máquina*, exibido na Rede Gazeta, e se tornou colaborador do programa *Encontro com Fátima Bernardes*, da Rede Globo.

* * *

Qual foi seu primeiro encontro com uma biblioteca? Sendo filho de dois escritores, Carlos Nejar e Maria Carpi, em casa, possivelmente?

Ter sido — e ainda ser — filho de dois escritores me dá muito orgulho. Em casa nunca houve competição ou algum receio do tipo: “Não vou seguir a profissão dos pais porque vou ficar na sombra deles”. O que tu mais quer é ficar na sombra. É ótima a sombra. E meus pais, eles não tinham uma fiscalização solene com o acervo. Os livros eram pra ser folhados como se fossem jornais, revistas. Eles não diziam “Não mexe nesse livro!”, “Ponha na estante!” etc. Era uma bagunça. Meu pai tinha uns quatro livros na cama. Devo ter sido gerado numa transa em cima de livros. Porque até hoje meu pai tem livros na cama. E não é na cabeceira, é na cama mesmo. É uma colcha de livros. E a gente riscava, sublinhava, rasgava os livros. E os pais deixavam. Isso fez com que eu não tivesse medo de ler. Ler foi como uma paixão natural, pois não tive nenhuma censura, nenhum autoritarismo que me afastasse dos livros em casa. O livro nunca foi para um museu, sempre foi para as mãos, para a festa das mãos, para a festa dos olhos.

Tínhamos uma grande biblioteca e eu dormia com dois irmãos no mesmo quarto. A biblioteca era na sala, e

não tínhamos onde guardar nossos pertences. E onde nós guardávamos? Atrás dos livros. Cada um escolhia a obra de um autor. Eu escolhi Machado de Assis. Tudo que eu tinha, escondia atrás da obra completa de Machado de Assis. E a minha mãe pensava: “Nossa, como o Fabrício lê Machado de Assis”. E eu não lia Machado de Assis, apenas escondia as minhas coisas lá.

Você lembra qual foi a segunda ou terceira biblioteca? Algum espaço público que você começou a frequentar?

Eu também frequentava a biblioteca da escola. Sentia que aquela biblioteca era mais minha do que a biblioteca de casa. Esse local era uma espécie de anjo vingador para mim, porque eu não lia os livros solicitados pelas professoras. Eu tinha uma espécie de critério, meio de psicopata do livro. Procurava os livros em que a ficha catalográfica estava virgem. Ficava revirando com a bibliotecária para achar os exemplares que nunca tinham sido retirados. Com esse método, li cada coisa. Cheguei a ler livros de Medicina, educação sexual, obras que nunca tinham sido retiradas. Lia só porque nunca tinham sido retirados. Isso não deve ter me feito bem, mas eu tirei a virgindade de muitos livros.

Você já contou que, aos 7 anos, fez um exame e recebeu um diagnóstico no qual sua mãe não acreditou. Poderia recuperar essa história?

Quando criança, eu era muito mais estranho do que agora. Hoje sou um estranho conhecido. Imagina não sendo conhecido — eu era um ET. Tinha uma cabeça enorme, pernas finas e usava botas ortopédicas que me faziam cair com frequência. E tinha muita dificuldade para ler e escrever. Em

toda aula era passado um ditado, e eu errava grande parte das palavras. A professora falava uma palavra, eu não anotava e ela já estava na segunda. Aí a professora pediu para minha mãe me levar ao médico. Então fui a um neurologista. Ele concluiu que eu tinha retardo mental — e vocês estão vendo que eu tenho mesmo. A mãe recebeu uma penca de remédios e fui aconselhado a sair da escola. Ela pegou essa penca de remédios — eu lembro até hoje —, abriu todas as embalagens e, ao invés de me dar, despejou tudo na pia da cozinha. Ela me puxou pela mão e foi até a escola. Interrompeu a aula e disse algo assim: “Me dá três meses que o Fabrício volta pra escola”. Minha mãe tirou licença e ficou em casa me ensinando a ler e escrever, manhã, tarde e noite. Fui as férias da minha mãe em 1979. Ao invés de ela ir para a praia ou qualquer lugar, tirou férias para ensinar o filho a ler e escrever. Depois de três meses, voltei à escola muito melhor do que os meus colegas.

Sua estreia literária acontece em 1998 com o livro *As solas do sol*, que é premiado. Qual foi o caminho desde que você se descobriu poeta até essa [primeira] publicação?

Aos 7 anos eu já era poeta. Sempre tive uma distração excessiva. Imagine, sou filho de dois poetas, então em casa o idioma era metáfora. A gente falava por metáforas, por figuras de linguagem. Vejo as pessoas falando objetivamente, mas o meu idioma não é esse. Fui criado em outro ambiente. E sempre fui um filho do porão, um filho da árvore. Tem crianças que têm bichos de estimação, eu tinha uma árvore. Uma ameixeira, vivia nela, era minha e nenhum outro irmão podia subir nela. Era onde me escondia para chorar, quando estava com raiva etc. Isso é uma distração poética. Então sempre fui esquisito. E a esquisitice é um dom poético.

Acho que tive tempo para adubar minha solidão, que não adoceceu por falta de contato, por falta de comunicação. Eu conversava muito comigo mesmo. Lembro que meus pais pediam para que eu gritasse longe de casa. Então ia para o porão e lá havia uma série de vidros e potes da minha vó, onde ela guardava o doce de figo que fazia. Todos os potes tinham um rótulo e uma renda na tampa. E a tampa é uma janela. Aí eu tive a seguinte ideia: gritar dentro do pote. E fechar. Então não gritava dentro de casa, berrava dentro do pote quando estava bravo e fechava. Depois colocava a data de fabricação e o motivo do grito. Tenho vários potes com os meus gritos da infância, mas tenho medo de abri-los. Isso é uma atitude poética.

E o primeiro livro, ele chega depois desses potes?

As solas do sol é uma consequência da minha alucinação poética. Publiquei com 25 anos, mas poderia ter publicado com 40 ou com 50 anos, ia acontecer de qualquer jeito. A poesia escrita vai ser uma fatalidade da poesia oral. Toda minha família cursou Direito. O Rodrigo é promotor, a Carla é promotora e o Miguel é juiz. Meu pai é procurador aposentado e minha mãe é defensora pública. Aí lá em casa todos praticavam *bullying* comigo: “Ah, tu vai fazer Direito”. E eu não fiz, escolhi Jornalismo. E ainda debochei deles: “Ainda vou ganhar mais que todos vocês”.

Sempre fui um contador de histórias, mas poesia não é contação de histórias e sim uma overdose do que somos, do que sentimos e do que queremos. Tanto que é muito difícil tu ler um bom livro de poemas de cabo a rabo. Tu fica tonto. O livro de poemas é pra ler um, dois, três textos e sair para organizar e passear com a tua dor.

Em 2003 teve uma antologia publicada pela Companhia das Letras chamada *Caixa de sapatos*, reunindo seus quatro primeiros livros. Ou seja, você obteve esse reconhecimento num período curto. Como analisa seu percurso até essa antologia?

Na hora que tu é poeta e tem reconhecimento, prêmios e crítica, todo mundo espera que tu não mude. Tu vai continuar sendo o mesmo. Na verdade, o que mais gostam de fazer no país é domesticar escritores. Tu tem que ficar num canto e ser encontrado lá. E isso não aconteceu comigo. Porque depois da poesia veio a crônica, a exposição pública e a presença nas redes sociais. O papel de escritor é confundir, não é dar certezas. As pessoas têm dificuldade de entender que um escritor é um desobediente civil.

Caixa de sapatos não é uma antologia, mas um livro a partir dos meus livros. Como seria fazer uma caixa de sapato dos meus livros? Foi a partir dessa ideia que surgiu *Caixa de sapatos*.

Em algum momento, nesse percurso poético, você passa a ser conhecido como cronista também.

Um dia, pensei no seguinte: “Nossa, posso ser um traficante!”. Posso articular poesia por meio da crônica. Posso traficar lirismo para pessoas que não leem poesia. Posso contrabandear histórias poéticas a quem nunca pensava, um dia, folhear um livro de poesia. Porque a crônica não é arrogante, nem soberba. O poeta se sente melhor que os outros, mais inspirado que os outros. O cronista, não.

Como é decidir se um tema vai virar poema ou crônica?

Poema é transe, obsessão. É como se fossem surtos da minha personalidade. Fico realmente pensando nos poemas. Não anoto. Tento memorizá-los. Memorizo todo o livro antes de escrever os poemas.

E como é com as crônicas: quanto tempo você se dedica para escrevê-las?

Escrevo absolutamente tudo no celular. Anoto ideias num arquivo e vou trabalhando as questões que vão se tornar as minhas crônicas. Por exemplo, faço uma anotação: fim de um ciclo não é o final do amor. Afinal, a gente pode achar que terminou um amor, mas na verdade só terminou um ciclo. Outro exemplo: o que é a amizade no WhatsApp? Você pode manter um amigo no WhatsApp só respondendo “valeu”, “legal” e “show” após cada postagem. É possível passar anos só falando isso que o amigo do WhatsApp vai continuar ativo. Mas amigo de verdade é diferente.

Vivemos tempos líquidos, de romances líquidos. É muito fácil começar uma relação, terminar uma relação. Hoje as pessoas se separam antes de discutir, sem falar com a parte interessada. Porque a outra pessoa não se encaixou, como se o amor fosse um encaixe. Amor é trabalho, é superação. Então, a amizade talvez seja a fortaleza. O amigo não vai sofrer da exclusividade e da possessividade do amor.

Além disso, posso completar os meus amigos entre si. Posso ter um grande amigo, um mais equilibrado, outro mais louco etc. Os meus amigos se completam. Mas os amigos de verdade não são os amigos do Facebook. Amigo é aquele que vai telefonar. E esses são poucos, pouquíssimos. São aqueles que tu precisa escutar a voz. Tem algo que aconteceu contigo que tu só pode contar para determinado amigo, porque só

ele vai entender. *Amizade é também amor* é um livro que fala justamente disso, dessas amizades amorosas.

E *Beleza interior*, foi uma encomenda ou ideia sua?

Amo o Rio Grande do Sul, inclusive tenho um mapa de Porto Alegre tatuado nas costas. Uma das minhas crises pessoais é que hoje sou casado com uma mineira que está tentando me levar para Belo Horizonte. Mas, no caso do projeto *Beleza interior*, queria conhecer o Rio Grande do Sul. Então, elaborei uma série de reportagens poéticas que foram inicialmente publicadas todo sábado no jornal *Zero Hora*. Tentava descobrir cidades pouco conhecidas com personagens ou um enredo fantástico. Assim, eu fui pra Lagoa dos Três Cantos, situada a 277 quilômetros de Porto Alegre, que ficou conhecida em 2001 como a cidade mais obesa do Brasil. Cerca de 60% dos moradores estavam acima do peso e fugiam da balança. Toda a cidade tentou emagrecer. Os moradores fizeram um regime coletivo, com tabela do que podia comer e do que deveria ser evitado. Fui lá porque os moradores de Lagoa dos Três Cantos emagreceram e, depois, engordaram de novo. Tentei descobrir o motivo. Eram as cucas do italiano Ivaldo Fioravante Borghetti. Lá, ninguém resistia às massas caseiras, recheadas de morango, framboesa, uva, tangerina, coco, chocolate e doce de leite. E, a exemplo de Lagoa dos Três Cantos, viajei para outras cidades. Posteriormente, reuni o conteúdo em livro.

Você também transitou pelo infantil. *Filhote de cruz credo* foi feito de encomenda?

Foi o primeiro livro [publicado em 2006] a tratar abertamente do *bullying* no Brasil. O tema que não é [era] conhecido. Conto as histórias dos meus apelidos. E falo o

quanto eu acho que — continuo acreditando nisso — o humor é humildade. Quem não tem senso de humor é orgulhoso. Quem sabe rir de si será generoso.

E nesse trânsito entre poema, crônica, reportagem, infantil, o que faltaria? Uma longa narrativa, contos?

Não vou escrever novela nem romance. Sou poeta e cronista e já estou satisfeito com isso.

A exposição na televisão te fez mudar como poeta, como autor?

Não me tornou famoso. Quando penso que sou conhecido, encontro um sujeito que diz: “E aí, Maurício Carpinejar, tá tudo bem?”. Respondo: “Tá ótimo”. A fama é uma projeção provisória, fugaz. Tenho filhos e eles me devolvem pro meu devido lugar. Nunca fico de salto alto, se bem que tenho um sapato que lembra muito um salto. É uma bota argentina. Um dia desses, meu vizinho bateu lá em casa e, constrangedoramente, pediu pra mim: “Bah, tu pode pedir pra tua mulher parar de usar salto? Porque não consigo dormir e ela fica de um lado pro outro andando de salto”. Olhei pra ele e disse: “Não é minha mulher, sou eu. É a minha bota de salto”. Aí fiquei imaginando que ele deve ter fantasiado algo com a minha mulher, mas na verdade quem fazia o barulho era eu.

Você publicou muitos livros, embora tenha começado a publicá-los relativamente tarde. Para quem gosta de escrever, quem tem essa veia cronista, o que você aconselha? Ter um cronograma, pegar os temas e anotar, ter um horário pra fazer isso, ou deixar fluir naturalmente?

A única coisa que pode fluir naturalmente é quando

tu tá apaixonado. Tu não faz outra coisa senão ser coelho. O resto tudo tem que ter disciplina. Eu sempre tive disciplina. Eu posso soar como louco — não, eu não sou louco, sou muito normal, sou muito centrado. Escrevo de manhã, gosto de escrever de manhã. Eu não tenho problema de escrever em qualquer lugar, isso me facilita. Posso estar escrevendo no avião, no carro, em qualquer lugar. Mas sempre tive disciplina, que é escrever um pouco por dia, mesmo quando não se tem vontade de escrever. Porque, às vezes, quando a gente não tem vontade de escrever, a gente não tem vontade de mentir. Os grandes textos se dão quando você luta contra o texto, porque quando tu tá com muita vontade de escrever tu tem que cuidar, porque tu vai mentir bastante. Então, tá com dor de cabeça, escreve; tá indisposto, escreve. Escreve. O texto é algo independente, então eu posso estar escrevendo um texto mais triste estando alegre; eu posso estar escrevendo um texto mais alegre estando triste. E na verdade tu vai ser uma esponja das emoções por perto.

Tem muita gente que sofre *bullying* na escola e dizem: “Ah, deixa que isso passa”, como algo insignificante, mas sempre ficam marcas, cicatrizes. Você poderia traduzir essa palavra insignificância, insignificante?

Mas pra ti não é insignificante. Não é porque tu quer acreditar que vai ser insignificante. As dores só passam se a gente sabe ver o tamanho delas. Tu precisa ver qual é o tamanho da tua dor, a estatura da tua dor. Não adianta dizer que é menos se pra ti é mais. Mas tu precisa diferenciar as tuas dores, saber sofrer por aquilo que realmente te machuca. Não fazer com que tudo seja dramático, isso é banalizar as próprias dores. Tu tem que ver se isso realmente te fez sofrer ou se isso atingiu o teu orgulho. O orgulho é substi-

tuível. O que te recomendo: eu sofri *bullying*, mas o que eu fiz foi colocar meu sofrimento a trabalhar. Tu tem que cuidar pra não deixar o sofrimento ficar obeso, ficar no sofá vadiando. Põe teu sofrimento em movimento, conversa com outras pessoas, passa aquilo que tu viveu, que sirva como lição. Você vai ver que tem muita gente que sofreu igual, aí tu pensa: meu deus, eu pensava que sofria sozinho desse jeito. Perde a realza da dor.

Seu pai comentou, no programa *A máquina*, que você apresentava, que ele, Carlos Nejar, escreve pra vencer a morte. E você, [também] escreve pra vencer a morte?

Escrevo por outro motivo. Nosso grande tormento é estar sozinho. Todo mundo tem medo da solidão, mais até do que da morte. Muito mais. Imagine envelhecer, depois de ter criado filhos e morrer sozinho? Tem uma maior crueldade que essa? Eu acho que não. E tem mais: só esquecemos de quem não soubemos agradecer. Agradecendo a gente lembra. Agradecer é lembrar. E agradecer é somente pra quem tem coragem. É mais difícil agradecer do que perdoar. Agradecer é puro desejo.

2017

MARCELINO FREIRE

“A oralidade está na minha literatura. Isso certamente vem de uma vivência sertaneja. A voz da minha mãe me acordava todo dia. A voz dela, os gestos, a agonia e o vexame. Minha mãe dava muito vexame, sobretudo quando estava sem dinheiro.”

O escritor Marcelino Freire fez um amplo resumo de sua trajetória literária na edição de junho de 2017 do projeto Um Escritor na Biblioteca. Conhecido pela eloquência da fala, Freire reafirmou a importância da oralidade em sua ficção. “Nunca tenho uma ideia para uma história. É muito difícil eu ter uma ideia. Não tenho juízo para nada, vou ter uma ideia todinha, do começo ao fim? Não vou. Vou ter uma frase. Uma frase que ouço na rua, que escuto na televisão, que minha mãe falava”, disse o autor, hoje com 50 anos, nascido em Sertânia (PE) e radicado desde 1991 em São Paulo.

Durante anos, ainda no Recife, trabalhou em banco e como revisor publicitário. Logo nos primeiros tempos em São Paulo, bancou com economias — de seu trabalho como revisor em agência de publicidade — os dois primeiros livros: *acRústico* (1995) e *eraOdito* (1998). O ponto de virada aconteceu quando Freire conheceu o escritor Evandro Affonso Ferreira, à época dono de um sebo. Os dois autores deram início a encontros que chacoalharam a cena literária paulistana no início do século XXI — vários desses escritores integrariam a antologia *Geração 90: manuscritos de computador* (2001), organizada por Nelson de Oliveira.

Por intermédio do crítico João Alexandre Barbosa, foi publicado pela editora Ateliê Editorial e, em seguida, pela Record. Freire tornou-se um dos principais autores da literatura brasileira contemporânea — algumas de suas obras estão traduzidas para o inglês, francês, espanhol e italiano, incluindo publicações em Portugal. O escritor também idealizou, a partir de 2006, a Balada Literária, evento tradicional no bairro paulistano da Vila Madalena, em São Paulo.

No bate-papo, falou ainda sobre *Contos negreiros* (Melhor Livro de Contos no Prêmio Jabuti de 2006) e sobre seu primeiro romance, *Nossos ossos* (Prêmio Machado de

Assis em 2014), além de resgatar episódios de sua trajetória e de enunciar frases marcantes, entre as quais: “A literatura é um jogo constante”.

* * *

Onde se deu seu primeiro encontro com uma biblioteca?

Manuel Bandeira foi a minha primeira biblioteca. Todo autor, todo poeta é uma biblioteca em si. Bandeira foi o primeiro autor que li. Assim que o conheci, fui lá conferir outros poetas do movimento modernista, por exemplo. Então, ele foi de alguma forma uma espécie de guia, de porta de entrada para outros escritores. Cada escritor é uma biblioteca ambulante, entende? Por que eu estou falando isso? Porque a biblioteca física, assim, feita de cimento, em Sertânia [cidade pernambucana onde o autor nasceu] não existia. Em Sertânia não tinha água, que dirá biblioteca.

A escola onde estudei, no Recife, chamava-se Alfredo Freyre, que era o pai de Gilberto Freyre. Lá não havia biblioteca. Mas havia uma coisa fundamental para minha formação como escritor: o teatro. A diretora teatral Ilza Cavalcanti começou a me falar de Maria Clara Machado, Ziraldo etc. E ela me emprestava livros. Não era uma biblioteca vasta, mas ali tinha, por exemplo, *Esperando Godot*, do Samuel Beckett. Ilza também carregava uma biblioteca com ela.

A outra coisa mágica nessa escola, que eu achava fascinante, era a presença de Gilberto Freyre. Ele visitava o local de vez em quando, porque, obviamente, a escola levava o nome do pai dele. Então, a escola parava para recebê-lo, era o dia em que havia uma mortadela com queijinho para todo mundo comer. E a gente, que fazia teatro, se apresenta-

va para o escritor assistir. Eu me apresentava para o Gilberto Freyre. A figura dele, como escritor — eu nem sabia que ele era sociólogo — era algo que me deixava com inveja. Eu queria ser recebido um dia daquele jeito. Eu queria mortadela todo dia.

Os escritores pegam na mão da gente no momento em que estamos precisando. Eu não sabia, mas o Bandeira pegou na minha mão quando li pela primeira vez um livro dele. Quando li um poema dele, “Testamento”, fui tomado por uma febre, uma espécie de contaminação, de fracasso múltiplo. Minha mãe saiu de Sertânia com os filhos porque queria a salvação financeira, e a salvação financeira não está na poesia. Poesia não garante nada a ninguém, por isso que é poesia. Aí, no entanto, o que o Bandeira estava dizendo para mim, a poesia dele, a verdade dele, foi me alimentando, me ajudou a atravessar a vida. É assim até hoje, quando eu vou reler, por exemplo, Murilo Mendes, Cecília Meirelles, Solano Trindade, Noémia de Sousa. Todos estão me ajudando a sobreviver.

Você foi pra São Paulo e trabalhou numa agência de publicidade, mas como revisor. Como foi essa transição?

Nunca imaginei que iria para São Paulo, mas na época estava completamente apaixonado e sofri muito durante uns dois anos. Eu estava apaixonado por um rapaz, que me convidou para ir para lá. Aí eu fui e me lasquei. Mas é assim mesmo. A vida é feita dos amores possíveis, não dos amores impossíveis. Fiz de São Paulo o meu amor possível. E isso não é melancólico, não. É uma filosofia de vida. Quando acordo, digo: “É o que é possível fazer”. São Paulo não deu certo, o amor não aconteceu, não rolou, não tem problema. Vamos para os amores possíveis, para a vida que é possível ser vivida. Há 26 anos estou em São Paulo. Há 26 anos vou vivendo assim.

Peguei a cidade de São Paulo para mim. Numa força, numa vontade. Fui avante. Comecei a procurar trabalho. Eu já trabalhava no Recife como revisor de textos. Então, fui procurar emprego em agências de propaganda e bancos. Passei 13 anos trabalhando em uma grande agência como revisor, lendo textos que não mereciam ser lidos uma única vez. Trabalhei muito lendo rótulo de água mineral, por exemplo. Nunca reclamei da minha profissão, porque era essa profissão que me mantinha em São Paulo. Com ela eu mandava dinheiro para minha mãe, pagava o aluguel etc. Eu não brigava com meu ofício.

O primeiro livro, *acRústico*, tem algo desse período da água mineral?

Tem gente que às vezes chega numa palestra com esse livro, aí eu digo: “Quanto você quer por essa merda?”. Eu brinco assim, mas esse livro, mesmo ruim, foi muito importante para os outros que vieram. Fiz esse livro quando ainda não tinha interlocutores no meio literário. Acho que é imprescindível para um escritor encontrar sua turma, interlocução, seus pares. O seu bando. Os seus parceiros do crime. Aí, quando você vai encontrando, vai afinando os instrumentos. Na época do *acRústico* eu estava sozinho. Na verdade, estava trabalhando demais, revisando lá os rótulos de água mineral. Não reclamava, mas era essa a minha vida manhã, tarde e noite. Eu dizia: “Nossa, vim pra São Paulo pra isso?”. Foi quando decidi fazer meu primeiro livro por conta própria, sem procurar editora, com o dinheiro que eu ganhava revisando rótulos. Mas aí, o que eu fazia? Para cada rótulo de água mineral, escrevia um conto. Era essa a minha vingança.

E nisso esses textos já formaram alguns dos seus primeiros livros?

Fiz o *acRústico* por conta própria. Depois de três anos, queria fazer um próximo livro de contos. Já era o *Angu de sangue*. Mas não se chamava assim. O título inicial era *O sol que gera e devora seus filhos*. Então convidei um amigo, Jobalo, artista plástico pernambucano que mora em Milão há muitos anos, para fazer uma intervenção no livro. Queria que ele mandasse algumas coisas, desenhos, pinturas etc. Para minha surpresa, ele enviou fotografias. A imagem da capa e outras fotos que compõem o *Angu* são dele.

Como você chega, num segundo momento, a *eraOdito*?

Eu queria fazer o *Angu de sangue*, mas era um livro caro, por conta das imagens etc. Por isso resolvi pensar em outro livro, que ajudaria a pagar a edição do *Angu*. Aí comecei a brincar no computador, entre uma revisão e outra, com ditados populares e frases famosas. Fui descobrindo outras leituras nesses ditados. Eu os ressignificava. Escrevia a frase e ficava pensando em outros significados, naquilo que não era muito visível. Isso foi me tomando, fiquei obcecado. As pessoas me diziam algo e eu já sabia o que estava escrito lá dentro. “Ser ou não ser, eis a...” Sabe o que está escrito dentro da frase de Shakespeare? Neurose. Todas as letras estão lá. Eu não preciso nem da palavra “questão”. “Ser ou não ser, eis a neurose”. As pessoas na agência de propaganda adoravam. Iam pro meu computador e perguntavam: “Descobriu mais alguma coisa?”. Aquilo foi mobilizando a agência de tal maneira que eles me ajudaram a fazer o *eraOdito* com uma tiragem de 5 mil exemplares. E esse livro, que era para ajudar na edição do *Angu*, me tomou dois anos, de 1998 até 2000. O li-

vro vendeu muito, virou até best-seller na Livraria Cultura. Eu mesmo ia lá oferecer à Livraria, com o livro debaixo do braço.

Eu estava num período incessante de trabalho na agência e decidi que, nos finais de semana, não ia fazer nada, apenas iria às livrarias, circular pelo meu bairro. Foi aí que conheci o Evandro Affonso Ferreira, escritor que tinha um sebo chamado Avalovara. Evandro propôs que começássemos uns encontros com escritores para leituras de textos. Começamos a fazer essas leituras num café, na Vila Madalena, aos sábados. Aí fui encontrando meus pares, essa interlocução que faltava. Apareceram por lá Nelson de Oliveira, Marcelo Mirisola, Luiz Ruffato, Ivana Arruda Leite, Marçal Aquino, Andrea Del Fuego, Ronaldo Bressane; até Valter Hugo Mãe pintou por lá, entre outros. Era uma geração que também estava muito inquieta, queria ter contato com outros autores.

E aí tem uma mudança: você recebe um convite.

No sebo Avalovara, Evandro conheceu João Alexandre Barbosa, crítico literário muito respeitado, que acabou indo a um dos nossos encontros de sábado. João Alexandre me viu lendo em voz alta “Muribeca”, o conto que abre *o Angu de sangue*. Ele gostou e me pediu para que enviasse a ele outras histórias, pois me indicaria para a Ateliê Editorial. E, de fato, ele me indicou. Plínio Martins, editor, adorou o projeto e o *Angu* saiu por lá no ano 2000. Foi publicado com prefácio de João Alexandre Barbosa, que à época escrevia na revista *Cult*. Devo minha trajetória à generosidade dessas duas figuras, João Alexandre e Plínio. E a Evandro, com quem tudo começou.

No ano 2000, ainda havia muitos suplementos literários. E todos repercutiram o lançamento do *Angu de sangue*. Lembro de uma coisa muito maluca: a *Folha de S. Paulo* tinha um caderno chamado “Inéditos Folha”. No primeiro

sábado do mês, saía um caderno dentro da “Ilustrada”, com trechos de livros que ainda não haviam sido publicados. Eles antecipavam as novidades do mercado editorial. Pedi para a Ateliê mandar para alguns jornalistas a prova do *Angu*. Mas o que eu fazia: mandava a prova junto com um exemplar do *eraOdito* — ou seja, ocorria de a pessoa já conhecer o livro e eu mandava de novo.

Um dia, a editora do “Inéditos” chegou desesperada para o Cassiano Elek Machado, naquele tempo um jovem jornalista da *Folha*, dizendo que a autora que ia sair no caderno do fim de semana já havia divulgado o texto dela no *Jornal do Brasil*. O conteúdo programado para sair não era mais inédito, portanto. Cassiano então olhou para um conto, olhou para o outro, e viu o *Angu de sangue*. Ele leu os originais e gostou. Na quinta-feira me entrevistou, na sexta escreveu a matéria para sair no sábado. Quando dei conta, antes do lançamento do livro, os contos já tinham saído num caderno inteiro da *Folha*. Isso, de alguma forma, nor-teou os outros suplementos. Era um caderno importante o “Inéditos”. Os outros suplementos logo depois vieram atrás para resenhar o livro. Essa minha história me lembra Millôr Fernandes, quando perguntaram para ele qual o conselho que daria para escritores iniciantes, que estão começando. Eis o conselho que Millôr deu: “Tenham sorte”. Tem isso também, né?

E o livro posterior, o *BaléRalé*, consegue ainda mais visibilidade. O retorno foi maior que o do *Angu*? Como você lembra da ressonância?

BaléRalé, de 2003, saiu com o texto de orelha escrito pelo saudoso e querido João Gilberto Noll. E é um livro assumidamente homossexual. Não digo aqui que exista uma li-

teratura homossexual, mas eu sentia necessidade de tocar na questão da sexualidade. Afinal, eu já estava morando em São Paulo há muito tempo, longe da família e, portanto, me sentia com uma liberdade maior, digamos. É um livro que de cara apresenta essa temática — desde a capa, que traz duas múmias gays encontradas abraçadas num pântano na Holanda. O *BaléRalé* também é especial para mim porque foi este livro que me levou para a Jornada Literária de Passo Fundo, e a Jornada me levou para a FLIP, em 2004, na segunda edição. Lembro de que eram três jovens escritores: Joca Reiners Terron, Daniel Galera e eu. Éramos a aposta da FLIP naquele ano.

***Contos negreiros*, o livro seguinte, teve muito mais repercussão ainda. Saiu pela Record e com ele você conquistou o Jabuti. Com o impacto do prêmio na sua trajetória, o que muda? Você sabia que seria outra fase, ou foi uma surpresa também?**

Devido à repercussão de *BaléRalé* e da minha participação na FLIP, a Luciana Villas-Boas, então diretora-e-ditorial da Record, me procurou perguntando se eu tinha originais. Disse que tinha dois livros: *Contos negreiros* e um romance. Ela propôs contratar os dois. Então fui conversar com o Plínio Martins, da Ateliê, e falei: “Plínio, está acontecendo isso, me convidaram para outra editora”. Ele me disse para ir, porque na Record fariam coisas por mim que a Ateliê não conseguiria fazer. Eu fui para a Record, mas meus livros editados pelo Plínio, *Angu de Sangue* e *BaléRalé*, continuam na Ateliê. E por lá ainda deixei a antologia de microcontos *Os cem menores contos brasileiros do século*, organizada e criada por mim em 2004. Havia uma proposta para eu levar todos os livros para a Record. Mas eu disse não. Quem for ler *Nossos ossos* pela editora grande pode ir em busca do

Angu de sangue. “Ah, mas eu não encontro o *Angu*”, sempre alguém vem me dizer. Procure, problema seu, está lá na Ate-liê. Continua lá até hoje. É só pedir. Foi lá onde tudo começou, é ou não é?

Como é o processo de criação de um conto: antes de começar a escrever, você já tem em mente a conclusão?

O livro que mais leio é a rua. Então, nunca tenho uma ideia para uma história. É muito difícil eu ter uma ideia. Não tenho juízo para nada, vou ter uma ideia todinha, do começo ao fim? Eu não. Vou ter uma frase que ouço na rua, que escuto na televisão, que minha mãe falava. É sempre uma fala que vem falar o que eu escrevo. Algo que me angustia e fico, sei lá, carregando durante um tempo. Daí, quando vou ao computador escrever — até hoje é assim — eu digo: “Qual é mesmo aquela frase?”. E não anoto a frase, porque se anotar, perco. Esqueço a palavra para poder lembrar. Se aquela frase, se aquela palavra estiver doendo ainda, é porque de fato é algo que não dá para esquecer. Aí eu tento reproduzir. Eu descubro quem está falando ao escrever. Ou seja, descubro a história a partir das palavras, o que as palavras vão me dizendo. E as palavras sempre nos socorrem. Sempre. Não é coisa de baixar santo, não, que isso não existe. A partir da primeira, da segunda, da terceira, da quarta frase, vou me surpreendendo. A literatura é um jogo constante.

Já se disse que Marcelino Freire lê com emoção até bula de remédio. A oralidade é muito importante pra você? A conversa, o som da rua, como você comentou há pouco?

A oralidade está na minha literatura. Isso certamente vem de uma vivência sertaneja. O que você mais tem na casa do sertanejo é barulho, fala, algazarra. A voz da minha mãe

me acordava todo dia. A voz dela, os gestos, a agonia e o vexame. Minha mãe dava muito vexame, sobretudo quando estava sem dinheiro. Daí, ela gritava, aperreada. Eu sabia que as coisas não estavam boas, que o almoço não seria tão bom, pelo barulho da casa. Quando não estava gritando e gemendo, minha mãe estava cantando. Quando ela cantava Luiz Gonzaga, eu sabia que as coisas estavam um pouco melhores. Os meus personagens têm esse movimento, dão esse vexame. Escrevo dando vexame, compactuando com minha mãe quando ela estava, sobretudo, sem dinheiro. Eu escrevo gritando com ela. Os meus contos gritam muito, dão muito vexame.

E a transição do conto pro romance, como foi?

Quem grita muito não é ouvido: vinha [gritando] com aqueles personagens, pegava uma fala ali e construía aquela fala. Quando eu chegava na página 70 [do romance], eu já estava afônico, já estava cansado. Digo: não é o tom do romance. Na página 70 você está ainda na metade do livro, um pouquinho antes da metade, pra chegar a 140 páginas, 150, 160. E é crucial: você não sabe pra onde vai, fica um inferno na terra. E aí era isso que eu fazia: gritava demais, não sabia pra onde ia aquele grito. O que eu fiz? Me aproximei do silêncio. Se minha mãe gritava, meu pai silenciava. Então eu me aproximei do meu pai, por isso o primeiro romance é dedicado a ele. Eu disse: “Nossa, eu vou pro silêncio do meu pai”, aí encontrei o tom.

Você consegue se lembrar do momento da sua decisão, ou da sua percepção, de que poderia escrever?

Sou um cara muito aperreado. Faça a Balada Literária porque sou aperreado. Não tenho patrocínio, não sou rico, então tudo é muito aperreio. Viajo bastante para po-

der trabalhar. Luto demais. Já estou acostumado a me virar. Nunca me senti “desacontecido”, sobretudo agora, num momento em que as coisas “desacontecem”. Quem está muito acostumado à mamatinha, diz: “Oh, o que vou fazer agora da minha vida?”. Essa pessoa nunca pegou no pesado, nunca enfrentou a vida como um demônio do bem. O que estou querendo dizer é que esse meu aperreio sempre foi constante, quer seja para fazer a “Balada Literária”, para escrever os livros, para viajar pelo Brasil palestrando etc. O aperreio é o que me leva. Dificuldade, qualquer uma, não me paralisa. Se fosse assim, minha família teria morrido em Sertânia.

Estou com 50 anos — com cara de 49 — mas só agora chegou água na minha cidade. Sertânia foi manchete recentemente em todos os jornais exatamente por causa da transposição do rio São Francisco. Aquela cena de pessoas pulando na água como se fosse uma grande praia aconteceu lá em Sertânia, num canal de transposição do São Francisco. Se minha mãe continuasse no sertão, eu estaria também hoje naquela praia fazendo a maior festa, com a água finalmente chegando por aquelas pastagens.

A vida é muito curta para ser pequena?

Essa frase é do Chacal. Quando eu estava escrevendo meu primeiro romance, *Nossos ossos*, me lembrei dessa frase: “A vida é muito curta para ser pequena”. E usei em um trecho do livro. Não gosto de ficar colocando nota de rodapé. Quem lê de verdade sabe que esse livro, que esse título é dele. Um dia, numa palestra em Belo Horizonte, falei para o querido Chacal, publicamente: “Olhe, não foi plágio, foi uma homenagem que fiz para você”. Aí ele me disse: “Mas essa frase também não é minha”. Está vendo? Morro de rir com essa história. Ladrão! Ladrão! Escritor é tudo ladrão!

Mas, respondendo à sua pergunta, falando sobre a frase em si, realmente a vida é muito curta para você fazer dela uma coisa pequena. Sem contar que tudo à nossa volta faz com que você encare a vida como uma coisa pequena. Tudo faz a gente se sentir pequeno. Prédio, dinheiro, tudo deixa a gente pequeno demais. O sertão, aquele sofrimento da minha mãe, aquele sacrifício, tudo a fazia se sentir pequena, sem dinheiro, sem carne para o almoço, etc. O que tinha a minha mãe, então? Uma vontade grande, imensa, maior do que a gente. Essa minha trajetória, essa que você citou no começo desse nosso encontro, isso que está aí nesse papel, lido na abertura dessa nossa conversa, se fiz tudo isso até agora foi para não me sentir pequeno. Para não fazer da minha vida uma vida pequena. Faço as coisas assim, de igual para igual com a vida. Faço porque não quero me sentir um covarde. Faço porque eu sei, no fundo, que eu não posso, mas acredito sempre que eu posso e eu acabo podendo. É a minha grande vingança. Tudo em mim é uma grande vingança, repito. É assim que eu sigo vivendo.

2017

ANA MIRANDA

“Estou escrevendo dois livros agora, lutando com eles. Não sei qual dos dois vai vencer. É uma coisa tão trabalhosa. O livro é quem manda, sabe? Então, sou só uma obediente, escrava dos temas sobre os quais quero escrever.”

Acostumada a peregrinar pelo Brasil (e pelo mundo), a romancista Ana Miranda voltou para casa. Ela, que já morou em Brasília e no Rio de Janeiro, decidiu deixar São Paulo para trás — “deixei tudo, vendi meu apartamento, as coisas que eu tinha” — para viver em Fortaleza, de onde saíra quando tinha quatro anos. Mais do que uma nota biográfica, esse retorno à terra natal representou uma nova etapa na carreira da autora. “Há muito tempo queria escrever alguma coisa sobre minha terra, mas eu não a conhecia, então como é que poderia escrever?”, disse Miranda na edição de julho de 2017 do projeto Um Escritor na Biblioteca.

A autora cearense estreou em 1978, com a coletânea de poemas *Anjos e demônios*, mas seu nome está associado ao romance. O primeiro que escreveu, *Boca do inferno* (1989), logo virou *best-seller* e até hoje é sua obra mais conhecida. Ambientada na Bahia do século XVII, a história traz para o primeiro plano duas figuras marcantes da cultura brasileira: o poeta Gregório de Matos (-1636 1696) e o jesuíta Antonio Vieira (1608-1697). O livro também ganhou o mundo, tendo sido traduzido na Suécia, Dinamarca, Holanda, Argentina, Itália, Estados Unidos, Espanha e Inglaterra.

Durante o encontro na Biblioteca Pública do Paraná, Ana Miranda lembrou como construiu, de maneira intuitiva, a narrativa histórica sobre o poeta baiano que deu início a uma sequência de romances elaborados a partir de episódios marcantes do passado brasileiro, a exemplo dos livros *O retrato do rei* (sobre a Guerra dos Emboabas) e *Desmundo* (ambientado no Brasil Colonial), este último adaptado com sucesso para o cinema. “Eu não sabia nada sobre romance histórico, não sabia nada sobre intertextualidade. Ninguém sabia nada sobre isso nos anos 1980.”

Depois de seu retorno ao Ceará, dedicou-se cada vez mais à pintura — por sugestão do editor Luiz Schwarz, passou a ilustrar as capas dos próprios romances. O bate-papo teve ainda ótimas histórias sobre epifanias, método de escrita e o diálogo de Ana Miranda com outros autores contemporâneos, como Rubem Fonseca e Raquel de Queiroz.

* * *

Qual foi seu primeiro contato com uma biblioteca?

Na escola onde eu estudava, em Brasília, o ensino havia sido formulado pelo Darcy Ribeiro e pelo Anísio Teixeira. Pela manhã as crianças iam para a escola clássica — estudavam português, matemática, geografia, história etc. — e de tarde frequentavam a “escola parque”. E era realmente um parque de diversões, porque ali eram oferecidas todas as artes — dança, teatro, escrita, pintura, desenho, gravura, cerâmica, além de alguns cursos de línguas. Eu fazia todas essas atividades.

Mais tarde, fui estudar numa escola de freiras. Lá havia uma biblioteca com obras para adultos. Lembro que o primeiro livro que peguei foi do [Fiodor] Dostoiévski, um romance chamado *O idiota*. Peguei por causa do título, claro. Achei o nome muito interessante porque eu me achava meio idiota. Naquela época, já havia tentado fazer literatura, no sentido de que falsificava a realidade. Tinha um diário e, então, às vezes alguém me fazia uma pergunta, e eu tinha a resposta na mente, mas não tinha coragem de responder àquela pergunta. Aí abria o diário e escrevia: “Alguém me fez tal pergunta e eu respondi”. Percebia que com a palavra podia fazer uma reconstrução da vida, do mundo, das minhas dificuldades. Fiquei logo apaixonada pelos livros. As biblio-

tecas foram muito importantes na minha formação e na formação do meu sonho, pois abriram portas.

Sua vida literária sempre foi muito discreta, e deve ter ficado ainda mais com sua volta ao Ceará, pelo que você conta.

Há um mito dentro do mundo da literatura — e eu acho que em todos os mundos, talvez — de que nós nos encontramos, mesmo, na nossa aldeia. Mais ou menos como a frase do Tolstói, que é muito repetida entres os escritores: “Se queres ser universal, começa por pintar a tua aldeia”. Eu tinha vivido em muitos lugares e ainda assim tinha laços fortes por onde morei: tive e tenho raízes em Brasília, no Rio de Janeiro e já estava me enraizando também em São Paulo, com relações de amor, de amizade e família. Mas eu não conhecia as minhas origens. Não sabia algumas coisas do meu comportamento, de onde vinham, e só fui entender quando voltei ao Ceará.

Há uns anos, estive em uma aldeiazinha lá em Minas Gerais, na cidade de Carmo do Rio Claro. Um lugar fantástico, como uma visão de aldeia. Depois de subir uma montanha, foi me faltando oxigênio e, quando cheguei no alto, estava ofegante, cansada. Chovia naquele momento e, quando eu já estava lá em cima, abriu-se uma fresta entre as nuvens e um raio de luz incidiu sobre a aldeia. Foi uma visão, uma coisa epifânica. Me moveu por dentro. Isso fez surgir dentro de mim algo que estava há muito tempo sendo trabalhado e pensando de uma forma meio obscura, sombria. Naquela hora, comecei a escrever e vinham versos e mais versos à minha cabeça. Anotei tudo. Foram mais de cem páginas de versos, que posteriormente entraram num pequeno livro chamado *Prece a uma aldeia perdida*. Depois disso, a sensação

que eu tinha é de que, se não fosse para o Ceará, ia morrer. Era uma coisa tão forte me chamando, que deixei tudo em São Paulo, vendi meu apartamento, as coisas que eu tinha etc. As pessoas fizeram muita pressão para eu não ir, mas fui assim mesmo. Fui ao encontro das minhas origens.

Era um projeto consciente de escrever sobre o Ceará?

Também tinha vontade de voltar ao Ceará por causa da Raquel de Queiroz. Ela era minha vizinha no Rio de Janeiro e brigava muito comigo. Dizia assim: “Você não é cearense”. “Sou sim, Raquel. Saí do Ceará e você também saiu”, respondia. Ela retrucava: “Não, eu nunca saí do Ceará”. E realmente ela nunca saiu do Ceará, onde ia, levava o Ceará dentro dela. A casa da Raquel no Rio era uma espécie de embaixada dos cearenses. Ela achava que eu não era cearense porque minha obra não havia “pisado o Ceará”. E isso foi um desafio muito grande. Há muito tempo eu queria escrever alguma coisa sobre minha terra, mas não a conhecia, então, como é que poderia escrever? E minha visão hoje do Ceará é a visão de alguém que ao mesmo tempo é e não é daquela terra.

Como é sua organização de tempo para trabalhar na literatura e nas artes plásticas? Como e quando a romancista escreve e como e quando a artista plástica desenha e pinta?

É uma guerra contra o mundo para escrever. Porque tudo é tão bom, né? E nessa casa onde moro agora, tem uma vista linda, então a vontade de escrever é zero. A vontade é de ficar olhando a paisagem e andar na praia, tomar água de coco, conversar com as pessoas e passear. Então, tem

que abrir mão do mundo, de muitos prazeres. Mas tenho conseguido. Em cada época da minha vida tenho uma organização diferente. O que está acontecendo atualmente é que só consigo escrever pela manhã, bem cedo. Acordo mais ou menos às 5h30 e começo a escrever — nem tomo café, nem tiro a camisola. Fico escrevendo até 9h, 9h30. Só depois disso começo a vida. Então, tenho conseguido aos poucos fazer esse romance em que trabalho atualmente. Dizem que a gente come o mingau pelas beiradas, né? É isso que está acontecendo comigo.

À noite ponho em minha cama caixas de lápis de cor, papel, uma prancha, régua, e me dedico aos desenhos. Até brinco que esse material é o meu marido. Durmo com ele. Fico desenhando, desenhando, aí leio um pouco, depois, quando tenho alguma inspiração, volto a desenhar.

Nunca fez uma exposição só dos desenhos?

Faço esses desenhos para mim mesma. As pessoas agora que estão conhecendo, porque foi um acaso. Eu já tinha publicado vários livros, e estava escrevendo *Desmundo*, meu quinto livro, quando meu editor, o Luiz Schwarcz, foi na minha casa, no Rio, e viu um desenho colado com durex na porta. Ele achou interessante e perguntou de quem era. Disse que era meu, então ele sugeriu que as capas dos meus livros saíssem com esses desenhos. A partir do *Desmundo*, meus romances começaram a sair com as imagens que eu mesma elaboro. E é interessante porque as ilustrações não têm relação direta com o texto. Mas a sensação é que a parte mais profunda do texto está ali naquele desenho. Quer dizer, tem uma absorção diferente, existe uma possibilidade de absorção que não é igual ao que é elaborado nas palavras. São imagens muito oníricas.

Tivemos grandes escritores que foram também desenhistas, como o Miguel de Unamuno, que deixou um caderno belíssimo com os desenhos, e aqui no Brasil o Érico Veríssimo, mas que relegaram as artes plásticas a segundo plano. Você, não: cada vez mais valoriza [seu talento para] o desenho.

Hoje em dia desenho bastante, mas sei que não conseguiria ficar só desenhando, embora eu goste mais de desenhar do que de escrever. Acho que meu talento é mais para desenhar do que para escrever. Sinto que sou mais “eu mesma” quando estou desenhando do que quando estou escrevendo. A escrita é um trabalho mais racional, né? Mas não conseguiria viver sem essa experiência da palavra, da construção do mundo com a palavra, que é de uma amplitude fantástica, infinita. E o romance é o gênero imperfeito. É chamado gênero imperfeito porque ele é a vida. Cabe tudo. A única obrigação é ser mais ou menos verossímil, mais ou menos.

A gente sente isso nos seus romances: eles têm poesia, história, crônica, voz feminina, a história da literatura. Essa ideia do romance como um resumo de todos os gêneros. E isso permitiu que você, como poeta [originalmente], navegasse bem nesse espaço aberto que é o romance, não? Ou teve aquela passagem traumática de poeta a romancista no primeiro livro?

Escrevi *Boca do inferno* sem a presença do outro, da crítica. Então, teve uma ingenuidade muito favorável à minha absorção daqueles elementos todos. Teve uma pureza de relacionamento. Não existiu nenhuma crítica exterior àquilo que eu estava absorvendo naquele material. Foi uma relação de muita pureza, entre eu e o material. Acho que isso ajudou

bastante nessa força que o livro tem. É um livro sem medo, totalmente sem medo, não tem medo de nada.

Eu não sabia nada sobre o romance histórico, sobre intertextualidade. Fazia tudo intuitivamente. E ninguém sabia nada sobre isso nos anos 1980. Sabia-se muito pouco disso no Brasil. Tinha muito pouco material, poucas discussões sobre o assunto. Depois fui percebendo como surgiu o romance histórico, num contexto de sentimento de valorização da própria identidade. Quando o mundo começa a se globalizar e as culturas começam a se influenciar, ele nasce um pouco com esse sentido de solidificar e fazer surgir um amor pela cultura própria, pela própria história e pelos próprios personagens. Tanto que, nos primeiros romances históricos, os personagens eram heróis, o Walter Scott com *Ivanhoé* e *A dama do lago*. Aí fui lendo e descobrindo. E foi tão interessante, porque eu estava fazendo isso sozinha — sozinha não, porque eu tinha o Rubem Fonseca, uma companhia fantástica, que me dava muito apoio. Mas estava sozinha no sentido de que não tinha conexões. E de repente comecei a perceber que esse tipo de texto estava sendo feito em outros lugares, porque começaram a surgir coisas muito parecidas com aquilo que eu estava fazendo, como o *Memorial do convento*, do Saramago, que tinha uma história muito parecida com a que eu estava escrevendo. Quer dizer, estava surgindo um novo romance histórico, comecei a perceber que não estava sozinha.

E como foi ter o Rubem Fonseca como um leitor crítico?

Ele era totalmente contra o que eu estava fazendo em *Boca do inferno*. “Escreve sobre o seu tempo, escreve sobre o seu tempo”, dizia. E eu estava escrevendo sobre outro tempo,

mas também estava escrevendo sobre o meu tempo — sem perceber. Quer dizer, fazia algo que não tinha relação com o que ele fazia. Por outro lado, acreditava muito no que ele falava, no sentido ideológico da escrita. Ele acreditava muito na questão da dedicação, do mergulho, da entrega do escritor naquilo que está fazendo. Depois tem a questão de você realmente dominar a escrita, dominar a técnica, ter domínio da carpintaria. Sempre ouvia ele falando isso e fui pegando as coisas. Ficava muito atenta a todas as manifestações dele. E depois, essa questão de você abandonar as outras coisas para se entregar realmente à literatura. Ele sabe tudo isso, ele sabe perfeitamente, conhece muito bem. Ele leu tudo. Ele lê um livro por dia até hoje. Uma coisa impressionante.

A gente vive uma época em que a formação de leitores foi de uma certa forma delegada muito aos escritores: muitas vezes não saem resenhas, mas o autor tem que dar entrevista e explicar o próprio livro, participa de festivais, de programas na tevê, [está] no Facebook... Boa parte dos seus romances trata da recuperação — pela via ficcional — da vida de escritores: Gregório de Matos, Gonçalves Dias, Augusto dos Anjos, Padre Vieira, José de Alencar, Clarice Lispector. Ou seja, sua obra também tem a função de formar um público para a literatura em geral. Você pensa nisso quando escreve? Que escrever sobre escritores ou sobre momentos literários é também uma forma de contribuir para a formação de leitores?

Não foi um projeto consciente. Comecei a escrever sobre o primeiro escritor, o Gregório de Matos, a partir de um sonho que tive. Sonhei que eu subia numa torre e lá no alto tinha uma mulher cega, muito velha, que conversava comigo. Ela me dizia que tinha sido amante do Gregório de Ma-

tos. Olha que sonho, né? Meio absurdo. Achei aquilo incrível, e comecei a escrever sobre isso. Fui então procurar os poemas do Gregório. A coisa aconteceu assim, como se fosse um raio caindo na minha cabeça, na minha vida. Não foi uma escolha, uma intenção.

Olhando em retrospecto, que análise você faz da sua geração?

Gosto de muitos autores da minha geração — a dos anos 1980 —, como Milton Hatoum, Cristovão Tezza etc. Quer dizer, me considero dessa geração. Acho que é um grupo de escritores que tem um grande mérito, porque trabalham com a literatura como arte, ou seja, desligados das questões de mercado. Hoje há uma exigência para que o jovem escritor escreva um livro que venda, que seja realmente lido, que seja adaptado para o cinema, para a tevê. Muita gente está escrevendo com essa pressão. E nós começamos a sentir isso, mas ainda víamos a literatura como “a arte da palavra”. Trabalho com a literatura como se fosse uma pintora, uma desenhista. Estou fazendo arte. Acho que a literatura já teve muita importância no debate dos costumes, para as pessoas do século XIX. A formulação do rosto brasileiro foi feita através da literatura, com os românticos, o próprio José de Alencar e o Gonçalves Dias. E havia os folhetins: as pessoas liam para debater sobre o comportamento humano. Mas isso foi sendo usurpado por todas as outras artes, pela mídia. Hoje em dia, são as novelas que debatem o comportamento das pessoas, das famílias, o comportamento social — e de uma maneira muito frágil, um pouco suspeita, porque tem muitos interesses mercadológicos envolvidos nesse debate de comportamento. A literatura ficou só com uma questão, que só ela realmente pode dar conta, que é a trans-

formação da palavra em arte. É a única coisa que resta. Acho que, da geração dos anos 1980, há muita gente fazendo literatura nesse sentido, como arte.

Em alguns livros, você se vê mais como pesquisadora sobre o tema e o autor, enquanto em outros [prevalence] mais a voz narrativa mesmo? Por exemplo: no *Boca do Inferno*, seria mais a pesquisadora do tema e no *Desmundo*, mais uma presença na narrativa: a escritora encarnada [na personagem] Oribela? Como seria essa distinção, se é que ela existe?

Existe. Existe um pouco, sim. Mas eu nunca me vi como uma pesquisadora. Jamais. E quando falam que sou pesquisadora, eu estranho, porque eu conheço o trabalho de pesquisadores, eu sei como é, e o meu trabalho é completamente diferente. É um trabalho de viajante. Eu diria que sou uma viajante: eu viajo pros lugares, mas eu viajo de verdade. Eu vou de verdade pros lugares. Tanto que às vezes alguém diz assim: não, mas o Gregório de Matos isso e aquilo... E eu digo: não, não era assim não, eu tenho certeza que não era assim. Eu vi, eu vi, eu vi. Então, é uma vivência tão intensa, uma vivência imaginária tão intensa, que ela parece realmente verdadeira.

Mas aí uma amiga minha pediu pra eu escrever uma biografia [de Gregório de Matos, intitulada *Musa praguejadora* e publicada em 2014, pela editora Record]. É um livro de 550 páginas, e eu levei pouquíssimo tempo para escrever. Acho que uns quatro meses, porque é como se eu estivesse escrevendo sobre meu ex-marido, sabe? Meu ex-amante. Eu lembrava de tudo, eu tinha tudo. Então foi uma coisa maravilhosa. Tenho realmente essa sensação de que nós fomos ou amantes, ou casados, ou alguma coisa assim. Às vezes até me

perguntam: “Você foi amante do Gregório de Matos?”. Digo: “Olha, se não fui, pelo menos estava olhando ele ali, na cama com as mulheres, via tudo que ele estava fazendo. Imaginativamente”. Já com o Padre Vieira, não. Ele era um padre casto, ao contrário dos outros padres da época, né?

Você já está trabalhando em outra ficção?

Sempre fujo desse assunto. Nunca falo sobre o que estou escrevendo, porque é muito perigoso. Eu era muito amiga do Fernando Sabino. Um dia ele chegou para mim e falou: “Ana, vou escrever um livro fantástico, um livro maravilhoso, é a história de um cara mais velho, um professor, e ele tem uma aluna, uma menina de 12 anos”. E eu: “É *Lolita*, do Nabokov”. Aí ele caiu em si. Disse: “É verdade, é *Lolita*”. O Sabino desistiu do livro, porque destruí o projeto dele. Mas lógico que não ia ser *Lolita*, seria outro livro. Devo ter uns sessenta livros para serem escritos. E fico lidando com vários assuntos. Tenho estantes com ideias para livros a serem escritos, que eu vou guardando. Eu chamo de “edifício de livros”. Nunca sei a hora nem qual é o livro que vai descer. E também não falo. Mas estou escrevendo dois livros agora, lutando com eles. Não sei qual dos dois vai vencer. Tem um que eu gostaria, mas estou com muita dificuldade de encontrar a voz — como tive no *Desmundo*. É uma coisa tão trabalhosa. É muito difícil. O livro é quem manda, sabe? Então, sou só uma obediente, escrava dos temas sobre os quais quero escrever.

2017

JOSÉ LUIZ PASSOS

“O mercado americano é o mais dinâmico, o mais rico, o maior do mundo — e o mais provinciano de todos. Diante disso, para o autor brasileiro contemporâneo encontrar um lugar na prateleira de uma livraria americana, é muito difícil.”

Mesmo vivendo há mais de duas décadas nos Estados Unidos, o escritor José Luiz Passos mantém o foco no Brasil. Seu romance *O marechal de costas* (2016) trata de uma das figuras mais controversas e enigmáticas da história brasileira: Floriano Peixoto (1839-1895), homem taciturno que de modo fortuito se tornou a figura mais importante da política nacional nos primeiros anos da República. Esse foi um dos assuntos comentados por Passos na edição de julho de 2017 do projeto “Um Escritor na Biblioteca”.

O marechal de costas nasceu de um conto que o autor pernambucano escreveu a pedido da revista *Granta*. Na história, Floriano Peixoto aparecia como um personagem secundário. Por sugestão de seu editor, Passos decidiu investir em Floriano como protagonista de uma longa narrativa. Ao se debruçar sobre aquele período da história nacional, encontrou paralelos com o momento político pelo qual passava o Brasil, o que tornou *O marechal de costas* um romance histórico com diálogo direto com o presente.

Outra motivação para escrever o livro, segundo o autor, foi o fato de a literatura brasileira ter produzido poucas obras sobre figuras centrais da nossa política. “Na tradição literária hispano-americana há uma quantidade considerável de obras sobre ditadores, políticos etc. E nós não temos esses livros. Onde está o nosso grande romance sobre Juscelino Kubitschek ou sobre Getúlio Vargas? Poderíamos ter um grande romance ‘macunaímico’ sobre os generais da ditadura, por exemplo.”

Nascido em Catende (PE), em 1971, José Luiz Passos atua como professor titular de literatura brasileira e portuguesa na Universidade da Califórnia (UCLA). Formado em Sociologia, aos pouco migrou para a área de Letras. Diferentemente de muitos autores, não encontrou dificuldades para

publicar seu primeiro livro, *Nosso grão mais fino* (2009), pela editora Alfaguara, que continua publicando seus livros.

Com o segundo romance, *O sonâmbulo amador* (2012), foi vencedor do Prêmio Portugal Telecom (mais tarde Oceanos) de 2013 e ganhou destaque no circuito literário nacional. Em 2016, além de *O marechal de costas*, o escritor publicou *A órbita de King Kong*, que em 15 capítulos conta a história do macaco Ham, um chimpanzé de 5 anos e 17 quilos que em 1961 embarcou numa cápsula espacial da Nasa. O livro foi feito em edição limitada de 100 exemplares, numerados e assinados pelo autor.

Durante o bate-papo na Biblioteca Pública do Paraná, Passos lembrou ainda o início da carreira e falou também sobre outros temas instigantes, como a democracia brasileira e a recepção de autores nacionais no mercado editorial americano.

* * *

Qual foi sua primeira biblioteca? Quais foram suas primeiras leituras?

Tenho uma tia que foi professora do ensino fundamental, do sistema municipal do Recife. O primeiro livro que eu me lembro de ter recebido de presente foi dela, uma tradução resumida que Monteiro Lobato fez de *Robinson Crusóe*. Lembro vivamente desse presente. Estudei em uma escola católica, de freiras belgas, então lá havia uma biblioteca, que na verdade era um espaço proibido aos alunos, nós não podíamos usar. Era um lugar para eventos, então os livros tinham uma certa aura de mistério e proibição.

Minha primeira experiência propriamente dita com biblioteca foi quando precisei escrever um trabalho escolar sobre *São Bernardo*, o romance de Graciliano Ramos. Procurei

a biblioteca pública mais próxima da minha casa, que ficava em um bairro chamado Casa Amarela, um lugar onde morava a classe trabalhadora. Lá eu retirei e li o livro para escrever o trabalho. Ao longo da vida, então, cultivei uma relação muito próxima com as bibliotecas — eu amo bibliotecas, uso muito. Não há como fazer pesquisa senão dentro das bibliotecas. Fiz muita pesquisa na época em que estudava Sociologia e Letras, na Fundação Casa de Rui Barbosa, na Biblioteca Nacional e, depois, em bibliotecas americanas, quando fiz doutorado. Ainda hoje passo muito tempo em bibliotecas.

Você tinha livros em casa, seus pais liam?

Meu pai era administrador de empresas e minha mãe trabalhou como cozinheira, chefe de cozinha e gerente de alimentos e bebidas de um grande buffet lá no Recife. Não eram leitores particularmente assíduos, mas gostavam de livros, de cinema e de arte de modo geral. E acho que foi isso que me levou a buscar a carreira acadêmica. Meu avô era químico. Esse sim gostava muito de ler, me presenteava com livros e tinha uma boa biblioteca, mas era um acervo predominantemente técnico: de história da ciência, história da cultura, além de muitas obras sobre química. Ele era um químico de açúcar, na usina onde eu nasci.

□Mas□ meu pai também gostava de livros, nós tínhamos uma biblioteca relativamente boa, que eu acabei herdando. Inclusive alguns livros eu ainda uso para preparar minhas aulas, outros permanecem como parte da minha leitura regular: as coleções de Graciliano Ramos e Machado de Assis, por exemplo.

Como foi o momento em que você resolveu transformar a leitura e a literatura numa carreira?

No curso de Ciências Sociais na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) passei a trabalhar mais e mais com sociologia da arte e, na sequência, com sociologia da literatura, especificamente. Acho que no Brasil há uma tradição relativamente forte de extração ou inspiração “uspiana”. Uma linha seguida por acadêmicos como Antonio Candido e Roberto Schwarz, que se volta predominante para uma leitura mais sociológica do texto. Ou pelo menos inicialmente sociológica. Foi então em sociologia que eu passei a escrever textos sobre literatura, a questão do regionalismo, o regionalismo versus o modernismo, que é um tema eterno em Pernambuco. Depois passei a autores específicos: Mário de Andrade, que foi tema da minha tese de mestrado, Graciliano Ramos, que sempre releio, além da poesia dos poetas do Recife, João Cabral de Melo Neto, Joaquim Cardoso, Carlos Pena Filho, Manuel Bandeira. Temas e autores lidos com frequência, mesmo no curso de Sociologia. E aí eu me dei conta de que, na verdade, não me interessava essa parte quantitativa da sociologia, e mais e mais fui migrando para as letras.

Quando surgiu a oportunidade de fazer mestrado na Unicamp, entrei num curso que acabava de ser criado lá e que de certo modo mudou a minha vida. Era um curso simultaneamente oferecido pelos programas de Letras e Sociologia. Ele era ensinado por dois professores: Marisa Lajollo, representando Letras, e Octavio Ianni, da Sociologia. Aí me dei conta de que o que eu queria fazer era ler e estudar literatura — e falar sobre literatura.

Você também é leitor de poesia?

Acho que eu leio mais poesia do que prosa hoje em dia. Adoro e invejo os poetas. Só consigo escrever um livro se tiver um título que eu ache relativamente final e pronto,

além de uma epígrafe que, de alguma maneira, sintetize o espírito do livro. E todas as minhas epígrafes são de poetas, sem nenhuma exceção. Em *O sonâmbulo amador* a frase é do João Cabral de Melo Neto, *O marechal de costas* traz o Drummond, e *A orbita de King Kong* abre com um poema lindo da Cecília Meireles, chamado “O aeronauta”.

O relacionamento com seu editor é ou foi imprescindível para o êxito da sua carreira de ficcionista? Como foi o encontro com ele, o [Marcelo] Ferroni?

Eu vinha há muitos anos escrevendo um romance, o meu primeiro, *Nosso grão mais fino*, que é mais lírico, de prosa poética. É um romance também que volta um pouco às minhas origens na cana de açúcar, digamos assim, pois, como disse, nasci na usina de açúcar na qual o meu avô era químico. Concluí o romance após quase dez anos escrevendo. Mostrava a algumas pessoas, mas não tinha coragem de bater à porta de um editor de literatura, de uma grande casa. Mas algumas pessoas começaram a me dizer que jovens editores estavam procurando novas vozes e tal. A sugestão veio da parte do Samuel Titan Jr., professor da USP, que também trabalha no Instituto Moreira Salles. Ele me disse que conhecia o Marcelo Ferroni, da Alfaguara. Então eu escrevi um e-mail para ele, descrevendo o romance em um parágrafo, e dizendo que Samuel tinha me passado o contato dele. A Alfaguara era muito recente na época, e eles estavam querendo montar um catálogo. Marcelo respondeu muito rapidamente, acho que no outro dia, dizendo: “Gostei da história, mande-me o original por e-mail”. Ele leu e um mês depois respondeu dizendo que achara o livro forte. “É um livro que a gente sabe que não vai vender, mas eu gostei”, disse.

Nessa época eu tinha começado a escrever *O sonâmbulo amador*, então contei a história do romance para o editor e mandei os primeiros sonhos de Jurandir, personagem do livro. E aí eles gostaram e fizeram um contrato para dois romances — *Nosso grão* e *O sonâmbulo*. Assim comecei essa relação com o Marcelo, que tem sido muito produtiva. Eu realmente tenho muito a agradecer, devo muito a ele pela atenção que me deu. Mas é fundamental ter um editor? Eu não sei. É difícil. No meu caso, não bati em muitas portas. Não fui às grandes editoras imediatamente, o livro não foi rejeitado por várias casas. Meu primeiro livro foi rejeitado pela Editora 34, por onde sempre quis publicar, pois achava os livros bonitos, admirava os autores e tal. Mas realmente o livro não cabia no selo. Não era o tipo de livro que coubesse lá.

Quería que você falasse um pouco de como surge a ideia do terceiro romance, *O marechal de costas*.

Sempre que visito o Brasil, vou aos sebos e livrarias. Às vezes passo dias pesquisando em sebos, buscando coisas que não têm nenhuma relação aparente com o que eu estou fazendo ou escrevendo. Numa dessas visitas, encontrei uma plaquete publicada no final do século XIX chamada *A execução de Silvino de Macedo*. A plaquete havia sido escrita por um advogado que tentava esclarecer a execução de um marinheiro pernambucano durante a Revolta da Armada (1893-1894), no Rio de Janeiro, que se opôs à permanência de Floriano Peixoto na presidência quando a República é proclamada por Deodoro da Fonseca.

A leitura daquele panfleto, sobre a execução ilegal do marinheiro Silvino de Macedo, me instigou a querer escrever o romance *O marechal de costas*. Tive a sorte de receber na

mesma época um convite do meu editor para elaborar um conto para a revista *Granta*, que é temática. O tema da vez era traição. Aí eu disse a ele que gostaria de escrever sobre traição política, não sobre traição conjugal. Ele concordou e eu fiz um conto chamado “Marinheiro só”, que é o que acontece com o marinheiro pernambucano do panfleto durante a Revolta da Armada. No conto, Floriano Peixoto (1839-1895) aparece como um personagem secundário, sempre muito calado. Ferroni então achou que uma história maior poderia surgir a partir da figura de um presidente que cai de paracadedas na presidência, não quer sair, é caladão e que todo mundo precisa fazer um esforço grande para interpretar.

Comecei a me dar conta de várias coisas e fiz um paralelo entre a Primeira República e a crise do governo Dilma. Além disso, refleti sobre o fato de que na tradição literária hispano-americana há uma quantidade considerável de obras sobre ditadores, políticos etc. E nós não temos essas obras. Onde está o nosso grande romance sobre Juscelino Kubitschek ou sobre Getúlio Vargas? Nós poderíamos ter um grande romance “macunaímico” sobre os generais da ditadura. Mas por que não escrevemos sobre essas figuras? Foi então que comecei a pensar na possibilidade de escrever de fato uma novela sobre a vida íntima e a ascensão política meteórica de Floriano Peixoto.

Ao mesmo tempo que você narra, que você reconstrói uma possível trajetória do marechal Floriano, você também conta a história de uma suposta bisneta dele, cozinheira de uma família de classe média alta em 2013. Tem muitas implicações nessas duas histórias contadas paralelamente.

O marechal de costas já tinha, dentro dele, pedaços de discursos de Floriano Peixoto, de Napoleão Bonaparte

(1821-1769) e de Dom Pedro II (1891-1825). Quando o livro estava prestes a entrar na segunda revisão, ou seja, a última antes de ir para a gráfica, a ex-presidente Dilma fez seu discurso no Senado. Fiquei muito emocionado. Percebi que precisava usar trechos desse discurso como modo de fechar a parte narrada por uma personagem, que é essa cozinheira e assiste, ouve, escuta esses discursos no rádio e na televisão. Então o que realmente se lê não é exatamente Dilma falando, mas o que a cozinheira escuta, pensa, fala, reproduzindo aquilo que ouve. Então, escrevi para o editor dizendo que gostaria de incluir partes do discurso. Ele concordou, mas deu poucas horas para preparar o material. Encontrei a transcrição na internet, que saiu quase imediatamente após a fala de Dilma, li, reli, imprimi e comecei a fazer cortes, emendas. Parti o último capítulo ao meio, inseri essa parte, depois reli, fiz as emendas, as transições e mandei para o editor. Ele leu e gostou.

Isso naquele momento em que as coisas começaram realmente a parecer piores, tanto nos Estados Unidos quando aqui no Brasil...

Uma grande preocupação que tive quando escrevi *O marechal de costas* foi tentar o máximo possível não escrever um panfleto. Ou, pelo menos, não fazer nem um elogio, nem uma acusação a Floriano Peixoto e a Dilma Rousseff. A ideia foi montar, por meio dessas duas linhas narrativas, uma tensão que permita ao leitor entrar nessa arena e perceber paralelos e ecos — e tirar as suas conclusões. Em certos momentos, no livro, sou simpático a Floriano, e em outros mostro um lado violento, tacanho dele. O mesmo se dá com a Dilma. Muitas vezes ela aparece em discursos muito desarticulados. Já em outros momentos, há uma perspectiva extre-

mamente aguçada, extremamente pertinente. Os discursos de Dilma e de todas as outras figuras públicas, foram tirados de fontes fidedignas. Dela, transcrevi os discursos disponíveis no site da Presidência da República. Ou seja, ela de fato falou tudo que está no livro. E, nas transições, como eu não uso aspas nem travessões, editei para fazer com que meus personagens também digam suas falas ou se permitam imaginar que ouviram coisas dessas pessoas.

Nesse livro você queria reconstruir, investigar, a origem da democracia brasileira. Você acha que conseguiu, estudando esse século e um pouco de República, encontrar um estilo nacional, uma adaptação nossa dessa coisa que se chama democracia?

Vivo fora do Brasil há 22 anos. Uma coisa que noto aqui, e não sou o primeiro a perceber isso, é que a esfera pública — e portanto a democracia, que deveria ser o modo como essa esfera pública opera —, permanece ainda refém de demandas particulares, de clãs familiares, de empresas. Exemplo disso foi a maneira como os deputados dedicavam seus votos na sessão do plenário que decidiu sobre a abertura do processo de impeachment contra Dilma. Ali fica clara essa confluência, ou pelo menos essa confusão, entre as esferas pública e política, em que há uma privatização de um espaço de debates que deveria ser público, em que todos deveriam compartilhar suas ideias. Mas não sei se isso é um estilo brasileiro, ou se é uma herança específica de certa maneira de organização política que vem de um legado colonial.

Como a literatura brasileira é vista nos Estados Unidos?

Acho que a literatura brasileira é relativamente invisível nos Estados Unidos. Você não entra numa livraria ame-

ricana e encontra livros de vários autores brasileiros. Isso se dá por vários motivos. Principalmente porque apenas 3% dos livros publicados lá são traduções ou escritos em outra língua. Ao contrário do Brasil, em que 65% do nosso movimento editorial, das vendas, são de livros escritos em outras línguas.

O fenômeno mais recente [lá] foi essa atenção a Clarice Lispector, por causa da publicação de várias retraduições e também novas traduções de obras diferentes da autora, que culminaram num projeto dirigido por Benjamin Moser. A partir desse trabalho foi publicada a edição de *Todos os contos*, que reúne toda produção de histórias breves da autora. Um livro que não existia em português (a compilação), e que saiu publicado pela New Directions — aliás, traduzido por uma ex-aluna minha, a Katrina Dodson. Isso gera, digamos, uma bolha de consumo muito específico.

Mas outros autores não têm essa repercussão. Mesmo clássicos, como Machado de Assis. Todos os romances de Machado foram traduzidos para o inglês, mas estão em sua maioria esgotados, são difíceis de encontrar. É muito raro você encontrar um livro de Machado de Assis numa livraria americana. Em alguns sebos de cidades universitárias, você encontra as traduções da década de 1960 e algumas mais recentes.

E como é a recepção da literatura brasileira contemporânea lá? Há interesse pela nossa produção mais recente?

Por incrível que pareça, o mercado americano é o mais dinâmico, o mais rico, o maior do mundo — e o mais provinciano de todos. Diante disso, para o autor brasileiro contemporâneo encontrar um lugar na prateleira de uma livraria americana, ele tem que competir com todas as outras

línguas, todos os outros autores contemporâneos e não-contemporâneos, em literatura de ficção e livros paradidáticos. É muito difícil encontrar esse espaço. Há exceções: a bolha universitária, por exemplo. Nas universidades, é claro, nos cursos de Letras, nós consumimos literatura brasileira, literatura portuguesa, literatura argentina no original. As traduções que chegam também são vistas nos cursos ensinados em inglês.

Alguns autores importantes foram traduzidos recentemente. Sempre há autores contemporâneos traduzidos, mas a circulação é mínima. Uma vez a cada ano, ensino um curso exclusivamente voltado para a literatura brasileira contemporânea, especificamente a narrativa que é, digamos, mais a minha praia, na área propriamente acadêmica. Eu adoto esses livros, quando ensino em inglês. Usei, por exemplo, o livro do Daniel Galera, *Barba ensopada de sangue*, que saiu lindamente traduzido por Alison Entrekin. Mais recentemente, *Diário da queda*, do Michel Laub, também saiu lá, editado tanto na Inglaterra como nos Estados Unidos.

2017

LIRA NETO

“Uma biografia tem que dar conta do universo de uma vida e tentar, o que acho mais interessante, ordenar algo que é naturalmente caótico, que é a existência de um indivíduo. A nossa vida não é linear.”

Dedicando-se a biografar assuntos e personalidades importantes da cultura brasileira desde o final dos anos 1990, o cearense Lira Neto fez uma síntese de sua trajetória como escritor na edição de setembro de 2017 do projeto “Um Escritor na Biblioteca”.

Nascido em Fortaleza (CE), em 1963, Lira Neto é formado em Letras e Filosofia, mas fez carreira no jornalismo, atuando como repórter, editor de cultura e chefe de redação na imprensa cearense. No começo dos anos 2000, largou o cotidiano das redações para se dedicar à escrita de biografias. A primeira que escreveu, *O poder e a peste — A vida de Rodolfo Teófilo* (1999), relata a trajetória de um sanitarista que viveu em Fortaleza na virada do século XIX. Teve ótima aceitação. “Foi quando pedi demissão do jornal para escrever livros”, diz Lira.

A partir daí, o escritor deu início a uma sequência de livros que ganharam repercussão nacional, entre eles *Padre Cícero — poder, fé e guerra no sertão* (2009), *Castello: a marcha para a ditadura* (2004) e *Maysa: só numa multidão de amores* (2007). “Quando comecei a escrever o segundo livro, disse a mim mesmo que iria fazer uma grande reportagem, histórica, com rigor na apuração e no trato com as fontes. Não ia fazer literatura.”, explica.

Lira também falou sobre o que, para ele, é essencial numa boa biografia, como a escolha do personagem (“Tem que ter solavancos, altos e baixos”) e a pesquisa bibliográfica sobre o assunto (“Tem que dar conta de tudo que de relevante se escreveu sobre a figura escolhida”). “Monto esqueletos sempre que estou iniciando um trabalho, mas é claro que isso é flexível, vai se alterando de acordo com os rumos que a pesquisa manda”, completou.

Entre 2012 e 2014, o escritor publicou os três volumes que compõem a elogiada biografia de Getúlio Vargas, projeto

que lhe custou cinco anos de trabalho com dedicação exclusiva. O esforço valeu a pena: a trilogia virou *best-seller* e ganhou prêmios. Acostumado a desafios, passou então a uma série que conta o percurso do samba por meio das trajetórias de seus principais compositores e intérpretes. O primeiro tomo, *Uma história do samba — as origens*, foi lançado no primeiro semestre de 2017.

* * *

Qual é a sua relação com as bibliotecas? Qual foi a primeira que surgiu na sua vida?

Não tenho uma história muito bonitinha com biblioteca. A primeira que frequentei, da escola onde fiz o então primário, hoje ensino fundamental, numa pequena cidade do Ceará chamada Caucaia, era o lugar para onde se mandavam os alunos mal comportados. Quando o professor não estava conseguindo dominar a situação, dizia: “Vai para a biblioteca!”. Então a biblioteca era o terror da criança.

Quando eu tinha 8 ou 9 anos, peguei sarampo e fiquei de cama. Quer dizer, como bom cearense, eu não fiquei de cama, fiquei de rede. Minha irmã mais velha levou para mim um livro que pegou na biblioteca da escola, para que eu lesse nos dias em que eu estava deitado na rede sem poder fazer nada. E esse livro mudou completamente a minha percepção do mundo. Era uma obra do Monteiro Lobato chamada *A chave do tamanho*, que ele escreveu durante a Segunda Guerra Mundial. Aí fiquei bom do sarampo e, para espanto dos meus colegas de turma, nos recreios, em vez de jogar bola, eu ia para a biblioteca. E eles ficavam intrigados: “O que você fez para ir para a biblioteca?”. Eu dizia: “Não fiz nada. Lá tem um tesouro”. E que tesouro era esse? Era a

obra infantil do Lobato. Depois fui ler Júlio Verne, *Os três mosqueteiros*, tudo logicamente em versões adaptadas para criança. Ali me descobri como leitor.

E a partir daí você já começou a desenvolver o interesse por se tornar escritor? Já tinha isso, ou veio mais tarde?

Minha mãe escrevia muito bem, era professora, depois passou a ser funcionária pública. Eu queria imitar o estilo de minha mãe. Meu grande sonho era escrever igual ela escrevia. De vez em quando eu pedia para ela escrever minhas redações do colégio — e ficava fantástico, sempre ganhava dez. Mas eu não tinha uma perspectiva, não sonhava que ia ser escritor nem jornalista.

Até o jornalismo chegou na minha vida de forma tardia. Embora na minha juventude, no final dos anos 1970, começo dos anos 1980, eu tenha me arriscado a cometer alguns poemas, o que não é nenhum mérito, porque naquela época todo mundo era poeta marginal — na geração seguinte todo mundo era *videomaker* e hoje todo mundo é multimídia. Confesso que cometi uns poeminhas. Inclusive, um dia desses, um amigo de faculdade descobriu um desses livretos que eu publicava, xerocados, e me mandou uma ameaça, dizendo que, se eu não o tratasse muito bem, ele divulgaria meus poemas de juventude. Fiquei muito tenso. Mas eu não sabia que ia ser jornalista. Para se ter uma ideia, no ensino médio eu me formei em topografia, sou topógrafo profissional.

Sempre abandonei muitas coisas na minha vida. Quando as coisas não me satisfazem, eu abandono mesmo e não tenho pudor nem remorso. Abandonei duas faculdades, estou no meu terceiro casamento. Ou seja, para mim,

se a coisa não está dando certo, parto para outra. E aí, nesse meio tempo, fui técnico de raio-X, fritei hambúrguer num trailer que montei com meu irmão — hoje em dia tá na moda, é *food truck*. Vendi artesanato numa praça lá de Fortaleza, artesanato meio ripongo, bicho-grilo. Fiz um monte de coisa. Mas aí, a certa altura, surgiu uma vaga na revisão de um jornal em Fortaleza, o *Diário do Nordeste*. Fui e me submeti ao teste. Passei e foi lá, no setor de revisão, que descobri que ia ser jornalista. Mas, estando lá, percebi que não queria fazer revisão, mas sim estar fazendo o que os jornalistas estavam fazendo na redação.

A influência do jornalismo foi o que mais pesou pra você se tornar escritor? Claro que é indissociável, mas foi a experiência na redação que te motivou a seguir a carreira de escritor?

Passei dez anos na redação, não mais no *Diário*, mas num jornal concorrente, *O Povo*. E eu me lembro exatamente o dia em que pensei em escrever um livro. Foi quando senti que o jornalismo cotidiano não me satisfazia. Estava pensando em abandonar o jornalismo. Como eu disse: não tenho apego por essas coisas. Até o dia em que um colega de redação saiu para fazer uma matéria boba, sobre o saneamento básico da cidade. Naquele momento, Fortaleza estava passando por um processo de obras de saneamento, e esse repórter, que tinha saído pra cobrir essa coisa absolutamente sem graça, chegou dizendo que tinha a matéria de capa do dia seguinte. Ao revelar as imagens que o fotógrafo tinha feito, todos ficaram perplexos: as fotos eram inacreditáveis, remetiam imediatamente às cenas dos campos de concentração nazista, das valas comuns em que os judeus eram enterrados. Cadáveres sobre cadáveres, pilhas de ca-

dáveres, no caso já esqueletos. Milhares de esqueletos encontrados quando os operários da obra de saneamento escavaram o solo.

O jornal passou três dias batendo cabeça para saber o que era aquilo. Até que o presidente do Instituto Histórico do Ceará ligou para nos dar uma sonora bronca. Ele explicou que aqueles esqueletos eram das vítimas de uma terrível epidemia de varíola, que matou um quinto da população de Fortaleza. Um episódio ocorrido há mais de 100 anos. Aquela história não saiu da minha cabeça. Aí pensei que o assunto poderia dar uma série de grandes reportagens, ou um grande livro. Foi quando resolvi pesquisar essa história e escrevi o meu primeiro livro, que se chama *O poder e a peste — A vida de Rodolfo Teófilo*. Trata-se da biografia de um sanitarista que enfrentou sozinho essa varíola, essa epidemia, inclusive encontrando a resistência governamental, que não queria que ele tomasse para si essa tarefa, porque, indiretamente, ele estava mostrando a incompetência do poder público para enfrentar o problema.

O livro foi publicado em Fortaleza, em 1998, e, para meu espanto, repercutiu além das fronteiras da cidade. A *Folha de S. Paulo* dedicou a capa da “Ilustrada” para a obra. Naquela época, o Jô Soares apresentava o *ŷô 11h30* e me chamou para dar entrevista. O *ŷornal do Brasil* deu uma bela matéria. Então finalmente havia achado uma coisa que me agradava. E me deu muito prazer fazer aquele livro. Foi quando pedi demissão do jornal para escrever livros.

O que essa sua primeira experiência te ensinou sobre ser biógrafo?

É claro que o primeiro livro é cheio de imperfeições, de dificuldades naturais de um cara que está entendendo

ainda como é que vai construir um método de trabalho. Era uma tentativa meio frustrada e meio vã de aproximar o texto jornalístico do texto literário, vamos dizer assim, na falta de outro termo. E eu fui depurando isso.

Nos livros posteriores, já a partir do *Castello: a marcha para a ditadura*, eu me permito muito pouco, bem menos do que me permiti na estreia. No primeiro livro faço quase — vamos dizer, uma expressão que eu detesto, que causa urticária hoje — uma espécie de biografia romanceada. Em que me dei o direito de criar determinadas circunstâncias e determinados períodos, parágrafos, a partir da minha imaginação, nitidamente para suprir uma deficiência de apuração. O que eu não conseguia desvendar nos documentos, eu dizia: “Não, mas se não é assim, poderia ter sido”. E aí, logicamente, isso é péssimo jornalismo. Mas eu ainda o acho um livro bem escrito.

Você já delineou ali um jeito de pesquisar que mantém até hoje?

Quando me comprometi a escrever o segundo livro, a história do Castello Branco, pensei comigo que precisava fazer jornalismo. Disse a mim mesmo que iria fazer uma grande reportagem, histórica, com rigor na apuração, com rigor no trato com as fontes. Não ia fazer literatura. O texto precisava ser límpido, muito bem escrito, com algo de estético, no sentido de burilar a palavra, mas jamais cair na tentação de fazer literatura. Fazer bom jornalismo, isso sim. Errei no primeiro livro, e foi bom que eu tenha errado, porque me vacinei nos livros seguintes. Aí meu compromisso foi cada vez maior com o rigor da informação, unindo a isso um texto absolutamente translúcido, que não deixe os andaimes evidentes para o leitor.

Depois de chegar nesse método de pesquisa rigoroso, o que você considera que seja um bom percurso para um biógrafo?

Primeira coisa é escolher um bom personagem. O que é um bom personagem para um biógrafo? É alguém que tenha tido uma vida edificante? Não. Às vezes, muito pelo contrário. Um personagem que sempre deu certo na vida, que fez tudo certo, dará uma péssima biografia. O personagem tem que ter solavancos, altos e baixos. Para usar um clichê: sua vida tem que ser uma montanha-russa existencial. Esse é o primeiro passo.

Uma vez decidido quem é o personagem, a segunda coisa é tentar dar conta de tudo que de relevante se escreveu sobre a figura escolhida. No caso de Getúlio Vargas, no primeiro volume, por exemplo, quase cem páginas são de referências às fontes: bibliográficas, arquivísticas e tudo mais. Então, nesse caso, era uma avalanche de coisas para serem lidas. Agora, nesse caso específico, o trabalho foi facilitado em muito por dois motivos: primeiro, porque boa parte do que se escreveu sobre Getúlio padecia do pecado original de dizer que ele era um santo, que nunca tinha cometido um deslize, e, por outro lado, livros que afirmavam que era exatamente o contrário, um ditador sanguinário etc. Então, esses dois tipos de literatura se excluíam pelo sinal contrário. E eu não queria seguir nessa linha. Não queria fazer nem mais um libelo contra o Getúlio nem mais uma hagiografia. Queria escrever um livro que mostrasse uma pessoa complexa nas suas contradições.

E só começo a escrever depois que tenho um mapa. Por exemplo: quando fui escrever a biografia do Getúlio, a primeira coisa que combinei com o meu editor, Luiz Schwarcz, era que iria publicar a biografia em três volumes.

Ele topou na hora, correu um risco editorial grande, porque, se o primeiro volume naufragasse em vendas, estaria com dois cadáveres nas mãos. Aí defini o que cada volume iria abranger: período, no caso, cronológico. E o que iria dentro de cada volume, quantos capítulos, o tema de cada capítulo etc. Monto esqueletos sempre que estou iniciando um trabalho, mas é claro que isso é flexível, vai se alterando de acordo com os rumos que a pesquisa manda. Você não se perde desde que se crie esse norte.

Você citou aí alguns casos de biografados que tinham um extenso material de pesquisa. Você temeu alguma vez se perder na vida do biografado, não saber pra que lado ir naquela história?

Uma biografia tem que dar conta do universo de uma vida e tentar, o que acho mais interessante, ordenar algo que é naturalmente caótico, que é a existência de um indivíduo. A nossa vida não é linear.

Getúlio era um sujeito obsessivo: tudo que escrevia, podia ser um simples bilhete, arquivava. O arquivo do Getúlio, que está à disposição de qualquer pesquisador na Fundação Getúlio Vargas, lá no Rio de Janeiro, é assombroso. Então tive que dar conta desse material. Mas foi uma tarefa difícil e ao mesmo tempo saborosa. Porque esses documentos foram escritos no calor da hora, ou seja, era a história sendo contada no momento em que ela estava sendo produzida. E, no caso do Getúlio, eu tinha que dar conta também, além dos arquivos privados, dos arquivos públicos. Então, no caso de um presidente que passou dezoito anos no poder, entre idas e vindas, pode-se imaginar o tamanho da maçaroca. Sem falar no material diplomático, por exemplo. A pesquisa para fazer os três livros do Getúlio se estendeu

além do Brasil, para outros países. Tive que contratar pesquisadores assistentes em Nova York, Washington, Londres, Berlim, Buenos Aires e Montevideú.

No caso da Maysa, tive acesso aos diários dela. Assim como Getúlio, Maysa anotava coisas sobre a própria vida. Ela começou a fazer isso a partir dos 15 anos de idade — a última anotação foi feita um mês antes da morte da cantora. Então é a história da Maysa contada pela própria Maysa, com todos os filtros que você tem que ter com relação a isso, porque descobri que, em várias oportunidades, ela mentia para os próprios diários. Inventava histórias. Ela dizia: no dia tal, estive aqui. Eu ia conferir e ela estava em outro lugar fazendo um show. Maysa viveu como alvo constante de uma nascente imprensa de escândalo, e ela se retroalimentava disso, usava essa imprensa a seu favor e sofria com isso. Fiz cerca de duzentas entrevistas com pessoas que conviveram com Maysa: professores da escola, ex-maridos, produtores, músicos, compositores. Foi muito divertido, nesse aspecto. Mas é também muito cansativo.

Existe algum paralelo entre Lula e Getúlio?

Quando saiu o primeiro volume biografia do Getúlio, li uma crônica de um blogueiro do espectro político conservador, em que dizia textualmente que o livro tinha sido escrito por um “petralha”. Três semanas depois, um blogueiro de esquerda, quer dizer, que se diz de esquerda, porque não é de esquerda, o Paulo Henrique Amorim, escreveu: “Cuidado com essa biografia do Getúlio, porque é uma biografia tucano-udenista”. Vai entender. Um me chama de “petralha”, o outro de tucano-udenista. Deve ser porque eu fiz um trabalho bem feito. Dei um nó na cabeça deles.

No segundo volume da biografia, na quarta capa do

livro, tem dois pequenos textos de dois ex-presidentes que leram o primeiro volume e recomendam a leitura. Um assinado pelo Fernando Henrique Cardoso, o outro pelo Luiz Inácio Lula da Silva. E aí as pessoas ficam te chamando de “isentão”. Ou seja, aquele sujeito que tentar ver as coisas com um pouco mais de complexidade, que não cai nessa dicotomia do pensamento binário. Então eu acho que, quando você faz um trabalho em que busca essa polifonia, talvez provoque esse tipo de reação no leitor.

Concordo com o professor Boris Fausto, historiador que assina a quarta capa do primeiro volume, que diz: para o bem e para o mal, Getúlio é o personagem mais importante da história do Brasil. Com todos os erros e acertos. Com todos os defeitos e vícios. E aí me deparei com um grande problema, né? Depois de Getúlio, eu iria biografar quem?

Você tem uma segunda grande trilogia agora, sobre o samba: sai do maior personagem político do Brasil pra, simplesmente, o maior bem cultural do brasileiro. O que te passou pela cabeça: será que essa é uma montanha mais difícil de escalar do que foi *Getúlio*?

Na minha idiotice abissal, pensei que depois de ter biografado Getúlio, qualquer outro assunto era refresco. Terminei o terceiro volume exausto, física e mentalmente. Estava arrasado, em frangalhos. Foram cinco anos e meio de trabalho em regime de dedicação exclusiva, começando a trabalhar às 8h e terminando por vezes 22h. Todos os dias. Durante cinco anos e meio. Não foi fácil. Quando entreguei os originais do terceiro e último volume, o Luiz Schwarz fez a pergunta que todo editor tem que fazer: qual é o próximo? Uma pergunta sádica, mas necessária. Aí eu disse a

ele que estava muito cansado e queria me divertir um pouco, brincar, dançar, sambar. Aí o Luiz, com a sensibilidade que lhe é peculiar, disse: “Você quer sambar? Por que você não escreve uma história do samba?”. E pela primeira vez um editor me pautou.

Eu jamais tinha imaginado escrever uma história do samba. No primeiro momento, achei legal, pois achava que seria um tema leve. Assinamos o contrato. Mas aí começo a pesquisar e me dar conta do monstro que tinha nas mãos. Percebo que não é uma história deliciosa, é uma história terrível. É uma história de injustiça, de preconceito, de racismo. Eu achando que ia falar do Noel Rosa perambulando pelos cabarés da Lapa, de Ismael Silva aprontando as dele... Mas não foi assim. E, nesse primeiro volume, *Uma história do samba: as origens*, isso está muito claro.

Inclusive, é bom a gente entender o título e o subtítulo do livro. Não é “a história do samba”, é “uma história do samba”, uma das possíveis histórias do samba. E não é “a origem”, são “as origens”, porque eu parto do pressuposto de que não existe uma única origem, então não caio na bobagem de entrar naquela briga de bar, de boteco, e dizer que o samba nasceu na Bahia ou no Rio. Escolher se é do morro ou do asfalto. De dizer que “Pelo telefone” é ou não é o primeiro samba. Gente, parem com isso! Não tem centenário de samba coisa nenhuma. Não tem cem anos de samba. Nenhum gênero musical tem certidão de nascimento. O samba é amálgama. O samba é mescla. O samba é a rítmica, a pulsação da rítmica africana em diálogo com o sistema tonal europeu, com o fandango, com a *habanera*, com a polca, com os ritmos ameríndios. O samba é tudo isso junto. Isso não tira protagonismo de ninguém, ao contrário do que muita gente insinuou.

Essa pergunta tem a ver com o puro prazer da leitura, que é como somos transportados pelo seu texto aos vários locais diferentes em que viveram seus personagens. Se você pudesse, teria vivido em algum desses tempos ou dessas cidades que você descreveu tão bem na sua obra?

Meu tempo é hoje. Com todos os problemas, eu não queria ter vivido em outra época, não. Não sou saudosista. Acho que o saudosismo é um sentimento absolutamente imobilista. Mas quando estou pesquisando, me transporto para a época, faço questão de visitar os lugares onde o personagem viveu, onde morou. A primeira coisa que fiz quando decidi que ia biografar Getúlio Vargas foi ir para São Borja. Não tinha pesquisado uma linha ainda, mas queria saber qual era a cor da terra de São Borja, que cheiro tinha, como é que era o céu, o relevo, a topografia do lugar. Visitei apartamentos em que a Maysa morou. Às vezes isso dá meia linha, mas é o que me transporta e é o que me leva a transportar o leitor a esse universo.

Você escreveria a biografia de uma personalidade viva? Silvio Santos, Lula ou Sérgio Moro?

Jamais. O Ruy Castro tem uma frase que acho emblemática: “Biografado bom é biografado morto”. Porque não vai te dar problema depois. Não acredito em biografias autorizadas, essas eu jamais farei. Quando fui biografar a Maysa, o Jayme Monjardim, filho da cantora e diretor de cinema e televisão, me forneceu muita coisa, tudo que ele tinha, abriu portas para que eu pudesse conversar com muita gente. Mas só leu o livro depois de publicado. E detestou a biografia, odiou tanto que se tornou meu inimigo. Disse que eu o apunhalei pelas costas, fiz um livro absolutamente para denegrir

a imagem da Maysa. Então, se lidar com herdeiro já é complicado, imagina com o próprio biografado.

Um outro amigo biógrafo, Fernando Morais, diz o seguinte: “Quando você se compromete a biografar alguém, amarra uma bola de ferro na própria perna e é condenado a arrastar essa bola até terminar o livro”. Aliás, acho que isso é para sempre, porque até hoje estou falando sobre Maysa, Padre Cícero, Getúlio etc. São coisas que nunca mais vão sair da minha vida, porque, quando você escolhe um tema, tem que estar muito certo de que esse tema te mobiliza, mobiliza suas energias, interesses e forças. Porque você vai conviver com esse personagem diariamente, durante anos de sua vida. Você vai escarafunchar a vida dele, então não tem como abandonar. Casamento a gente abandona, biografia não.

2017

MARINA COLASANTI

“Há sempre o desejo de mais. Estar viva, para mim, é pensar, analisar, escrever. Estar viva é isso: trabalhar. Então alguma coisa acrescentarei, mas, depois de 80 anos e sessenta livros, a obra está com tamanho razoável.”

A edição de outubro de 2017 do projeto Um Escritor na Biblioteca celebrou os 80 anos de Marina Colasanti. São cinco décadas dedicadas à escrita, em diferentes frentes, como o jornalismo, a crônica, a poesia e a prosa de ficção. Essa intensa produção rendeu a Colasanti 60 livros, publicados em português e em diversas outras línguas, além de dezenas de prêmios literários e milhares de leitores.

No bate-papo, a autora nascida em Asmara, capital do país africano Eritreia, contou como a vida e a personalidade dos pais contribuíram para que tenha se tornado uma escritora. “Não tínhamos amigos, não conhecíamos ninguém, não brincávamos na rua, então nossos pais foram à livraria e compraram uma coleção que havia sido feita a pedido do Regime. E aí caíram no nosso colo, meu e do meu irmão, Homero, a *Ilíada* e a *Odisseia*”, disse Colasanti, que viveu na Itália durante a Segunda Guerra Mundial e chegou ao Brasil em 1948, para não sair mais.

Entre os gêneros nos quais a escritora investiu, o conto tem lugar de destaque. O estudo da temática que gravita no centro de suas histórias, segundo ela, é essencial em seu método de escrita. “Quando trabalho com minicontos, gosto que eles sejam temáticos, que além dos fragmentos o leitor receba, sem perceber, um ensaio sobre o assunto.”

A literatura infantojuvenil e, mais especificamente, os contos de fadas, também deram a Colasanti muitos leitores — mas também certo estigma. Para ela, a literatura feita para crianças sofre preconceito, e os escritores que se dedicam ao gênero são relegados ao “chiqueirinho da literatura”.

Apesar dos percalços, a escritora se declarou contente com a própria obra, que não para de crescer. Para Colasanti, a diversidade de seus escritos formam um painel representa-

tivo de sua atuação como autora. “Nunca fiz uma *selfie*, mas esse painel é minha *selfie*. E acho que ele me representa bem.”

* * *

Como foram suas primeiras experiências de leitora?

Não me fiz leitora, sempre fui leitora. Não tenho nenhuma memória de uma vida sem livros. Também não tenho nenhuma experiência de oralidade. Ninguém me contou histórias de fantasmas, de folclore. Liam para mim. Então tenho a impressão de que sempre li.

A maior emoção que tive, que de certa maneira decidiu minha vida leitora, foi entre os meus 6 e 7 anos, quando estávamos no final da Segunda Guerra Mundial. Saímos da África quando a Itália declarou guerra à França, entrando na Segunda Guerra, em 1940. Portanto, passei os cinco anos de guerra na Itália. Estávamos no norte do país e nos deslocávamos durante a guerra porque, à medida que o conflito ia acabando no sul, meu pai era transferido para outro lugar. Ele era fascista e queria ficar com o Regime. Então a gente ia se deslocando porque as cidades iam ficando perigosas. E, nessas andanças, nada se leva. Quando você se desloca numa guerra, a única coisa importante que se leva é o brilhante de casamento. O da minha mãe era costurado na bainha de um vestido.

No *Minha guerra alheia*, você conta várias histórias em torno da guerra. É um livro de memórias. Dá pra dizer leitura nesse período foi um espaço de proteção para a menina que passava por uma experiência dolorosa de solidão e por muitas tensões? Como se a leitura fosse outra pátria pra você?

Não tínhamos amigos, não conhecíamos ninguém, não brincávamos na rua, então nossos pais foram à livraria e compraram uma coleção que havia sido feita a pedido do Regime. Eram adaptações dos clássicos feitas para três níveis: os pequeninhos, crianças até 13 anos e os jovens. Meus pais se equivocaram e compraram os livros do meio. Graças a Deus, foi uma maravilha. E aí caíram no nosso colo, meu e do meu irmão, Homero, a *Ilíada* e a *Odisseia*. Então estávamos numa cidade cinzenta, numa sala de jantar toda forrada de lambri escuro, mergulhados com Kipling na selva, na Índia etc.

Muito do que você coloca no *Minha guerra alheia* vem dos diários íntimos que você mantém desde muito jovem. Como foi essa transposição?

Até meus 9 anos eu escrevia diários. Depois, quando vim pro Brasil, deixei de fazê-los. Quando minha mãe morreu, aos 40 anos, tive a sensação, absolutamente clara e inabalável, de que eu teria que viver a vida por duas pessoas — por mim e por ela. E que eu teria que prestar uma atenção de bode na canoa na vida, porque a vida era tão preciosa e minha mãe, eu já não tinha mais. E comecei a escrever diário outra vez, como cartas endereçadas à minha mãe. Isso com 16 anos. Mas depois percebi que não eram cartas à minha mãe, mas a mim mesma. Até hoje tenho diário, que é escrito em italiano.

E qual o destino desses diários, desses cadernos? Que devem ser centenas de cadernos...

Não sou a Anaïs Nin. Portanto não quero usar a minha vida nem a vida alheia para exposições. É um diálogo comigo, muito íntimo, por vezes chatérrimo, repetitivo.

Quando a gente é jovem e está apaixonado, repete sempre a mesma coisa, é de uma inutilidade incrível. Mas esses escritos foram muito úteis para mim, porque era uma maneira de fazer análise sem terapeuta.

Lembro de você comentar que essas memórias poderiam ter sido apresentadas como um romance de autoficção. Foi uma conversa informal que tivemos. Você chegou a pensar nessa hipótese de apresentá-lo como um romance? Em algum momento vacilou se apresentaria *Minha guerra alheia* como ficção, ou sempre foi um livro memórias?

Não tenho nenhum oportunismo. E seria um oportunismo transformar em romance, que é um produto amado pelo público e pelos editores, aquilo que é a realidade da minha vida. *Minha guerra alheia* é absolutamente sincero: fiz um trabalho de pesquisa considerável, porque tinha que adequar minhas lembranças ao entorno, e o entorno, quando eu era criança, forçosamente não era claro, então tive que fazer um trabalho de pesquisa, mas para isso eu sou jornalista, né? É o casamento de uma grande reportagem com uma vivência intensa, mantida como tal.

Voltando um pouquinho mais no tempo: o livro de literatura mesmo, de ficção, que lhe deu uma projeção mais definitiva no cenário nacional, teria sido *Contos de amor rasgado*, de 1986? Você acha que é um divisor de águas na sua produção literária?

Para fazer esse livro, que repercutiu bastante, antes escrevi um ensaio chamado “E por falar em amor”. Quando trabalho com minicontos, gosto que eles sejam temáticos, que além dos fragmentos o leitor receba, sem perceber, um

ensaio sobre o tema, um estudo, que esses contos, entretecidos, formem um discurso. Tendo estabelecido os suportes do tema, faço uma pauta — como boa jornalista — dos elementos compositivos daquilo que quero falar, e só aí vou escrever as histórias, atendendo a esses elementos, para depois fazer um painel. Então quando eu fui fazer *Contos de amor rasgado*, achando que eu sabia tudo, porque estava trabalhando há mais de dez anos com o tema do amor, em revista, como editora de comportamento, percebi que estava fazendo uma bagunça total, porque é um tema muito conspurcado, muito aproveitado comercialmente. Fui reler tudo o que eu podia, para poder me situar. Quando acabei as leituras, percebi que poderia fazer um ensaio. Só aí estava segura para fazer o meus contos.

Seus contos, que sempre foram pequenos, ficaram cada vez mais essenciais. No *Hora de alimentar serpentes*, tem o pianista cego que diz: “Não enxergava as teclas. Via os tons”. É quase um aforismo. Você pensa o conto assim, muito próximo dessa estrutura essencial do aforismo, muito próximo da poesia?

Um miniconto não é uma piada, não é um haicai. Ele é uma surpresa. Funciona quando é uma surpresa, quando é um olhar de cabeça para baixo. Olhar a coisa que todo mundo vê de outra maneira, e apresentar essa coisa de outra forma. É muito difícil como estrutura e como forma. Porque, se você tira demais, ele não abre a porta para o leitor; se bota demais, ele fica encharcado e pesa, não voa. É muito apaixonante fazer minicontos. Eu passei muitos anos sem fazer porque o gênero virou uma mania nos cursos de criação literária, como se fosse um produto fácil, e não é. É o mais difícil.

Uma das suas definições sobre sua identidade de escritora é a da tecelã. Como essa imagem está relacionada à condição feminina da escrita? Você já pensou sobre essa relação?

Refleti sobre tudo em relação à mulher. Sou feminista de carteirinha, tenho crachá em casa. Se eu tivesse um epitáfio — o “se eu tivesse” não é porque eu não acho que vou morrer, mas porque já assinei os papéis para ser cremada, então não terei epitáfio —, ele seria assim: “Aqui jaz Marina Colasanti, a mulher que viveu por um fio”. Porque eu tenho sempre um fio na mão: eu costuro, faço minha roupa, faço crochê, faço tricô, fiz um tapete para ver como era fazer um tapete, fiz um par de um sapato tipo sandália nipônica de palha para ver como era fazer isso. Gosto de poder fazer as coisas. Preciso saber que eu sei fazer as coisas. Gosto de fazer a minha comida. Devo ser uma das poucas pessoas que, tendo a melhor pizzaria do Rio de Janeiro na esquina de casa, faz a sua própria pizza. Porque eu gosto. Não sei se isso é feminino ou não. Por tradição, fomos obrigadas a absorver essa parte, mas não sei se, nascendo em outro mundo, outro universo, outras condições, as mulheres têm mais aptidão para isso. Mas nós sempre alimentamos as ovelhas e fiamos a lã delas e tecemos o fio que saiu dos nossos dedos.

Você sofreu muitos preconceitos intelectuais por ser mulher? Passou por esse tipo de má vontade por parte daqueles que ditam as modas da literatura?

A Clarice Lispector um dia disse para a Lygia Fagundes Telles, quando ambas eram jovens e muito bonitas: “Lygia, não sorria nas entrevistas quando te fotografarem. Senão eles vão pensar que não somos sérias”. E até hoje a Lygia não sorri nas fotos e, de preferência, posa com óculos na mão,

para mostrar que ela é seríssima. Eu não gosto de fazer o gênero lamuriento, porque é chato fazer isso. Pode ser um equívoco pessoal, mas é raríssimo que se fale em conto no Brasil e eu seja considerada uma contista. Sou uma autora infantojuvenil. Este ano, para a minha grande surpresa, fui convidada para um encontro de minicontistas na Argentina. Aí pensei comigo: “Como eles sabem que faço minicontos? No Brasil ninguém se dá conta disso”. Acho que é uma questão de preconceito, de feudo. O feudo poético, por exemplo, é muito fechado. Nunca alguém coloca a Adélia Prado entre os grandes poetas. A Adélia Prado é a Adélia Prado, como se ela não fosse uma poeta como os outros. Ela é uma figura à parte. Isso é preconceito. Os donos do feudo levantam as pontes levadiças. E coincidentemente os donos do feudo são homens. Se não tivesse esse preconceito, não seria necessário ser feminista.

Já que estamos falando em preconceitos, também não haveria um preconceito em relação aos contos de fada, menos valorizados do que outros tipos de conto e de ficção?

Uma vez o Affonso [Romano de Sant’Anna] me disse: “Para de dizer que você escreve contos de fadas. Diz que são contos fantásticos!”. Aí falei: “Não! É uma traição ao gênero, que é preciosíssimo, indispensável e milenar”. O conto de fadas é irmão da poesia — não em relação à forma, no sentido de que a transmissão foi feita oralmente, mas da densidade de conteúdo. Mas é claro que esse rótulo me relega ao chiqueirinho da literatura infantil, como coisa depreciativa. Mas sei que sem esse tipo de texto não teria literatura adulta, porque ninguém leria. E como seria um escritor adulto se ele não tivesse lido quando criança ou jovem? Mas os adultos não acham isso. Outro dia, numa dessas feiras, al-

guém perguntou: “Por que a nossa literatura, que é tão rica, tão abundante, com tantas personagens maravilhosas, ainda não ganhou um Nobel?”. E eu falei: “Porque ainda não é tão rica, não é tão grande, não é tão abundante e não tem tantas figuras maravilhosas”. Dito isso, a literatura infantil já ganhou três prêmios Andersen, mas isso ninguém considera que seja grande, maravilhoso e abundante.

Escrever para crianças e adolescentes me parece uma continuidade de seus contos, poemas e crônicas, e não uma quebra de linguagem. Acho que há uma unidade muito grande no que você produz, uma unidade por um olhar que questiona a racionalidade cega, a rotina. Seria esse um traço comum a todos os seus textos?

O primeiro conto de fadas apareceu na minha vida quase por acaso. Fiquei paralisada. Soube imediatamente que queria continuar fazendo aquilo. E não sabia como fazer, fiquei cheia de questionamentos, sobre o que podia dizer para as crianças, o que não devia dizer às crianças, que linguagem usar, quais as palavras etc. Aí disse a mim mesma que não era nada daquilo. Pensei: “Você vai escrever para a escrita, vai escrever para você. Você não é criança, não sabe como são as crianças, as crianças são todas diferentes, as crianças não tem a idade cronológica que o mercado quer que elas tenham”. Elas são leitoras de grande percepção. Se não souberem uma palavra, vão procurar e ótimo, ganham uma palavra a mais. Coloquei na minha cabeça que iria escrever para mim. Qualquer outra coisa seria falsificação. Então assumi que queria escrever literatura. E que não queria nada de oralidade. O que não tenho. Affonso brinca dizendo que eu falo por escrito. Porque não tenho nenhuma intimidade com a oralidade. A minha linguagem é uma linguagem escrita.

Como é a rotina da Marina escritora? Escreve em casa, nos aeroportos, nos hotéis? Isso, é claro, varia de livro para livro, de ensaios para contos, mas qual a rotina ideal que você pensa para você?

A rotina ideal que eu penso para mim é em um escritório enorme, com uma mesa grande, uma prancheta para eu desenhar, luz que eu possa controlar de cima. Um ateliê. Mas não tenho possibilidade de rotina, porque a vida é muito movimentada. Agora, por exemplo, é um período em que estou indo de um aeroporto a outro, arrastando a minha malinha. Chego em casa, troco a mala, pego outro aeroporto... No princípio do ano, janeiro, fevereiro, abril, maio, escrevo. Mas nem aí há rotina.

Existe essa relação entre o espaço onde você se encontra e o tipo de texto que vai produzir, ou é no projeto daquele momento que você trabalha?

Eu só trabalho por projeto. Talvez no começo tenha sido minimamente diferente. Mas se eu misturasse os momentos de criação, ia ficar uma bagunça no meu coração e na minha mesa, uma coisa insuportável. Estabeleço que o livro do ano é tal. Aí vou dar conta. Sou uma carrasca. A poesia corre em paralelo, porque poesia requer muita revisão, muito manuseio, um ir e vir que não acaba. É um trabalho ensurdecador, digamos assim. Então ela corre paralela. Mas eu trabalho por gêneros, e alterno, porque quando estou num gênero, como tenho que ligar o meu radar em outra direção, colho coisas diferentes que depois renovam quando eu voltar para outro projeto.

Como se encaixa a atividade de pintora nessa carreira literária? As capas dos seus livros trazem sempre um

óleo de sua autoria. Como a Marina artista plástica conversa com a Marina escritora?

Minha relação com as artes plásticas é um pouco sofrida. Porque era o que eu queria ser inicialmente. Venho de uma família de artistas, meu avô era crítico de arte, autor de muitos livros. E eu estudei pintura. Jovem, antes da minha mãe morrer, já estava estudando desenho, depois fiz belas artes, gravura e metal. Começava uma carreira de artista plástica quando fui para o jornalismo. E indo trabalhar em jornal, embora ilustrasse de vez em quando algumas páginas, as artes plásticas ficaram meio abandonadas. No meio do percurso, recomecei a pintar. Fiz duas individuais. Depois meu marchand foi embora para a Bahia e, como não sei vender nada, acabei parando de pintar. Só retomo quando ilustro meus livros. Acabei de ilustrar dois que saíram recentemente, e sempre é uma coisa dolorosa. Porque a mão enferruja alucadamente. E enferruja a cabeça. Você tem que pensar visualmente, entrar no modo ilustração e exercitar a mão.

Qual é sua opinião sobre a literatura [em meio] digital, sobretudo para crianças?

Não viajo na internet. Não tenho Facebook nem Instagram. Fiz uma escolha, porque não tenho muitos anos pela frente. Tenho que usar o meu tempo intensamente. Mas vejo com certo receio a questão dos blogs supostamente críticos, dos blogs que aconselham leitura para os jovens. A crítica tem que ser exercida com ferramentas muito precisas. É uma responsabilidade enorme, você está trabalhando com o texto de outra pessoa. E eu não vejo armamento teórico e crítico nos blogueiros. São jovens que aconselham sobre aquilo que gostam. E aquilo que um jovem gosta pode não acrescentar

nada, porque é algo que ele já conhece. E a literatura de diversão tem um lugar e tem um papel. Mas não é formadora. Não forma ninguém. Só diverte. Divertir não chega a motivar a reflexão, o autoconhecimento, o questionamento e o conhecimento do outro.

É mais difícil se tornar um escritor hoje?

Acho que se tornou mais fácil ser escritor hoje do que era no passado, porque o mercado aumentou enormemente, já se exige a presença de autores nacionais nos catálogos das editoras e, dependendo da crise, quando o dólar fica muito caro, as editoras precisam de escritores nacionais porque os direitos dos autores estrangeiros ficam muito caros. E agora há uma possibilidade, para quem trabalha com texto curto, de fazer circular seu trabalho na internet. Isso não existia antigamente. A gente fazia tudo no mimeógrafo, distribuía nas praças. Mas uma praça não é a mesma coisa que a internet. A internet é uma praça bem mais ampla. Aumentou a dificuldade, talvez, para a literatura. Para o livro, não. Para o autor de livro, abriu o mercado. Para o autor de literatura, que precisa de um leitor mais arguto, mais bem formado, ficou mais difícil, porque a tendência da literatura é vender menos e as editoras querem vender muito.

Como escritora bem-sucedida, que conselho daria para quem quer iniciar nessa área?

Prepare-se para o fracasso. Porque o fracasso faz parte. Meu primeiro livro, que escrevi quando era cronista no *Journal do Brasil* (um cargo que naquele momento era muito cobijado), ficou cinco anos na gaveta. Então, primeiro prepare-se para o fracasso. Faça um projeto autoral. Escolha que tipo de escritor você quer ser. Se você quer ser autor de *best-*

-*seller*, tem que fazer algumas concessões. Autor de literatura dificilmente será *best-seller* na estrutura que a gente tem. E tem que ter uma determinação canina, porque a profissão se sacode o tempo inteiro e tenta ejetar a gente. Não é uma profissão acolhedora, e não é uma profissão que no início dê dinheiro. Depois pode até dar (é pouco provável, mas pode até dar). Então você vai ter que ter uma outra profissão que te sustente, e vai ter que tirar o tempo da boca da surucucu para escrever. Para isso você tem que ter uma determinação canina! Cravar os dentes na jugular da profissão e ficar ali. Conheço pessoas que têm cinco romances na gaveta e continuam escrevendo o sexto. A profissão é assim.

Ao fazer 80 anos, recentemente, você declarou que essa idade é uma esquina e seus planos, agora, são mais imediatos. Mas, nos seus textos, nas entrevistas e no tom da sua voz, como hoje aqui, há um inalterado apetite pela vida e pela arte. O que os seus leitores [ainda] podem esperar da Marina?

Através de gêneros diferentes, estou fazendo um painel. A gente nunca sabe se este painel está completo porque sempre há o desejo de acrescentar mais alguma coisa. Mas depois de tantos anos de trabalho, 60 livros, acho que é um painel que me representa. Nunca fiz uma *selfie*, mas esse painel é minha *selfie*. E acho que ele me representa bem. Mas, é claro, já quero voltar a escrever contos de fada. Há sempre o desejo de mais. Eu não estou morta, gente! Estar viva, para mim, é pensar, analisar, escrever. Estar viva é isso: trabalhar. Então alguma coisa acrescentarei, mas a obra está com tamanho razoável.

2017

PAULO LINS

“O negro poderia entrar para a história do Brasil pelo trabalho. E não entrou. O negro é quem deveria ser rico. Na escravidão, quem produziu foi o negro. Mas ele se insere através da cultura.”

A trajetória do escritor carioca Paulo Lins é pautada por uma série de lances imprevistos. Com formação na poesia, seu projeto de maior visibilidade nasceu com a proposta de ser um trabalho sociológico e acabou se tornando um dos romances mais importantes da literatura brasileira contemporânea. *Cidade de Deus*, o livro em questão, que Lins publicou em 1997, ultrapassou as fronteiras do país e ganhou o mundo após a adaptação cinematográfica feita por Fernando Meirelles e Kátia Lund em 2002.

O escritor falou sobre sua improvável história literária na edição de novembro de 2017 do projeto Um Escritor na Biblioteca. “Nunca pensei em escrever um romance. Eu militava na poesia. Aí escrevi cento e poucas páginas do *Cidade de Deus* e mandei para o Roberto Schwarz, que é um dos grandes críticos literários do Brasil. Ele gostou.”

Lins estreou em 1986, com a coletânea de poemas *Sobre o sol*. Nessa época, conheceu o poeta curitibano Paulo Leminski, que ainda hoje segue como uma de suas maiores influências literárias. O romancista lembrou ainda de outros autores fundamentais na sua formação, como os franceses Michel Foucault e Jean Genet.

O autor de *Cidade de Deus* também comentou sobre o processo de criação de seu *best-seller*, que envolveu uma série de entrevistas com chefes do tráfico drogas do local. “Comecei a entrevistar bandido, pra horror da minha mãe. Quando iniciei a pesquisa, já dava aula na Cidade de Deus, perto da minha casa. Então eles tinham um certo respeito comigo, porque eu era universitário, professor, aí aceitaram falar. Era engraçado porque começavam a falar e não paravam mais. Mentiam muito”, contou.

Após o enorme êxito de *Cidade de Deus*, Lins se tornou roteirista de alguns episódios do seriado *Cidade dos ho-*

mens, veiculado pela TV Globo. Também recebeu o prêmio de melhor roteiro da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) por seu trabalho em *Quase dois irmãos*, dirigido por Lúcia Murat. Em 2012, após um longo hiato, lançou seu segundo romance, *Desde que o samba é samba*.

* * *

Como é que se deu sua formação como leitor, desde quando você consegue lembrar disso?

A leitura para mim não começou em uma biblioteca. Ela começou em casa. Eu ouvia as pessoas contando histórias — os mais velhos, meus pais, meus avós, minhas tias, os vizinhos. Era uma época em que ainda não havia televisão, colocávamos os banquinhos do lado de fora de casa e ficávamos ali, comendo as coisas que mamãe fazia, que a tia fazia — biscoito, bolo, tomando chá. E nessas rodas tinha muita história de assombração, sobre o Nordeste, pois meus pais são baianos. Era uma coisa muito forte para mim ouvir as histórias dos mais velhos.

A biblioteca eu só fui frequentar na época do ginásio, mas não na escola, pois a escola pública não tinha biblioteca. Eu pegava um ônibus e ia fazer pesquisa. Eu não era uma pessoa que tinha biblioteca ao lado da minha casa. Era muito difícil, sempre foi muito difícil. A biblioteca entra mesmo na minha vida quando vou para a faculdade. Comecei a frequentar a biblioteca porque não tinha dinheiro para comprar livro. Passava o dia lá. Hoje quase não frequento porque ganho muito livro.

**Mas como é que você descobriu, então, a literatura?
O que te cativou e te motivou a escrever?**

Eu estava no caminho já da literatura tradicional. Comecei a ler muito. Comecei a ler no colégio. Aí eu dialogo com essa literatura, a tradicional, como a gente fala? Os clássicos. Sempre dialogo. Dialogo com os novos, com o que estou lendo, com o samba também. Acho que quem tem Cartola na vida, Nelson Cavaquinho... São grandes poetas, né?

Sua poesia, então, veio do samba?

Eu tinha uma máquina de escrever e, na escola, era bom em português. Os compositores escreviam e eu ia mexendo nos textos. Tinha sambista que falava assim: “Olha, se você quiser dar uma floreada aí” — floreada é muito bom, né? — “pode florear um pouquinho”. Eu trabalhava nos textos e, quando via, já era parceiro de várias pessoas, porque havia mudado os textos. E, nessa questão, há uma regra: se você botar uma palavra no poema do outro, torna-se parceiro. Até que fiz meu próprio samba-enredo. Comecei a fazer samba, depois fui para festival de música e na faculdade veio a poesia.

Conta um pouco da pesquisa antropológica que te deu a bagagem científica para escrever o *Cidade de Deus*. Como é que foi essa pesquisa? Que tipo de material você usou pro seu livro?

Não era minha intenção tornar *Cidade de Deus* um romance. Era para ser um relato sobre a minha vida na comunidade, um trabalho de antropologia que falava sobre criminalidade. Minha intenção era tentar diminuir a violência policial contra os meninos na favela. Foi um trabalho político, social. Fiz por isso. Com rigor científico, pesquisando. Achava que esse livro ia cair apenas nas mãos dos estudantes de História, Antropologia e Sociologia. Minha intenção era

diminuir a violência. Achava que o leitor entenderia o livro, pois ali o bandido fala. Nunca entrevistam um bandido, é muito difícil. Mas eu queria mostrar o que ele pensa.

Essas histórias que você coloca ali, algumas beiram o inacreditável.

Comecei a entrevistar bandido, pra horror da minha mãe. Porque em uma favela como a Cidade de Deus, com 300 mil habitantes, a gente não conhece os bandidos. Tem gente que mora na favela e nunca falou com bandido. E, quando iniciei a pesquisa, eu já dava aula na Cidade de Deus, perto da minha casa. Então eles tinham um certo respeito comigo, porque eu era universitário, professor, aí aceitaram falar. Era engraçado porque eles começavam a falar e não paravam mais. Mentiam muito: “Ah, eu matei fulano”. Quanto mais perigoso o bandido for, melhor. Isso dá mais status a ele. Também entrevistei gente na cadeia. No sistema penitenciário, falei com muita gente.

Tem também um tipo de incursão lírica que você faz no meio de uma narrativa tão brutal — e isso acontece em vários momentos do livro, acredito que seja um grande destaque desse romance. O que você acha que a poesia te deu?

Nunca pensei em escrever um romance. Eu militava na poesia. Aí escrevi cento e poucas páginas do *Cidade de Deus* e mandei para o Roberto Schwarz, que é um dos grandes críticos literários do Brasil. Ele gostou. Depois disso comecei a ler desesperadamente. Li os filósofos, escritores franceses. Foucault, Jean Genet, os historiadores. Li sociologia. Li de tudo. Tem que ler tudo. Eu só estudava, passava o dia na biblioteca — lendo e escrevendo. Isso me influenciou. E

a poesia foi muito forte, né? É muito forte. Eu leio poema todo dia. Acordo de manhã e leio poesia.

Quem são seus poetas de coração?

Todo dia eu elejo um poeta favorito. Esta semana eu estava com Augusto de Campos na cabeça. [Declamando] “Onde a angústia roendo um não de pedra/ Digere sem saber o braço esquerdo,/ Me situo lavrando este deserto/ De areia areia arena céu e areia”. De vez em quando lembro do Drummond: “Que é loucura: ser cavaleiro andante?/ Ou segui-lo como escudeiro?”. Isso é lindo, porque fala do Dom Quixote. Você não sabe quem tá falando. O que é loucura? Posso errar, porque às vezes eu esqueço. “O que é loucura? Ser cavaleiro andante, ou segui-lo como escudeiro? De nós dois, quem é realmente o maluco? É aquele que mesmo acordado sonha doidamente, ou aquele que mesmo vendado vê o real e segue seus sonhos pelas bruxas embruxado?” Quando você ouve um negócio desse, fica assim: “Nossa, como é que o cara faz um negócio desse?”.

Eu me lembro muito do Leminski... Curitiba foi a primeira cidade que eu visitei fora do meu Estado. Eu vim para participar de uma palestra dele em um seminário. Sabe aquele cara chato que vende poesia de bar em bar, de mão em mão, que vai rodando, em eventos literários? Era eu. Eu também vendia camiseta com poemas, vendia cartão com poesia. Aí, nesse dia, o Leminski chamou todo mundo para ir à casa dele. Ficamos uma semana lá, fomos beber vinho numas adegas, enchemos a cara.

Uma outra vez cheguei num bar — eu tinha 23 anos — e lá estavam Luiz Melodia e Paulo Leminski, bebendo e falando de poesia. Isso foi no Largo da Ordem, aqui em Curitiba. Hoje cheguei cedo e comecei a andar pela cidade, lembrando aquele tempo que eu vinha para cá. Leminski e

Melodia já morreram. Aí pensei: “Os dois já estão mortos, daqui a pouco sou eu”. Então me lembrei que Leminski falava que “a poesia é a verdade”. Aquilo que o poeta fala, ninguém pode dizer o contrário. A poesia é a verdade.

Voltando a *Cidade de Deus*: depois que foi publicado, o romance alcançou um público maior do que você pretendia, não? Como é que foi essa redescoberta? Porque acho que você meio que teve uma [segunda] confrontação com seu livro: dessa vez nas telas...

Um dia fui à banca e minha cara estava em todos os jornais. Voltei para casa e comecei a chorar. Fiquei uma semana sem sair, achando que todo mundo ia me reconhecer na rua. Uma semana depois fui para a rua e ninguém me reconheceu. Não aconteceu nada. Mas quando o filme [*Cidade de Deus*] foi indicado para o Oscar, a coisa bagunçou.

No começo dos anos 1990 tinha saído *Carlota Joaquina, princesa do Brasil*, que deu início ao boom do cinema brasileiro, a conhecida “retomada”. O brasileiro começou a frequentar novamente o cinema. Vários bons filmes foram lançados: *Terra estrangeira*, *Central do Brasil* etc. *Cidade de Deus* veio nessa onda. Depois que o filme ganhou o Oscar, minha vida ficou um inferno, mas também passou. Lembro que o Lula veio falar comigo, Fernando Henrique Cardoso veio falar comigo, todo mundo queria falar comigo. Hoje vivo tranquilo.

Mas o que eu queria mesmo é que o meu trabalho tivesse diminuído ao menos o tráfico de armas. Porque droga não faz mal a ninguém. A droga não mata. Falam muito do traficante. Gente, traficante é um pobre coitado. Tem tráfico de drogas em Barcelona, tem tráfico de drogas em Madri, tem tráfico de drogas em Londres, tem tráfico de drogas em

Nova York, e não tem essa matança que tem aqui no Brasil. Ninguém fala sobre o traficante de armas, é muito difícil. A grande questão é a desigualdade social, esse racismo que a gente tem aqui no Brasil.

O roteiro do *Cidade de Deus*, assinado pelo Bráulio Mantovani, misturou vários personagens num só, criou outros arcos narrativos, juntou uma história com outra. Como é que foi pra você ver sua obra tão modificada?

Quando mandaram o roteiro para mim, não quis ler. Nunca tinha lido um roteiro. Eu não era um animal cinematográfico, não era um cinéfilo. Meu negócio era literatura, tinha mais acesso ao livro. Nem ia muito ao cinema. Quando vi o filme, eu também pensei: “Ah, misturou tudo”. Hoje, que sou roteirista, acho que o Bráulio Mantovani fez um grande trabalho. O filme me ajudou muito, comecei a vender no mundo todo. Esse filme me levou para um monte de lugares.

Qual é a sua relação com a comunidade da Cidade de Deus hoje?

Quando comecei a escrever *Cidade de Deus*, já não morava mais na comunidade. Já tinha saído de lá, aí voltei só para fazer entrevistas. Depois que lancei o livro e saiu o filme, eu ia lá só para visitar amigos e familiares. Só que se passaram trinta anos, né? Os mais velhos morreram. O pessoal da minha idade se mudou. Hoje tenho uma relação mais política com o local. Vou lá para inaugurar uma biblioteca, uma escola etc. Mas não tenho mais o grupo de amigos da minha época. Foi tudo para o Facebook.

Do *Cidade de Deus* até o *Desde que o samba é samba*, de 2012, passaram-se quinze anos em que você não

lançou nenhum outro título. O que aconteceu nesse período?

Depois da minha estreia, todo mundo perguntava qual seria o próximo livro que eu escreveria. Mas sou carioca, e não gosto de trabalhar. Não gosto mesmo. Eu estava ganhando dinheiro, viajando o mundo todo, ia ficar sentado lá no quarto escrevendo igual a uma vaca? Não mesmo. Vendia os direitos do livro para os Estados Unidos e, claro, entrava dinheiro na minha conta. Sempre estava entrando dinheiro. Então não ia trabalhar. Quando meu filho nasceu, nos seis primeiros meses, chovendo ou fazendo sol, ele foi à praia todos os dias. A meta que eu persegui, durante dois anos, e que consegui cumprir, foi ir à praia todos os dias beber cerveja. Só lia e viajava. Até ganhei uma bolsa para ficar nos Estados Unidos e escrever um livro. *Desde que o samba é samba*, meu segundo romance, ganhou uma bolsa. O pessoal queria me obrigar a escrever. Aí, a editora me adiantou 100 mil reais. Naquela época era um bom dinheiro.

Fui para Alemanha e acabei morando no mesmo prédio que o João Ubaldo Ribeiro. Imagina o quanto a gente bebia naquela Alemanha? Eu enchia a cara todo dia. Não escrevi nada! Me pagaram dez anos antes, e entreguei o livro dez anos depois. Eu bebia e pensava: “Ah, não, não vou escrever”. Mas comecei a ficar sem grana e resolvi fazer o livro. Aí comecei a fazer cinema, fui para a televisão.

Você conseguiria viver sem escrever um novo livro, não existe uma vontade fisiológica de escrever, de se expressar?

Se eu pudesse, ficava só de boa. Por que eu vou ficar escrevendo? Você escreve, mas aí tem que reescrever dez, quinze vezes. O Arnaldo Antunes falou uma coisa interes-

sante: que escrever é fácil, difícil é reescrever. Para ficar bom, você tem que reescrever umas três, quatro, cinco, seis, sete, oito, dez vezes.

Antigamente eu tinha necessidade de escrever. De vez em quando pego e faço um verso. Mas só escrevo quando sou obrigado. Eu queria mesmo era ficar na cama, tomando cerveja, comendo churrasco. Mas tem que trabalhar. Não gosto de trabalhar. Nunca gostei. Só trabalho quando estou duro. Acabou o dinheiro, vou lá e trabalho.

Mas você trabalhou bastante pra escrever esse segundo livro. Porque tem uma pesquisa densa sobre o samba ali. Pra quem não gosta muito de trabalhar, você podia ter escrito um livro assim do nada e não ter pesquisado.

É, quando eu vou trabalhar tem que trabalhar de verdade, porque senão não vinga, né?

Falo que não gosto de trabalhar, mas gosto de ler. Não nasci essa coisa fofa que sou hoje, eu não era assim. Nasci na favela, no meio de bandido, machista, homofóbico. Mas só me transformei através da leitura, através dos livros, assim me formei cidadão e me humanizei. É por isso que falo para os meus filhos que o estudo é aquilo que só o ser humano tem. A leitura também. A arte de um modo geral. Hoje sou uma pessoa menos machista — a gente nunca deixa de ser machista, porque o sistema é assim —, mas eu batalho para não ser machista, fico me vigiando para ser menos homofóbico, menos racista — porque, com tanta dor, a gente acaba sendo racista. Acho que o livro ainda é o que nos sustenta, que nos leva para frente.

Desde que o samba é samba é um romance histórico que fala das figuras do Estácio que criaram o sam-

ba carnavalesco, enfim, Brancura, Ismael Silva, todo esse pessoal...

Eu fiz esse livro porque sou negro. Eu sou negão, né?

Inclusive ele é repleto desses movimentos de afirmação da cultura negra, [soma] a criação do samba com a criação da umbanda, que é uma religião que nasceu mais ou menos na mesma região do Rio de Janeiro.

O negro poderia entrar para a história do Brasil pelo trabalho. E não entrou. O negro é quem deveria ser rico. Na escravidão, quem produziu foi o negro. Mas ele se insere através da cultura. O Mario de Andrade sai de São Paulo, junto com o Heitor Villa-Lobos, e vai para o Rio de Janeiro encontrar Ismael Silva, encontrar Pixinguinha, encontrar Sinhô. O negro só vai entrar no sistema da formação do país através da cultura.

E o seu trabalho de roteirista: como foi passar da literatura, principalmente uma literatura como a sua, que é repleta de lirismo, pra uma linguagem de uso mais técnico, mais de resultado?

Quem começou com isso foi a Kátia Lund e o Cacá Diegues. O Cacá me chamou para fazer diálogos do roteiro de *Orfeu da Conceição*. Depois me chamaram para fazer cinema e fui fazendo porque pagavam bem.

Recentemente li *M 8 — Quando a morte socorre a vida*, do Salomão Polak. Gostei tanto que estou fazendo uma adaptação para o cinema. É um livro sobre um cotista negro que entra em uma faculdade de Medicina. Ele é o único negro. Aí vem os mortos para serem examinados e são todos negros.

Sobre essa questão da herança negra que é desprezada nas universidades em detrimento da valorização do tesouro grego: você acha que isso é algo que tem potencial pra mudar?

Para eu estar aqui, muita gente morreu. A gente não pode esquecer disso. Zumbi morreu. Muitas pessoas foram presas. Para eu poder estudar, para eu fazer uma faculdade... Então tenho que resgatar a cultura negra, trabalhar com isso, para a gente evoluir. O Saramago, quando ganhou o Nobel, lembrou que o homem evoluiu tanto tecnologicamente, mas continua matando. Só que a gente não mata mais de tacape, não mata mais de catapulta. Matamos de metralhadora. O cara não vai gostar de mim porque eu sou negro. Por quê? Eu não queria mais falar sobre isso. Queria escrever um livro sobre sexo, sobre amor. “Ah, eu te amo, te adoro.” Aí ele vai atrás da mulher, a mulher vai atrás dele, aí separa, aí termina com aquele beijo e foram todos felizes para sempre. Queria escrever um livro assim.

2017

DANIEL GALERA

“Escrever do ponto de vista de uma mulher é praticar um exercício de imaginação, de alteridade, que não é diferente, em essência, de escrever sobre qualquer outro personagem diferente de mim.”

Nascido em São Paulo, em 1979, Daniel Galera cresceu em Porto Alegre, em uma família de leitores. Isso, segundo ele, foi determinante para que se tornasse escritor. “Lembro de ver meus pais lendo com frequência, comentando livros comigo”, diz o autor gaúcho, que encerrou a temporada 2017 do projeto Um Escritor na Biblioteca.

Galera estreou na ficção com o livro de contos *Dentes guardados* (2001), publicado pelo selo independente Livros do Mal, que criou com Daniel Pellizzari e Guilherme Pilla. Escreveu cinco romances: *Até o dia em que o cão morreu* (2003), *Mãos de cavalo* (2006), *Cordilheira* (2008), *Barba ensopada de sangue* (2012) e *Meia-noite e vinte* (2016).

Este último resgata episódios conhecidos da trajetória do autor, sendo o principal deles sua experiência no *fanzine* digital Cardoso Online, que marcou a internet brasileira no final dos anos 1990. Apesar das passagens inspiradas na própria biografia, Galera não vê o romance como o mais “pessoal” que tenha escrito, refutando assim o rótulo de autoficção. “Não tento esconder essas semelhanças. Elas estão escancaradas. O livro é, biograficamente, bastante próximo dessa etapa da minha vida, mas eu não o acho um romance pessoal, porque as histórias desses personagens são bastante diferentes da minha.”

Meia-noite e vinte veio após o sucesso de *Barba ensopada de sangue*, romance que o escritor considera, em muitos sentidos, “o mais íntimo” que já escreveu. Durante a conversa, ele falou sobre o processo criativo do livro, quando foi morar em Garopaba, no litoral catarinense, como forma de imergir no cenário da trama. “Viver em Garopaba era estar pesquisando para o *Barba ensopada de sangue*, quase tudo que eu vivia era potencialmente pesquisa.” O projeto foi exitoso. Considerado o melhor livro do autor, *Barba* venceu o

Prêmio São Paulo de Literatura 2013 e teve vendas acima da média para a ficção nacional.

Na entrevista, o autor também fala sobre adaptações cinematográficas de seus livros (“Sempre me coloco à disposição para conversar com o diretor”), influências literárias (“David Foster Wallace é um dos autores mais importantes para mim nos últimos tempos”) e método de trabalho (“Costumo fazer bastante pesquisa para todos os meus livros”).

* * *

Que papel tiveram as bibliotecas na sua formação?

A biblioteca mais importante para mim, sem dúvida, não foi do colégio nem da universidade, mas sim a biblioteca dos meus pais, em casa. Tive a sorte de, quando criança e adolescente, viver em uma casa com pais que eram leitores frequentes. Nenhum deles é da área de literatura, jornalismo, nada assim, mas leem bastante. Então, desde que sou pequeno, lembro das estantes, das prateleiras de livros cheias. Lembro de ver meus pais lendo com frequência, comentando livros comigo. Se sou escritor hoje, é por causa desse envolvimento bem inicial, na minha vida, com livros.

Seus pais eram leitores de ficção também?

Ficção, não-ficção, um pouco de tudo. Li na adolescência alguns autores que me marcaram, como João Gilberto Noll e Philip Roth. Esses livros eram dos meus pais. Desde pequeno aprendi a ver os livros como um portal de acesso a não só o conhecimento, mas também a experiências e vivências. Meu interesse por livros está totalmente vinculado a isso. Essa biblioteca familiar, digamos assim, foi a mais importante para mim.

**Você continua tendo muitos livros em casa, então?
Você mantém uma biblioteca pessoal?**

Mantenho. Hoje em dia eu até tenho que limitar minha biblioteca por questão de espaço, [a um tamanho] razoável, enfim.

Comparativamente ela é muito maior que a biblioteca dos seus pais?

Maior. O dobro, talvez. Obviamente eu fui acumulando muitos livros ao longo da vida. E teve um momento, quando voltei a Porto Alegre, em anos recentes, que eu consegui trazer todos os meus livros, de todos os lugares onde eles estavam guardados. Só que eu não tinha estante, não tinha um móvel pra guardá-los, e não tinha dinheiro pra comprar nem mandar fazer. Então, nos primeiros quatro ou cinco anos em que morei no meu atual apartamento, os livros estavam em caixas ou empilhados pelos cantos. Tenho fotos disso; é bonito até. Uma confusão, mas eu gosto de olhar. Até que uns anos atrás eu juntei dinheiro e consegui mandar fazer a estante dos meus sonhos.

Seu livro mais recente veio depois de um romance longo e, além de ser menor em tamanho, é um pouco mais intimista — não sei se posso usar essa palavra. Parece, pra mim pelo menos, um livro afetivamente mais próximo da sua experiência biográfica. *Meia-noite e vinte* é seu livro mais pessoal?

Não é tão simples. Às vezes a história, ou o romance, ou conto, mais biograficamente parecido com a minha história não é necessariamente o mais intimamente próximo de mim. O romance mais pessoal, digamos assim. Então, o *Meia-noite e vinte* talvez seja o meu livro que mais tem pa-

rales biográficos ou de história pessoal, enfim, do ambiente, das pessoas, dos lugares que frequentei...

Porque ali tem esses quatro amigos, que são precisamente da sua geração, fazendo alguma coisa que você e seus amigos fizeram naqueles anos 1990.

É. São personagens fictícios...

E olhados pela perspectiva de alguém mais ou menos da sua idade [hoje]...

São quatro personagens fictícios que estão atuando e ocupando papéis que equivalem àquilo que eu e amigos meus fazíamos na Porto Alegre do final dos anos 1990. A jogada é um pouco essa. O livro é bastante ancorado no ambiente cultural, de festas e *fanzines* eletrônicos da capital gaúcha, que era o meu ecossistema na época. São personagens que estudavam em cursos de Comunicação, eram escritores, enfim... Não tento esconder essas semelhanças. Elas estão escancaradas. Eles escreviam um *fanzine* eletrônico chamado Orangotango, que é claramente uma cópia ficcional do Cardoso Online, do qual participei. Mas eles são inventados. O livro é, biograficamente, bastante próximo dessa etapa da minha vida, mas eu não o acho um livro pessoal, porque as histórias desses personagens são bastante diferentes da minha.

Meu interesse era fazer uma espécie de análise de como as expectativas, sonhos e ideais da minha geração bateram de frente com a passagem do tempo até o momento recente. Mas fazer isso através de personagens que foram inventados, e de uma história que é majoritariamente fictícia. É um livro em que poucas coisas que são narradas de fato aconteceram. Por outro lado, *Barba ensopada de san-*

gue, que se passa em uma cidade onde morei pouco tempo, com um personagem bastante diferente de mim, é um romance muito mais íntimo e pessoal, em vários sentidos, do que *Meia-noite e vinte*.

Quanto você faz de pesquisa pros seus romances, ainda que não necessariamente essas informações recolhidas entrem nos livros?

No caso do *Barba ensopada de sangue*, não morei muito tempo em Garopaba [no litoral catarinense], apenas um ano e meio, mas foi uma vivência bem específica; porque assim como o personagem do livro, eu era um forasteiro. Já havia visitado o lugar como turista algumas vezes, mas fui morar lá sem nenhum motivo específico fora o desejo de ter uma experiência diferente. Cheguei lá sem conhecer ninguém, não tinha nenhum amigo na cidade, não tinha onde morar. Então foi muito intenso. E a invenção do livro se confundiu com minha experiência de viver e ter experiências na cidade. Viver em Garopaba era estar pesquisando para o *Barba ensopada de sangue*, quase tudo que eu vivia era potencialmente pesquisa. E nessa época eu estava numa espécie de período sabático: não tinha um trabalho que me tomava muito tempo. Fiz algumas traduções, escrevia algumas coisas, mas basicamente estava com o tempo livre. Tinha muito tempo para ficar lendo e pensando no romance que queria escrever.

De onde veio a centelha de que o protagonista teria aquela condição neurológica, por exemplo? Foi na leitura casual de um livro de não-ficção? Esse tipo de pesquisa não deliberada, mas que vem dos seus hábitos de leitura, acontece frequentemente também?

Esse é um exemplo interessante. Essa condição que o protagonista tem de não reconhecer o rosto de outras pessoas, não memorizar rostos, na verdade, né?, é uma doença que existe. Se chama prosopagnosia, e eu fiquei sabendo dela lendo um livro sobre neurociência, *O mistério da consciência*, de um escritor chamado Antônio Damásio. [Mas] costumo fazer bastante pesquisa para todos os meus livros. Cada um exige uma quantidade e um tipo diferente de pesquisa. É uma etapa do trabalho que me interessa, em que me divirto e sinto prazer. Não faço muita pesquisa bibliográfica ou histórica, até porque o tipo de livro que escrevo acaba não pedindo isso. Mas procuro me informar sobre tudo que vai entrar na história, de uma maneira ou outra, coisas que sinto não dominar, ou não saber o suficiente. É o exercício da curiosidade saudável e necessária para poder escrever ficção.

No caso do *Cordilheira* foi a experiência de passar um tempo numa cidade, Buenos Aires, dessa vez obrigado [como parte do projeto Amores Expressos], não por opção, como em Garopaba, e criar personagens que estivessem naquela cidade vivendo uma história.

A história da pesquisa para o *Cordilheira* é bem diferente. O projeto Amores Expressos enviou autores para diversas cidades do mundo. O convite já veio com a cidade e acabei indo para Buenos Aires. Não gostei muito, porque Buenos Aires não é tão diferente de Porto Alegre. Enfim, eu desejaria ir pra um lugar em que teria uma experiência de vida diferente culturalmente da minha. Não conhecia Buenos Aires, na verdade, nunca tinha ido. E fui passar esse mês lá. Eu já estava começando a pensar em escrever o livro que se tornaria o *Cordilheira*, já tinha as linhas básicas do romance, uma ideia esboçada, sabia quem era o protagonista

etc. Então comecei a imaginar aqueles personagens, aquelas situações que já estavam esboçadas, em Buenos Aires. E tudo acabou se encaixando. Algumas coisas eu já levei prontas, outras acabaram entrando no livro por causa do meu mês vivido na cidade. Mas a minha experiência lá foi bem esquisita. Não foi um lugar que escolhi ir. Curiosamente, apesar de eu ter uma proximidade com a cultura da cidade por ser de Porto Alegre, não me senti entrosado com Buenos Aires, que não me despertou nenhuma paixão ou curiosidade específica. Me senti pressionado para me encantar com o lugar. Foi uma coisa que me preocupou e comecei a ficar um pouco ansioso. Acho que isso transparece um pouco no romance. Fiz o possível para viver experiências variadas lá, para conhecer tudo que pudesse. Mas esse período na Argentina foi um dos meses menos felizes da minha vida, com certeza. Foi um mês bastante enfadonho e tenso.

Salvo engano, é sua única protagonista escritora, de fato. E Buenos Aires é uma cidade que atrai escritores. Ela é uma escritora vivendo essa experiência da mítica de uma cidade literária.

Ela vive cinicamente, como eu vivi. A Anita acaba incorporando um pouco. Eu através do livro comento um pouco esse meu não-envolvimento com a mítica literária de um lugar. Uma parte da história do *Cordilheira* é que a Anita escreveu um único romance que fez muito sucesso, quando era bem jovem, passam uns anos e ela está enfasiada com a vida de escritora, relê o livro e não gosta, acha o livro ruim. E no entanto o livro segue sendo aclamado, e acham que a protagonista do é ela própria, o que a deixa enfurecida. Minha história começa quando o romance é traduzido na Argentina e ela tem que fazer um ciclo de palestras de lançamento em

Buenos Aires, e é a última coisa que quer fazer, porque ela odeia falar do livro. Mas, como terminou um relacionamento, está, enfim, irritada com a vida dela, e vê isso como uma chance de sair de São Paulo. E ela tem esse desejo, um pouco inconsciente e que acaba se tornando bem consciente, de ter um filho, fica obcecada com isso, mas os relacionamentos dela foram todos frustrantes e não tem perspectiva disso acontecer. E ela viaja meio que inconscientemente em busca de uma oportunidade de talvez engravidar.

Ali você enfrenta o desafio de assumir uma voz feminina. E também me impressionou muito a voz da Aurora, no *Meia-noite e vinte*, especialmente porque ela [também] precisa fazer uma coisa extremamente íntima e feminina, que é um aborto, e tem que resolver aquilo sozinha — e pra mim soou tudo muito convincente. Como é que você lidou desde o começou com essa, que é uma clássica dificuldade: escrever na pele de alguém muito diferente de você?

Até a experiência do *Cordilheira*, escrever sob a perspectiva de um personagem homem ou mulher não era uma questão muito importante para mim. Mas nesse livro decidi que a personagem seria uma mulher, então já fiquei um pouco atento para ver se haveria algo diferente a ser praticado. E no início, a narrativa era em terceira pessoa. A terceira pessoa já permite um distanciamento um pouco maior do personagem. Mas o livro não estava funcionando em terceira, e só quando eu arrisquei reiniciar ele em primeira pessoa é que a escrita deslanchou. Aí vi que o livro teria que ser escrito em primeira pessoa do ponto de vista da Anita. Isso requer que a gente esteja constantemente entrando na cabeça do personagem, expondo o que ela tá pensando. A terceira pessoa te

permite driblar isso. Então ali eu fiquei atento. Pensei: bom, aqui talvez eu tenha um desafio que ainda não enfrentei de fato. No início isso me assustou, tive dificuldades, achando que não estava dando certo. Mas o meu insight na época foi que não era para ser difícil. E escrever do ponto de vista de uma mulher é praticar um exercício de imaginação, de alteridade, que não é diferente, em essência, de escrever sobre qualquer outro personagem diferente de mim.

E o que você ouviu das leitoras?

Esse livro, por várias razões, divide os leitores. É o meu romance que mais tem detratores. Já ouvi de tudo a respeito dele, de leitores homens e mulheres. Pessoas dizendo que é absurdamente inverossímil e odioso. Mas também mulheres já me falaram que o livro é perfeito. Então, que instrumento eu tenho para decidir qual desses leitores está certo? Não existe isso. Acho interessante que ele crie essas reações muito diferentes, essas divisões. No fim, é por isso que eu gosto do livro hoje em dia. Gosto de ter feito essas pequenas experiências, ter corrido alguns riscos e ver a reação que isso acaba causando nos leitores.

Uma percepção pessoal minha é que a literatura brasileira está um pouco distante do realismo da literatura anglo-saxã. Aquilo de naturalmente colocar um personagem fazendo uma coisa simples, atravessando uma sala, pegando um objeto, principalmente falando com outras pessoas, e tudo emergir da página como algo realista. Acho que você é um dos poucos escritores brasileiros que conseguem isso. Que influências você teve pra chegar nesse nível de apuro realista? Que escritores te influenciaram nesse sentido, americanos, ingleses ou de outros lugares?

Os autores que me influenciaram não têm, necessariamente, uma escrita parecida com a minha. Essa relação muitas vezes é indireta. Por exemplo, no Brasil o João Gilberto Noll e a Hilda Hilst são, possivelmente, meus autores favoritos, junto com Graciliano Ramos, Guimarães Rosa e o Luiz Vilela. Mas foram autores que li em certo momento e depois parei de ler. O que escrevo tem pouco a ver, à primeira vista, com o que a Hilda Hilst escreveu. Acho que o Noll até me influenciou um pouco mais. No romance *Até o dia em que o cão morreu* dá pra ver um pouco, talvez, a visão e a postura dos personagens do Noll. Talvez. Mas a linguagem do Noll é muito diferente da minha, e no entanto ele é até hoje um dos autores brasileiros que mais leio e releio. Então, às vezes é isso: os autores que a gente mais gosta não se relacionam diretamente com que a gente escreve.

Você traduziu David Mitchell, [os ensaios de David] Foster Wallace, autores que transitam por aí, um realismo que não é padrão.

O David Foster Wallace é um dos autores mais importantes para mim nos últimos tempos. O Cormac McCarthy, que é um outro escritor americano — que não é exatamente realista; ele é um autor cujo realismo transborda numa coisa fantasiosa, gótica, ultraviolenta, que não tem nada de realista — é um autor que me fascina profundamente. Li tudo o que ele escreveu, cada palavra, todos os livros, as peças de teatro, roteiros de cinema. É um autor que me encanta profundamente, influenciou bastante a narrativa do *Barba en-sopada de sangue*.

Antes mesmo de começar a escrever, aos 17 anos, fui bastante influenciado pela literatura anglo-saxã. Quando comecei, minha matriz narrativa eram autores como Philip

Roth e Ian McEwan. No Brasil, Luiz Vilela e o Sérgio Faraco eram dois autores que eu admirava muito, pois apresentavam uma narrativa realista, seca, com diálogos muito bons. Digamos que, no início, aderi a esse realismo de matriz anglo-saxã. E isso acabou influenciando tudo que escrevi ao longo da minha carreira. Mas é evidente que eu gostava de ler outras coisas também. Sempre gostei de ler literatura policial, literatura de horror, alguma coisa de ficção científica, gêneros menos realistas. Ou que usam um estilo realista para tratar de situações irreais, inverossímeis.

Como é acompanhar o processo de adaptação dos seus livros para o cinema?

Não me envolvo muito quando um livro meu está sendo adaptado para o cinema. Sempre me coloco à disposição para conversar com o diretor. No caso de *Até o dia em que o cão morreu*, a gente fez até uma leitura coletiva do livro — o diretor, roteiristas e eu. Mas isso vai até um certo ponto, porque o diretor é um autor também. Não é uma pessoa que eu contratei para fazer uma versão fiel do meu livro para o cinema. Não é essa a dinâmica de uma adaptação cinematográfica. A dinâmica é que alguém leu meu livro e, junto com outros profissionais, começa a imaginar uma história audiovisual, em forma de longa, de curta, seja o que for. É a leitura deles do livro, é a imaginação deles. A visão de mundo, experiência e linguagem deles vai ser acoplada a essa história que inicialmente era minha. E a adaptação não é minha. Então eu não tento me envolver nos projetos como se a minha opinião, ou a minha posição, importasse mais do que ela realmente importa. Com base nos projetos que já foram concretizados, minha experiência é justamente essa: os diretores gostam de conversar comigo, às vezes mandam

um tratamento qualquer do roteiro, eu vou lá, leio, faço todas minhas observações, elogio o que eu acho legal, dou sugestão no que acho ruim. Eles escutam, dizem “ah, beleza”, mas no fim minha opinião é uma das últimas que importa. O que eu reclamo nunca é levado em conta, o que eu acho legal é mudado depois.

Você vê paralelos entre o movimento do qual fez parte lá no início — o Cardoso Online, a Livros do Mal — e iniciativas de jovens escritores na atualidade?

O contexto em que aconteceu o Cardoso Online e outros *fanzines* digitais daquela época — e a própria editora —, era bem específico. O principal acontecimento é que a internet era uma coisa nova. Esses projetos eram frutos de um mundo que estava conhecendo a internet, descobrindo o que fazer com ela. E mais que isso: era outra internet. Era muito diferente do que a internet é hoje. Isso é uma coisa que é comentada pelos personagens no *Meia-noite e vinte*. Hoje a gente tem uma miríade de pequenas editoras que são muito legais. Tem também algum tipo de produção de narrativa digital. Mas o impulso da experiência de coisas novas com esses meios não é uma coisa tão forte agora quanto era naquela época. Talvez isso volte em algum momento. Hoje as editoras estão dando ênfase a outros aspectos, como escolha de papel, capa, distribuição, projetos gráficos. E com muita criatividade, inclusive às vezes voltando atrás e investindo em técnicas mais artesanais. É algo mais forte hoje do que na época da Livros do Mal, por exemplo. Naquele período a discussão era: o que a internet está fazendo com as narrativas, com a cabeça das pessoas? Hoje em dia isso já não é discutido, pois a internet já não serve muito para publicar. Pouca gente almeja fazer um projeto para publicar na in-

ternet. As pessoas usam as redes sociais para divulgar o que fazem, publicam um texto aqui, outro ali, algumas revistas digitais importantes ainda existem, mas não é mais aquele campo aberto de experimentação que as pessoas estão tentando alargar para ver o que sai. Acho que nisso deu uma regredida. A internet e o meio editorial hoje são um pouco mais conservadores nesse sentido.

Você se considera um pessimista? A pergunta leva em conta que o final do *Meia-noite e vinte*, embora triste, é cheio de esperança.

O *Meia-noite e vinte* é um livro que surgiu e se tornou o que é muito apoiado num sentimento meu que foi momentâneo, mas forte, de um certo pânico, de uma desesperança com a situação da minha cidade, do mundo, do Brasil, enfim. Do planeta. Da natureza. São preocupações e uma percepção que continuo a ter, mas num dado momento ali em 2013, 2014, fui muito afetado por certos acontecimentos ao redor. Então o livro surge um pouco dessa exasperação fora do comum que eu estava passando. E traduz isso numa narrativa. Hoje estou bem menos aflito e desesperançado do que estava em 2014, quando escrevi o livro.

Então nenhuma chance de você escrever uma continuação meio distópica?

Muita chance. Não acho que as coisas tenham melhorado sensivelmente, é só que o pânico é uma coisa que passa e depois a gente analisa por que sentiu e começa a tirar outras conclusões que, espera-se, vão ser mais elaboradas. E são essas experiências e observações depois do [momento de] desespero que permitem que a gente se dê ao luxo de ter alguma esperança. Então acho que os problemas do mundo,

da vida humana neste momento, não dão muita margem a esperança. Vejo vários becos sem saída e impasses, mas a esperança existe na medida em que a gente analisa onde está o problema e consegue enxergar, inclusive, o que pode melhorar. É assunto pra outras coisas que provavelmente eu vou querer escrever.

2018

ASSIS BRASIL

“Até a minha geração, a história do Rio Grande, o passado do Rio Grande, era uma questão a ser enfrentada. Nos escritores anteriores, era algo a ser exaltado. Era uma questão que tinha que ser tratada. Mas isso mudou, mudou muito mesmo.”

Luiz Antonio de Assis Brasil se tornou um farol para diversas gerações de autores do Rio Grande do Sul. Há mais de 30 anos conduzindo uma oficina de criação literária na PUC-RS, ajudou a revelar nomes que construíram carreira na literatura brasileira — mais de 450 alunos já passaram pelo curso. Convidado para abrir a temporada 2018 do projeto Um Escritor na Biblioteca, Assis Brasil falou com o mesmo entusiasmo sobre suas aulas e sobre sua premiada obra.

“Quero ser útil dentro daquilo que faço para a geração em que vivo. Quero colaborar para que essa geração deixe um legado melhor do que eu recebi. E minha maneira de ser útil à minha geração é com minha literatura. Com as minhas aulas”, refletiu o autor. Entre os 19 livros que publicou, alguns foram premiados, como os romances *Cães da província* (1988, Prêmio Literário Nacional) e *A margem imóvel do rio* (2003, prêmios Jabuti e Portugal Telecom), outros publicados fora do Brasil, em Portugal, na França e na Espanha. Grande parte de sua produção ficcional é calcada na reconstituição histórica.

Com uma vida dedicada à literatura, Assis Brasil falou sobre seu primeiro contato com os livros e as bibliotecas, de seu envolvimento com a música (que originou temas para diversos romances) e, principalmente, de questões que afligem escritores de todas as estirpes. “Os ficcionistas ficcionam até seus processos de escrita. Mas um romance não pode ser escrito sem que seja planejado, porque não vai dar em nada.”

Ele comentou também seu próprio método de escrita ao falar do aclamado *O pintor de retratos*, romance que narra a trajetória tortuosa do artista Sandro Lanari, um personagem complexo, tal como acredita Assis Brasil que devem ser as figuras centrais de uma grande obra de ficção.

* * *

Quais são as bibliotecas da sua vida?

Meu pai era veterinário da Secretaria da Agricultura do Rio Grande do Sul. Ele tinha livros técnicos de veterinária. Minha mãe lia romances. Hoje eu me lembro de alguns títulos. Não era a melhor literatura, vamos dizer assim, mas era literatura. Pelo menos sempre via minha mãe com um livro. Mas não tínhamos uma biblioteca. Isso eu tinha na escola. Depois, já em Porto Alegre, frequentei a biblioteca do Colégio Anchieta, onde fiz toda minha formação secundária. Era uma biblioteca primorosa, que me ajudou muito. E nós morávamos próximos à Biblioteca Pública do Estado do Rio Grande do Sul, que fica num prédio construído na década de 1910, muito bonito, com decoração da época e toda [a ideologia] positivista representada naquelas efígies na fachada. Aquela biblioteca era, e ainda é, um espaço de encantamento. Havia vários salões com nomes diferentes, e eu ficava encantado com aquilo. Bom, quando poderia imaginar, que como secretário de Estado da Cultura, essa biblioteca pública pertenceria à minha secretaria?

E qual foi sua primeira biblioteca, a mais importante?

Em 1956, foi comemorado o cinquentenário da aviação. A Secretaria de Educação do Estado do Rio Grande do Sul promoveu um concurso de redação escolar sobre o tema. Onde me preparei para escrever esse texto? Na biblioteca do meu colégio. Nessa altura eu estudava numa escola pública, um grupo escolar, como se chamava naquele tempo. A biblioteca era muito bem cuidada. E havia lá uma coleção que as pessoas da minha geração devem se lembrar, que se cha-

mava *Tesouros da Juventude*. Era uma coleção de livros encadernados, impressos em papel couché, ilustrados — uma coisa absolutamente maravilhosa. Eu pesquisava habitualmente lá, [nessa] espécie de enciclopédia ilustrada para uso escolar, ou pelo menos para uso da infância e da juventude — daí o nome. Foi lá que passei a entender o sentido de uma biblioteca, o quanto ela é relevante, importante e fundamental na formação do ser humano. Aí ganhei o tal concurso e abandonei a literatura, aos 12 anos, Porque falei: “Já não tenho mais nada pra fazer; já ganhei esse prêmio, né? Magnífico!”. E realmente passei a me interessar por outras coisas, como a música, por exemplo, que ocupou um espaço enorme na minha vida.

Você abandona a literatura e se dedica à música.

[Mas] a música você não abandonou.

Acho que sou mais músico agora do que antes. Isso porque fazia música, na minha juventude, profissionalmente. Estudava e ensaiava todos os dias. Então sempre fui acostumado a ter uma atitude profissional perante a música e o instrumento. Logo que eu saí da orquestra, fiquei um pouco sem saber o que fazer. Depois de algum tempo me reuni com alguns amigos, pessoas da minha idade, e fizemos um quarteto. Mas aí passei a tocar cada vez pior, porque não estudava. Comecei a ficar envergonhado daquela atitude, pois isso não se faz com a música. As pessoas perguntam, com a melhor das intenções: “Você não toca nem por divertimento?”. Não existe divertimento na música — ou se faz bem, ou não se faz.

Você não chega a abandonar [também] porque escreve muito sobre música. No seu romance mais recente,

***O inverno e depois*, o personagem é um violoncelista, que está em São Paulo e volta pro interior do Rio Grande do Sul. Quería que você falasse um pouco desse livro, mas também sobre autoficção: [no livro] existe um personagem violoncelista, como você, e o interior do Rio Grande. Como você faz pra separar você, o autor, desses personagens que têm uma história próxima?**

No fundo, no fundo, toda pessoa que escreve ficção escreve sobre si mesma. Ela pode disfarçar aquilo de mil maneiras, mas, no fundo, ali vão estar presentes as suas experiências existenciais, culturais, humanas. E também as experiências intelectuais e literárias. Como é o caso do Jorge Luis Borges. Ele não tinha muitas experiências humanas, mas tinha uma experiência literária incrível. Borges era, como vocês sabem, funcionário de uma biblioteca e tinha um mundo de experiências literárias que preenchia e dava sentido à sua vida, o que está particularmente representado no conto “O sul”, que leio bastante com meus alunos. Aquela personagem, que está lá, o Johannes Dahlmann, é o próprio Borges. Hemingway, por sua vez, teve uma existência feérica, impulsiva, aventureira, aventureira. E quis experimentar tudo que a vida tinha a oferecer. Se pensarmos, por exemplo, em algumas obras dele que são fundamentais, elas derivam das experiências do autor, como as touradas, que ele gostava muito, ou as pescarias. Então isso significa que, no fundo, quem escreve ficção escreve sobre si mesmo, mesmo que escreva na terceira pessoa, ou crie uma personagem que aparentemente não tem nada a ver consigo. Mas, na verdade, o escritor de ficção está presente em todas as suas personagens. Alguma coisa do ficcionista está ali.

Acho interessante o que você chama de “questão es-

sencial do personagem”. Por exemplo, *Figura na sombra*, [seu romance] que é sobre Aimé Bonpland, naturalista, botânico, que trabalhava com Humboldt no século XIX e abandona uma carreira científica promissora na Europa por uma vida às margens do mundo, na América do Sul; ou quando a gente pega a Jacobina Maurer [de *Videiras de cristal*], ou o maestro Mendanha, de *Música perdida*. Como é a construção desses personagens, e como as histórias decorrem disso?

Trabalho fundamentalmente com dois conceitos. O da estrutura orgânica, ou sistêmica, do romance — e nesse sistema, ou nesse organismo, o centro dinamizador de todo ele é a personagem com a sua questão essencial. Essa é uma expressão que tenho usado, um sintagma que inventei para meu uso, enfim, nas minhas aulas, a personagem que deflagra o romance, a ponto de fazer com que a história tenha unidade, organicidade, seja um sistema. Essa personagem é um ser humano, portanto... Vocês devem estar pensando: “Grande novidade”. É, mas sabemos que nem sempre se pensou assim. Por vezes se pensou, e por vezes se pensa, na personagem como um constructo intelectual, que tem uma existência literária, uma existência de papel, digamos assim. Eu penso diferente. Penso que a personagem tem uma constituição humana, e essa constituição está fundamentada numa questão essencial, que é o sintagma que inventei para trabalhar. Essa questão essencial é anterior à própria história, ao próprio romance. Então digo para os alunos que é preciso ter muito nítida qual é a questão essencial da personagem. Depois, cria-se a história. Mas as pessoas, em geral, invertem: pensam primeiro na história, e depois acham que o leitor vai criar sua personagem. Não vai criar, se o escritor não o fizer.

É certo falar que você, a partir d’*O pintor de retratos*, mudou sua forma de escrever? Enxugou sua prosa?

Temos que desdramatizar essa questão do estilo. Eu vejo meus alunos ficando muito preocupados com um “estilo próprio”, quando o que interessa é a qualidade do livro. Antes de *O pintor de retratos*, que lancei em 2001, eu vinha trabalhando um estilo bastante complexo, com muitas orações subordinadas, períodos longos. Aí, quando comecei a escrever esse livro, segui do mesmo jeito. Mas achei que não estava dando certo. Não estava contente. E me confundi, achei que tinha escolhido mal o tema. Tinha escrito pouco, umas quarenta páginas, mas um dia, após o jantar, subi até o escritório e comecei a olhar a estante de livros. Com um copo de vinho na mão e olhando a estante, me chamou a atenção um livrinho que eu tinha lido na escola, um texto medieval, anônimo, que retrata a vida de El Cid Campeador, que foi um guerreiro e comandante daquilo que se chamava da libertação da Espanha dos mouros. Então comecei a ler o primeiro parágrafo: “Naquele dia, El Cid Campeador acordou ao nascer do sol, chamou seus homens e disse...”. Aí vi que era aquela simplicidade, naturalidade, que eu precisava. Então me dei conta que a criação do mundo está contada num parágrafo. Essencialidade, essencialidade, essencialidade: trabalhar mais por coordenação, períodos gramaticais mais curtos — mas claro que isso não pode se tornar algo muito repetitivo, muito chato, senão vai ficar um texto sincopado demais, como quem anda com o pneu furado. A partir dali, percebi o que faltava ao meu livro. E não me dei conta também que, na época, estava muito seduzido pela linguagem de um grande romancista francês atual, que é Pascal Quignard.

Sobre a maneira como você estrutura os livros: quando começa um romance, você [diz que] sabe como

ele termina. [Mas] você tem o controle total daquilo? Porque há uma controvérsia entre autores sobre se deixar levar pela escrita.

Os ficcionistas ficionam até seus processos de escrita. Mas um romance não pode ser escrito sem que seja planejado, porque não vai dar em nada. “Ah, mas eu comecei a escrever assim, sem projeto nenhum, e resultou num bom livro”. Mas quantas vezes foi preciso reescrever? Provavelmente muitas. Esse muito reescrever significa escrever numa estrutura às avessas. E como nós não temos a vida eterna — e eu naturalmente estou cada vez mais certo disso —, não podemos perder tempo. É assim. Não é que a coisa esteja prevista em todos os seus pormenores. Não é isso. É preciso haver um espaço para o prazer da invenção, para o prazer da criação, além daquele prazer inicial de quando se tem a ideia. Esse é o grande prazer do escritor, quando se tem a ideia. Quando tudo está efervescendo. Quando todas as possibilidades são infinitas. E isso, em geral, está no primeiro capítulo. Figura feliz é a do escritor escrevendo um primeiro capítulo. Acho que todo escritor devia tirar uma *selfie* com o monitor do computador atrás, ele rindo para o primeiro capítulo.

Depois chega o segundo: e agora, o que eu faço? É preciso deixar espaço para a invenção e para o prazer da criação. Como é isso? Eu sei o que vai acontecer no décimo capítulo, como vou escrevê-lo? Aí é que está a criação. Eu sei que minha personagem precisa ir deste lado a outro do rio, mas vai nadando, de barco, de canoa? Isso se estabelece no momento em que se está escrevendo. A questão toda é estabelecer, antes de tudo, antes de tudo mesmo, uma grande personagem. A partir daí, digamos, a personagem vai “criar o romance”. A personagem bem constituída dá impressão ao

leitor de que é responsável por tudo que acontece, inclusive erupção de vulcão, uma tempestade, tudo passa para o leitor como algo natural da simples presença da personagem. É claro que eu devo saber como vai terminar, porque senão não sei como começar. Se vou deixar para o improviso, há uma possibilidade muito grande de dar tudo errado, com a certeza que vou ter de reescrever muito. Porque, de repente, uma coisa não fecha com a outra.

O Fernando Sabino, acho que n' *O Tabuleiro de damas*, fala que, se soubesse o que ia escrever, não escrevia, que escrevia para saber.

A concretização é sempre muito inferior à ideia. Porque tem a ideia, que é grandiosa, mas tem um momento em que vou ter a personagem, vou ter que pensar a estrutura, vou ter que pensar num tempo, num espaço. Começa-se a dar limites ao sonho, e aquilo se transforma num livro com código de barras que é vendido nas livrarias. Pessoas que escrevem ficção precisam estar preparadas para esse tipo de conduta autoral e prevenidas para as armadilhas que a vida literária apresenta. E não se deixar abater por isso, porque senão depois vai ficar muito mal e pode até abandonar a literatura — ou a própria vida, às vezes.

Você tem algum ritual na hora de escrever seus livros? Escreve em determinados momentos, em algum local específico, senta pra escrever cinco capítulos e escreve cinco capítulos?

O horário matutino é o que gosto mais para escrever. Ultimamente, porém, tenho dormido um pouquinho mais. Também, por outro lado, agora os médicos me obrigam a caminhar, fazer passatempo de hamster, aquelas coisas. Então

ultimamente tenho escrito mais no final da tarde, início da noite. É um horário em que me sinto bem. Ainda não estou com sono, e continuo estimulado pelas aulas que dei durante o dia, pelos trabalhos que orientei. Mas sei que tem alguns autores que escrevem a qualquer hora. O Moacyr Scliar era um desses. Embora tivesse um método, eu o vi escrevendo nos lugares mais improváveis, anotando em guardanapo de restaurante, essas coisas. Ele escrevia muito, era uma coisa espantosa.

Quando autores como Daniel Galera e Michel Laub eram seus alunos, você já sentia que eles tinham potencial?

De alguns alunos, me dei logo conta do talento. Outros, não. Muitos, durante a oficina, foram bastante discretos, eram pessoas que tinham textos bons, mas não eram textos excepcionais. Isso aconteceu com o Amilcar Bettega, por exemplo, que ganhou o prêmio Portugal Telecom com *Os lados do círculo*. Era muito discreto. Outros eu percebi algo. A Luisa Geisler, por exemplo. Era uma menina que sentava no fundo da sala, muito quieta. Fazia textos que me impressionavam. O Michel Laub também fazia textos muito bons, mas de fato ele veio — diferente do Daniel Galera — se revelando no decorrer da oficina, e quando chegou no final, eu disse: “É um escritor”. Tem várias coisas que eu trabalho com meus alunos que estão nos livros do Michel, que têm uma estrutura que chamo de rondó. Isso é da música. O rondó, na linguagem musical dos séculos XVIII e XIX, é o tema. Assim que o Michel trabalha. Não é problema nenhum. Ele usa essa estrutura sempre. Os leitores não percebem. E nem devem perceber. Ninguém percebe que Haydn, por exemplo, escreveu mais de cem sinfonias com a mesma estrutura, e são completamente diferentes umas das outras. Então não é problema seguir um modelo.

Outro que eu considerava que tinha um talento bom era o Paulo Scott. Assim como a Carol Bensimon. Já a Letícia Wierzchowski foi um caso muito interessante. Quando entrou para a oficina, cada um se apresentou e tal, aquele ritualzinho, e ela disse que trabalhava com moda. Todo mundo olhou assustado. Aí eu disse: “Acho que não tá dando muito certo, não?”. Ela falou que tinha uma microempresa com uma cunhada e, como não havia muito trabalho, ficava lendo. Quando terminou a oficina, tinha cinco romances. Estava escrevendo furiosamente. Aí, desses livros, publicou *O anjo no meio de nós*. Depois fez uma carreira importante, que foi valorizada por *A casa das sete mulheres*. Então eu disse: “Olha, Letícia, vou te dar uma má notícia. Tu não vai se livrar nunca da maldição d’*A casa das sete mulheres*”. Era a época em que estava passando a minissérie na TV Globo. E, de fato, ela escreveu muitos livros melhores do que esse, muito mais maduros, e no entanto as pessoas, quando conversam com ela, só falam n’*A casa das sete mulheres*. Mas tenho experiências também com pessoas extremamente talentosas, absolutamente brilhantes, jovens, que depois abandonaram completamente a literatura.

Sempre digo para os meus alunos: não fiquem extasiados com um primeiro livro que teve um retumbante sucesso. Isso pode não acontecer no segundo, embora o segundo possa ser melhor que o primeiro. Uma carreira se constrói com o tempo. Como dizia o Alejo Carpentier: “A carreira do escritor é a mais longa para ser construída. No entanto, quando se chega lá, o leitor nos acompanha em todas as nossas loucuras”. Acho isso magnífico. A pessoa tem que pensar em termos de carreira, e não na explosão de um livro. Carreira mesmo. Um segundo livro melhor que o primeiro, um terceiro melhor que os dois anteriores. Pelo menos ten-

tar isso. E é o que todo mundo quer, não é verdade? Todo mundo quer escrever uma obra grandiosa. E como aquela obra grandiosa não acontece, então se escreve um novo livro, para ver se surge enfim a grande obra que vai mudar o destino do Ocidente, da literatura do Ocidente — e talvez do Oriente junto.

O Rio Grande do Sul oferece aos seus escritores episódios históricos instigantes para serem recriados?

O Rio Grande do Sul não é mais uma questão a ser enfrentada atualmente pelos escritores de lá. O autores podem situar suas tramas em Porto Alegre, como o Daniel Galera faz eventualmente, usando até o “porto-alegrês”, com umas combinações linguísticas e sintáticas bastante curiosas, mas em geral são pessoas que podem situar suas tramas em qualquer lugar do mundo. Até a minha geração, a história do Rio Grande, o passado do Rio Grande, era uma questão a ser enfrentada. Nos escritores anteriores, era algo a ser exaltado. Era uma questão que tinha que ser tratada. Mas isso mudou, mudou muito mesmo.

O que é para um autor ser útil à sua geração, ao seu país, ao seu povo, aos contemporâneos?

Quero ser útil dentro daquilo que faço para a geração em que vivo. Quer dizer, quero colaborar para que essa geração deixe um legado melhor do que eu recebi. E a minha maneira de ser útil à minha geração é com minha literatura. Com as minhas aulas. Eu coloquei aqui no mesmo plano, mas ultimamente tenho pensado que, se ficar alguma coisa de relevante de mim, vão ser as minhas aulas. Mais do que a minha literatura. Mas eu não vejo isso com drama nem com tristeza, porque essa é uma maneira de ser útil.

2018

BEATRIZ BRACHER

“Para mim, é muito importante ler. Escrever também é, mas ler é mais importante do que escrever. Minha relação com a vida passa muito por estar lendo — essa coisa mais introspectiva. Acho que é um complicador das coisas simplificadas.”

Como a quase totalidade dos escritores, Beatriz Bracher também tem uma longa e apaixonada relação com a literatura. Porém, estreou como escritora relativamente tarde, em 2002, aos 40 anos, com o romance *Azul e dura*. Esse hiato entre os primeiros escritos, no início da adolescência, e o *début* como autora foi preenchido de diversas maneiras (pelo cinema, pela maternidade e por uma editora, a 34) até Beatriz “ter coragem” de publicar.

Hoje, passados mais de 15 anos desse momento decisivo na carreira, ela é uma das vozes mais incensadas da literatura brasileira contemporânea. “Você só sabe se tem talento ou não se começa a escrever. Talvez o primeiro livro não seja bom, pode ser que o segundo seja, pode ser que nenhum seja. Você só vai saber se começar a escrever”, diz a escritora, que participou da edição de junho de 2018 do projeto Um Escritor na Biblioteca.

Paulistana nascida em 1961, Beatriz é autora de quatro romances — além de *Azul e dura* (2002), *Não falei* (2004), *Antonio* (2007) e *Anatomia do paraíso* (2015) — e de duas coletâneas de contos: *Meu amor* (2009) e *Garimpo* (2013). Também fez roteiros para o cinema. Com o cineasta paranaense Sérgio Bianchi, escreveu o argumento do filme *Cronicamente inviável* (2000) e o roteiro do longa-metragem *Os inquilinos* (2009), que ganhou o prêmio de melhor roteiro no Festival do Rio em 2009. Já com Karim Aïnouz escreveu *O abismo prateado* (2011).

Conhecida pelas estruturas narrativas intrincadas de seus livros, a escritora comentou seu processo de criação, bastante calcado na elaboração dos personagens e na utilização de alguns recursos recorrentes, como a memória. “Em cada trabalho funciona de uma maneira. Mas meus três primeiros livros têm essa questão da memória. É sempre o narrador ou os narradores que estão se lembrando.”

Durante a conversa na BPP, a escritora relembrou o primeiro contato com a literatura, quando morou na Alemanha e os escritores decisivos para que começasse a escrever (Cortázar, Kafka e Borges), e deu pistas sobre um projeto em gestação: um romance sobre a Guerra do Paraguai.

* * *

Como foi sua formação como leitora, como começou a ler, e que papel as bibliotecas tiveram nessa formação?

Não gostava de ler até uns 11 anos. Lia muitas histórias em quadrinhos, livros para a escola. Aí, com 10 anos, fui fazer intercâmbio na Alemanha. Meus pais viveram lá por um tempo, então ainda tinham alguns amigos no país. Senti muita falta dos meus pais, dos meus irmãos, do Brasil. Me arrumaram um livro em português para ler, que era *O boi Aruá*, do Luís Jardim. Adorei o livro, li várias e várias vezes. Depois fui reler, agora adulta, e é um livro legal. Mas acho que tinha muito a ver com ler português e ser uma história que se passava no Brasil. Nesse período, na Alemanha, também escrevi muitas cartas. Acho que essa relação com a escrita, da maneira forte como ficou, veio disso, dessa experiência de solidão, saudade. Daí para frente comecei a ler muito, todos os tipos de livro.

Percebo que, principalmente crianças, adolescentes e pré-adolescentes, começam a ler em algum momento difícil da vida, em que se sentem excluídos ou querem ficar excluídos. A leitura tem muito a ver com essa questão de estar sozinho, de procurar paz, silêncio. Tive a sorte de ter uma professora de português, no ginásio, que resolveu que ia dar uma literatura que nos interessasse, a nós crianças de 12, 13, 14 anos. Ela deu Aldous Huxley, Hermann Hesse, Gracilia-

no Ramos. A gente teria que ter estudado o Romantismo, o Barroco, mas ela esqueceu disso tudo e resolveu partir para livros que tivessem assuntos interessantes. Hoje em dia, se eu não leio um livro, não estou com um livro, fico infeliz.

Seus pais tinham muitos livros em casa?

Minha mãe é formada em História, depois ela acabou sendo educadora. Meu pai é advogado e trabalhou em banco. Ambos tinham muitos livros. Meus irmãos também gostavam de ler. Mas nunca li Monteiro Lobato, essas coisas. Quando comecei a ler, já foi uma literatura mais adulta. Minha mãe e minha avó contavam muitas histórias pra gente, e eu gostava muito disso, de ouvir histórias. Passei a contar muitas histórias para os meus primos, mesmo quando pequena, e a organizar teatrinhos. Sempre foi um ambiente que valorizou muito o livro. Quando comecei a ler, com 15 anos, Dostoiévski e outros autores, lembro do meu pai falando: “A vida já é muito difícil, não fica lendo esses livros duros. Espera crescer”. Eu falava: “Mas eu gosto muito”.

Quais foram as influências principais, nesse início como leitora?

O primeiro escritor que gostei mesmo foi o Cortázar. O Julio Cortázar, que depois vim a saber que é um escritor muito comum de adolescentes gostarem, se inspirarem. E não é que ele seja para adolescentes, ele é um escritor maravilhoso de literatura adulta. Mas acho que ele tem uma coisa lúdica, maluca, forte, poderosa. E também tinha uma fotografia dele nas orelhas dos livros, e ele era muito lindo e charmoso. Eu ficava pensando no escritor como alguém muito charmoso. Se tem uma influência, para eu falar “ser escritor é uma coisa legal”, nesse aspecto mais prosaico da

coisa, eu diria que foi o Cortázar. Agora, querer escrever, acho que foi um desejo que veio com o tempo, ao ler outros autores. O Graciliano, que já falei, o Thomas Mann, o Mishima, o Huxley. Tem uma escritora que gosto muito, a Patricia Highsmith, autora de livros policiais, tem o Simenon. Gosto de ler muitas coisas diferentes — da alta literatura à literatura que não é considerada tão alta assim. Isso me alegra tanto, ler um bom livro, que tira de mim o querer escrever. Sempre foi assim — desde os 11 anos.

Ainda sobre seus hábitos de leitura, como você é como leitora hoje? Vai até o fim de um livro mesmo que não esteja conseguindo avançar muito? Ou deixa pela metade e pega mais adiante?

Só com uns 40 anos aprendi a largar um livro no meio. Acho que é um grande aprendizado. Eu insisto muito no livro, porque gosto do desafio, de ser uma coisa difícil, de eu meio que não estar entendendo e continuar, de não me preocupar de não estar entendendo, porque uma hora engata, uma hora vou entender. E, em geral, isso acontece. Mas, às vezes, o livro é chato. Não é questão de não entender, é só que é muito aborrecido, não vejo nenhuma graça. Só que, às vezes, isso acontece com livros que amigos ou conhecidos falaram muito bem, pessoas que eu considero. Aí penso que o livro deve ter alguma coisa. Mas agora já aprendi a abandonar. Se eu acho chato, paciência. Mas tenho prazer com o livro que me desafia.

Por exemplo, o *Ulysses*, do Joyce, é um livro nem um pouco simples — comecei três vezes. Na segunda, li até a página 100 e falei: “Realmente não estou entendendo nada, deixa eu começar de novo”. Resolvi ler o *Retrato de um artista quando jovem*, o livro anterior dele, um romance que não tem

nada de experimental na linguagem. E apresenta o personagem que inicia *Ulysses*, o Stephen. Aí eu fui. Depois de ler esse primeiro, consegui ver que minha dificuldade era completamente boba. Não que era boba. Eu não conseguia entender o lugar em que ele estava: uma cena de café da manhã, numa torre. É uma sala onde eles estão. Eu falava: “Como assim, uma torre? Tem um lugar onde é um quarto, com uma mesa de café da manhã?” Isso me atrapalhava muito. Depois que eu consegui entender, foi embora. Mas o livro não é fácil...

Como foi passar de leitora a escritora? Em que momento você começou a escrever, e por quê?

Na viagem para a Alemanha, comecei a escrever cartas, histórias em quadrinhos etc. Eu gostava muito de ler a Mafalda. Era meio um estilo Quino que eu fazia. Com 12, 13, 14 anos, comecei a escrever contos. Mas não mostrava a ninguém. Era uma coisa que me causava medo, vergonha de mostrar. Aí fui fazer faculdade de Letras. Fundamos uma editora, eu e uns amigos. Um dos trabalhos da editora é receber originais, ler e avaliá-los. A maior parte que chega é ruim. Você não publica.

Ou seja, ali você tinha a experiência do outro lado do balcão, pegando autores iniciantes, sendo você mesma uma aspirante a escritora.

E vi que a única coisa que precisava era de coragem.

Então você acha que as atividades que teve pelo caminho, especialmente a de editora, te atrapalharam? Se você tivesse se aplicado a escrever, sem outras preocupações, acha que teria amadurecido antes como escritora?

Era uma questão de covardia. Você escreve um livro,

manda para a editora e ela fala “não”, na pior das hipóteses, e é geralmente o que acontece com os primeiros escritos. Esse passo que eu tinha medo de dar. E você só sabe se tem talento ou não se começa a escrever. Em geral, também, o primeiro livro talvez não sejam bom, pode ser que o segundo seja, pode ser que nenhum seja. Você só vai saber se começar a escrever. Apesar de ter começado a escrever com 13 anos, só fui publicar meu primeiro livro com 40 anos. Foi um caminho longo até ter coragem.

Como funciona seu processo de criação? De onde surgem os seus personagens? O enredo surge primeiro, depois você acomoda os personagens? Ou você parte de um personagem forte? Imagino, também, que esse processo tenha mudado ao longo da carreira.

Em cada trabalho funciona de uma maneira. No *Azul e dura*, tem muitos elementos autobiográficos. Eu queria muito falar da questão legal, de uma pessoa muito legalista, para quem a lei é uma coisa importante, nos detalhes pequenos — não avançar o sinal vermelho, não jogar papel no chão. E, de repente, ela comete uma infração grave. Como ela se viraria com isso? Então tive uma ideia e escrevi.

Em *Não falei*, foi curioso, porque é a história de um professor universitário de 60 anos que vai se aposentar e começa a se lembrar do passado. Aí a gente sabe que em 1970 ele foi preso e torturado pelos militares e que, um dia antes de ser solto, o cunhado dele, marido da irmã, é morto pelos militares. Então existe a desconfiança de ele ter ou não traído o cunhado. Quando comecei a escrever, não pensava em nada disso. Queria descrever essa geração que lutou contra a ditadura — nos anos 1970, eu tinha 9 anos, era muito pequena, então queria falar dessa geração anterior à minha.

Já em *Antonio*, que é o outro romance, foi uma frase que começou o livro: “Nós somos cinco, mas um morreu”. A ideia é de quando um irmão morre, ou quando um filho morre, e a gente continua a falar no tempo presente às vezes. Quando um pai teve cinco filhos e um deles morre, ele sempre vai falar assim: “Tenho cinco filhos, mas um morreu”. Dessa questão da morte no tempo presente saiu uma história muito longa, e que é um livro mais geracional, acho.

Até que ponto seus livros, que trabalham tanto com a memória, são memorialísticos, além de serem romances e livros de contos? Quanto você os vê como livros de memórias?

Meus três primeiros livros têm essa questão da memória, da lembrança. É sempre o narrador ou os narradores que estão se lembrando. Então tem essa coisa de, no presente, recompor uma história que aconteceu no passado, e sempre a questão de como a memória é enganosa.

Você procura uma precisão histórica, ou tudo entra no mesmo caldeirão da memória, que não tem que ser tão precisa? Como é que você coloca o elemento História nas suas histórias?

Em *Não falei*, que tem o tema da ditadura, entrevistei algumas pessoas, mas procurei saber bem pouco mais do que eu sabia. Não muito. Até comprei livros, mas quando comecei a ler... Porque o cara que está lembrando, ele viveu aquilo tudo. Não pesquisou o período. Não tem o quadro inteiro, que nem a gente. Eu vivi os anos 1980. Tem um monte de coisa que eu não sei sobre os anos 1980, porque eu vivi o meu trequinho, da minha história — meu grupo, meus amigos etc. Então, se eu fosse pesquisar os anos 1980 para es-

crever um personagem nesse período, poderia acabar ficando um ensaio, uma crônica, e não uma ficção. E, no livro [*Não falei*], eu queria que fosse a memória de uma pessoa falhando, sem saber algumas coisas, sem saber o conjunto — que é como a gente funciona mesmo. Acho que sempre tem um perigo quando nós, escritores, fazemos uma pesquisa e queremos falar tudo o que descobrimos. Aí se torna um livro de História, e não uma história. É diferente.

No seu livro mais recente, você acrescenta um outro elemento, que é a tradição literária. Esse livro conversa com uma das grandes obras da literatura, o *Paraíso perdido*, de John Milton, um poema épico que um dos personagens do seu romance está estudando. Como surgiu a ideia para *Anatomia do paraíso*?

Esse livro tem dois personagens jovens, um homem e uma mulher, cada um de 22 anos, que moram cada um num apartamento de 12 ou 15 metros quadrados, quitinetes, que têm quarto, cozinha e banheiro. O rapaz é o Félix, mora sozinho, é um cara de Minas e o prédio fica em Copacabana. O Félix está no Rio de Janeiro fazendo mestrado sobre o poema *Paraíso perdido*, do John Milton. A moça se chama Vanda, também é jovem e trouxe a irmã de 12 anos para morar com ela, porque achava que a mãe não tinha capacidade de cuidar. A história era para ser sobre o Félix, um rapaz apaixonado, que tinha uma vida intensa quando estava em contato com a literatura. O mundo, para ele, era o mundo que ele vivia ao ler. Um mundo muito intenso, tumultuado. Mas não pensei inicialmente em *Paraíso perdido*. Comecei pensando que seria uma história de leitura, de um leitor meio esquisito. Só que, na época, eu estava lendo *Paraíso perdido* e me impressionei muito. Estava tendo dificuldades, não

estava entendendo bem, indo e voltando, indo e voltando. Então pensei que era com aquilo que queria trabalhar. Com o personagem tendo essa dificuldade, se deslumbrando, se aborrecendo. *Paraíso perdido* é um poema épico que trata da expulsão de Adão e Eva do paraíso. É um poema do século XVII, mas basicamente fala de amor — de homem e mulher, sexo, da relação de pai e filho. Então tinha que ter uma mulher, e apareceu a Vanda, que mudou tudo no livro. Esse livro foi mudando muito ao longo do tempo.

Sua obra tem uma peculiaridade: você começou com três romances e depois virou contista, um pouco a trajetória inversa do normal. Como isso aconteceu?

O conto, para mim, eu achava e acho, é mais precioso de escrever. O romance acompanha a vida do leitor e acompanha a vida do escritor — você passa mais de um ano, muitas vezes, escrevendo. Ele é muito extenso. Você chega para trabalhar e já tem os personagens, você vai seguindo com aquilo, sua vida vai se misturando. Um conto é mais sucinto, tanto na hora de ler quanto na hora de escrever — e mesmo o conteúdo dele tem um acabamento mais límpido do que o do romance. Então, para mim, o romance me parecia, apesar de mais trabalhoso, mais fácil. E o conto, apesar de menos trabalhoso, mais difícil.

Foi meio que natural começar com o romance. Com o conto aconteceu o seguinte: as revistas e jornais começaram a encomendar, porque eu tinha escrito romance, e as pessoas gostaram. Aí comecei a escrever sob encomenda. E, logo depois de publicar *Antonio*, comecei a história de *Anatomia do paraíso* e não consegui seguir em frente, então resolvi reunir os contos que já tinha, escrever alguns outros e publicar. Fiz isso e continuei escrevendo *Anatomia do paraíso*, continuei

escrevendo e não chegava a lugar nenhum. Demorei cinco anos para escrevê-lo. Enquanto isso, fui escrevendo outros contos e publiquei outro livro de narrativas breves.

Queria retornar um pouquinho à sua atividade de leitora, mas pra fazer uma pergunta bem específica, uma vez que a gente está falando do uso de outras obras. Quais são suas influências literárias pra escrever? A que movimentos você se filia? Que autores você admira e te influenciam?

Os autores que admiro há mais tempo, que sigo admirando e dos quais sempre descubro coisas novas, que são Kafka e Borges, acho que não têm nada a ver comigo. Minhas obras sempre têm muito drama — é meio que derramado, exagerado, com personagens demais. E uma característica é que se passam sempre num determinado lugar e num determinado tempo. Em geral, o lugar é muito importante para o que está sendo falado e entra como personagem também. Nesse sentido, o que eu faço talvez se aproxime mais da literatura do William Faulkner e da Natalia Ginzburg.

Então você tem preferências como leitora, que são Kafka e Borges, mas identifica Ginzburg e Faulkner como influências pra escrita...

Exatamente. Quer dizer, eu adoraria ter sido influenciada pelo Kafka e poder escrever no gênero dele. Mas não são coisas que você escolhe.

Você relê muito? Mais relê do que lê coisas novas?

Resolvi voltar a ler ficção brasileira. Já tinha lido muitos livros do Bernardo de Carvalho — aí li *Simpatia pelo de-*

mônio, o mais recente — e adorei, achei um livro incrível. Gostei muito mesmo. Acabei de ler o Giovani Martins, *O sol na cabeça*. Achei que tem uns contos muito bonitos, e outros bacanas. Mas não acho que são geniais. Um ou dois são muito especiais, muito sutis, delicados. Há muitos que são meio crônicas, crônicas da vida na favela — o que é bacana, mas sei lá... O que me interessa mais é a ficção, uma coisa nova, uma experiência. E agora comecei a ler *O pai da menina morta*, do Tiago Ferro. Estou bem no comecinho, mas estou impressionada.

E você encontra essas pessoas? Você vive a vida literária, digamos assim? Até uma coisa a se pensar é se, com a facilidade de conversar a distância, os escritores não acabaram ficando mais isolados.

Tenho um grande amigo, o Nuno Ramos — é um amigo que admiro muito como escritor. Com ele converso bastante. Os outros escritores em geral encontro em eventos de literatura, essas coisas. Não tenho amizade. Não é por nada, mas a minha vida é uma e a deles, outra. Sempre que a gente se encontra é muito bom, mas não tenho um grupo, vamos dizer assim.

Você se vê como parte de alguma geração na literatura contemporânea brasileira?

É difícil, hoje em dia, ver grupos ou escolas. Em termos de idade, eu seria mais da idade do Rubens Figueiredo, do Bernardo Carvalho. Eu seria mais geração 80, apesar de ter começado a publicar só em 2000. Alguns autores da chamada Geração 90 fazem uma ficção com um realismo mais chocante, de violência. Acho que tenho uma prosa mais intimista, com uma coisa política forte também. Não sei. Diria que sou

independente, mas quase todo mundo é independente, então é uma palavra que não tem muito cabimento.

Como foi a experiência de fazer roteiros pra cinema?

Na verdade, meu contato com a produção artística começou com o cinema. Quando tinha 16 anos e estudava no terceiro colegial, o Sérgio Bianchi estava gravando o primeiro filme dele num lugar perto, e eu adorava cinema. Comecei a ir lá e ficava vendo as filmagens, tudo muito aberto, muito livre. Naquela época, o cinema era underground e ninguém recebia nada, então as pessoas às vezes tinham que sair porque arrumavam trabalho para ganhar dinheiro. E nessas eu acabei virando continuísta, porque a pessoa que fazia a continuidade teve que sair. Depois, passei a ser assistente de montagem. Acabei fazendo vestibular para cinema e não passei. Aí tive filhos e mudou tudo. Resolvi que Letras era mais a minha área do que o cinema. Mas a minha relação com o cinema, com o grupo, com as pessoas da área, também é uma coisa muito específica.

Que relevância você acha que a literatura tem ainda hoje, num momento de tanta, digamos, sujeira informacional? Que importância você acha que ainda tem isto: escrever e ler romances?

Para mim, é muito importante ler. Escrever também é, mas ler é mais importante do que escrever. Minha relação com a vida passa muito por estar lendo — essa coisa mais introspectiva. Acho que é um complicador das coisas simplificadas que a gente vê no mundo, e isso é importante para ver o mundo de maneiras diferentes. E não só de maneiras diferentes — é não querer achar soluções rápidas, saber que não tem solução, não tem uma forma definitiva, ter uma curiosi-

dade pelo diferente. A literatura é essencial, para mim, para um monte de coisas, e acho que para todas as pessoas que leem será também. Só que as pessoas estão lendo menos. Com certeza, a literatura tem muito menos importância na formação de uma geração hoje. As pessoas não leem todas o mesmo livro, como acontecia há quarenta ou cinquenta anos. Então o poder de influência de uma geração de escritores, vamos dizer, sobre a geração seguinte é muito menor. A importância da literatura é enorme, mas não sei se as pessoas percebem essa importância. Acho que cada vez menos.

2018

PAULO HENRIQUES BRITTO

“Comecei escrevendo contos que acabaram virando poemas. No meu primeiro livro tem um ou dois poemas que eram contos abortados. Uma hora, pensei: ‘Sabe de uma coisa? Vou escrever poesia mesmo.’”

Após um hiato de seis anos, Paulo Henriques Britto voltou a publicar um livro inédito de poemas — ótima, para não dizer rara, oportunidade de ler alguma nova produção do carioca, que, em 35 anos de carreira, publicou relativamente pouco: são seis livros de poesia e uma coletânea de contos. Foi também uma boa ocasião para ouvir o autor, no bate-papo de julho de 2018 do projeto Um Escritor na Biblioteca.

Nenhum mistério, seu então mais recente lançamento, sucedeu o elogiado *Formas do nada*, de 2012. Apontado por muitos como um dos principais poetas brasileiros contemporâneos, Britto falou, entre outros assuntos, sobre seu processo de escrita e de que forma surgem seus poemas. “Muita coisa diferente me faz escrever. Às vezes é algo que estou lendo, um poema, ou mesmo uma coisa em prosa, uma palavra, uma frase que fica na minha cabeça. Isso é muito comum.”

A entrada de Paulo Henriques Britto na literatura se deve, em grande parte, a sua passagem pelos Estados Unidos, quando ainda era criança e morou com os pais na Califórnia durante dois anos. Voltaria a viver no país quando, aos 20 anos, decidiu fazer faculdade de cinema — curso que não concluiu. Essas experiências o ajudaram quando começou, de forma despreziosa, a traduzir literatura de língua inglesa para o português. Foi o *start* para uma carreira bem-sucedida como tradutor de autores como Anthony Burgess, Thomas Pynchon, Philip Roth e Charles Dickens.

O exercício da tradução, aliás, o ajuda ainda hoje no processo de escrita de sua própria obra. “Muitas das técnicas de ficção que tenho, aprendi traduzindo ficção. Não tenho a menor dúvida”, contou o escritor que queria ser ficcionista, mas acabou poeta porque nunca achou que tivesse imaginação para escrever romances. Britto, porém, estava às voltas

com sua segunda coletânea de contos, *O castiçal florentino*, quando foi sabatinado na BPP. O volume traria algumas histórias rascunhadas ainda no período californiano do autor.

Professor da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) em cursos de tradução, criação literária e literatura brasileira, Paulo Henriques Britto falou também sobre o impacto de ler autores como Kafka (“esse cara é definitivo”) e sobre seu gosto por experimentar utilizando estilos poéticos consagrados (“gosto de perverter as formas”).

* * *

Como você se formou como leitor e que papel tiveram as bibliotecas nessa formação?

Minha formação de leitor foi uma coisa muito disciplinada. Na minha casa — uma família da pequena burguesia carioca — tinha alguns livros, não muitos. Comecei a ler e, quando passei a me interessar muito, meus pais compravam tudo quanto era livro para mim. Mas, repito, era uma leitura completamente indisciplinada. No começo da minha vida, diria que a biblioteca não teve nenhum papel. Nós vivemos num país que não é muito bem servido de bibliotecas, né?

Com dez anos de idade fui para os Estados Unidos. Meu pai era militar, foi transferido e fiquei dois anos e meio lá. E criança aprende língua muito rápido.

E na escola havia uma biblioteca a que você tinha acesso? Com que tipo de livros lá?

Tinha uma biblioteca, tinha. E aí eu comecei a me interessar por poesia. Em um ano eu já estava lendo em inglês, e tive uma grande sorte de ter uma professora que adorava

poesia. Ela me botou para ler Shakespeare, Walt Whitman, Emily Dickinson. Foi quando realmente descobri poesia.

Depois dessas primeiras descobertas, no seu retorno ao Brasil, o que mais eram as suas leituras?

Eu lia muito *Tesouros da Juventude*, uma coleção que todo mundo tinha em casa. Era uma coleção muito engraçada porque os volumes traziam um pouco de tudo. Um volume tinha conto, depois tinha um texto sobre ciência, aí tinha um poema, quer dizer, era uma coisa totalmente despirocada. Minha leitura foi sempre muito assim, eu ia lendo o que dava na veneta. Quando voltei para o Brasil, também comecei a descobrir poesia em língua portuguesa, que até então eu praticamente não conhecia. Nessa época descobri Fernando Pessoa, Manuel Bandeira, Drummond etc.

O que mais li nessa época? Kafka, talvez, acho que é o escritor que mais li e reli. Machado de Assis também. Descobri Machado muito cedo. Fui um grande leitor de Cortázar. Aliás, sou até hoje. Na adolescência eu tinha uma turminha que lia, e só lia ficção, e eu era o único que gostava de poesia. A poesia não entrava na turma, a turma só lia ficção. Mas só mais tarde comecei a centrar na questão da poesia. Aí é que realmente comecei, porque até então meu sonho era ser ficcionista. Foi quando comecei a ler poesia mais a sério, estudar poesia. Cabral li quando já estava com meus 20 anos e tive aquele impacto. O que me levou a achar que eu não tinha a menor condição de escrever poesia. Cabral deu aquela paralisia.

E a gente tinha uns autores que eram, assim, os “nossos” autores. Um era o Campos de Carvalho, com o *Púcaro búlgaro*, que eu devo ter lido pra lá de dez vezes. Sabia de cor trechos do livro. Outro era o [Witold] Gombrowicz, um au-

tor polonês que viveu muitos anos na Argentina. Também li muito Clarice Lispector nessa época.

E quando você começa como escritor, começa como poeta?

Comecei escrevendo contos que acabaram virando poemas. No meu primeiro livro tem um ou dois poemas que eram contos abortados. Uma hora, pensei: “Sabe de uma coisa? Vou escrever poesia mesmo”.

Você tem uma volta aos Estados Unidos, um pouquinho mais tarde.

Dez anos depois, voltei para estudar cinema. Foi lá que eu comecei a traduzir. Queria mostrar para as pessoas, meus amigos de lá, poemas de língua portuguesa. Vertia para o inglês e vice-versa. Foi aí que comecei a fazer tradução. Tem uma frase, acho que é do Molière, que acho maravilhosa. Ele diz assim: “Escrever é como sexo. Você começa fazendo por amor, depois faz pros amigos, depois por dinheiro”. É uma grande frase. A tradução pra mim foi assim. No começo, traduzia um poema porque gostava do texto. Depois, começava a mostrar para as pessoas e, no final, aquilo virou trabalho. Quando voltei ao Brasil — abandonei o curso de cinema no meio —, comecei a dar aula de inglês e, para incrementar a renda, fazer tradução. Aí que comecei a fazer tradução profissionalmente. Eu já tinha meus 22, 23 anos.

Também voltei da Califórnia com uns 40 contos, dos quais metade foi publicado em *Paraísos artificiais* e ainda tem uns dois textos, que vou reaproveitar para o segundo livro, nos quais estou retrabalhando freneticamente desde os anos 1970. Nunca parei de escrever ficção, enfim, embora o que mais produzi mesmo tenha sido poesia.

Então você tem uma fonte de prosa, de contos, escrita em poucos anos? Como é que esse processo de, por exemplo, quando você volta a olhar pra um texto de trinta, quarenta anos atrás? Que tipo de retrabalho você faz na prosa?

Cada reestruturação vai mudando, mudando. Desses contos [de *Paraísos artificiais*], só no primeiro, o que abre o livro, eu praticamente não mexi. Os outros todos foram muito mexidos. E esses [que estou retrabalhando] agora vão ser mais mexidos ainda. Tem um conto do qual, seguramente, já fiz umas trinta versões de 1972 pra cá. Está muito diferente do que era no começo.

Mas isso inclui novas ramificações de enredo, outros personagens?

Não, é basicamente mudar a linguagem, trabalhar mais com a linguagem. Tornar a linguagem, de algum modo, mais idiossincrática. É basicamente isso que eu faço. Ideias pra conto, eu só tive umas três ideias originais na vida.

No tempo em que estive na Califórnia, fiz aquelas coisas meio mal-acabadas e, de vez em quando, pego alguma e desenvolvo. Porque não tenho nenhuma imaginação. Sou um horror. Para ficcionista, não tenho a menor imaginação. Tenho que aproveitar aquele surto e pegar algumas ideias. Mas tudo bem, Joyce também não tinha, nunca inventou uma história. Tudo que pôs nos livros aconteceu na vida dele. Proust também. Proust não tinha imaginação, só descreveu aquelas festas chatíssimas em que ele foi, aquela gente horrível que ele conheceu e o livro é uma maravilha. Como é que pode? Como é que o cara, com tão pouca imaginação, com uma vida tão besta como a do Proust, escreve um livro tão bom? Esses caras é que me dão esperança. Imaginação quem tem é Balzac.

Você não vai chegar a escrever um romance?

Acho difícil. A essa altura do campeonato. O penúltimo conto de *Paraísos artificiais*, chamado “O primo”, que é o segundo mais longo, ia ser um romance. Comecei a escrever em inglês quando estava na Califórnia, porque fui para lá com plano de ficar. Iria ser o primeiro capítulo de um romance em inglês. Bem, aí desisti de ficar na Califórnia e voltei para o Brasil. Resolvi traduzir aquilo e continuar o romance. Só que não saía do segundo capítulo. Emperrava. Depois de uns dois ou três anos de gaveta, eu disse: “Chega. Não vai ser um segundo capítulo, vai ser um conto”. Resolvi bolar um fecho e foi assim.

Pergunto isso também porque você tem aí no seu currículo de tradutor muitos e muitos romances. Como é que traduzir prosa, especificamente, te influencia como prosador? Depois desses cem livros, você não sacou como é uma estrutura romanesca pra tentar ser romancista?

Muitas das técnicas de ficção que tenho, aprendi traduzindo ficção. Não tenho a menor dúvida. Dos contos mais novos que escrevi, claramente tem isso. Na graduação da PUC tem um programa de criação literária e um programa de tradução. Estou nos dois. Orientei muitos dos meus alunos que são de criação literária a fazerem o curso de tradução. Digo: “Olha, vale a pena”. Quando a gente vê que o aluno quer escrever ficção e está muito verde, eu digo: “Faz o curso de tradução”. O professor sou até eu mesmo. Faz comigo que eu vou trabalhar muito com técnica de diálogo, essas coisas. A gente desmonta o conto, sempre um conto. Passamos o semestre inteiro traduzindo um conto só, de umas 20 páginas. Esmiuçando vírgula por vírgula. E, pra mim, a melhor maneira de se aprender a escrever é traduzir.

Traduzir grandes autores não te inibe, então, como escritor?

O que me inibiu a começar a escrever foram alguns poetas. Cabral, em particular. Não, Kafka também foi terrível. Teve um conto do Kafka que eu li e evito reler até hoje, “Investigações de um cão”. Li esse conto e fiquei arrasado. “Não tem o menor sentido eu querer ser escritor depois desse cara. Não tem o menor sentido. Esse cara é definitivo. Por que eu vou tentar escrever alguma coisa depois disso? É bom demais.” Outro foi o Cabral, quando eu li “Uma faca só lâmina”. Foi um trauma para mim. “Porra, por que eu vou escrever poesia? Não tem o menor sentido.” Mas isso foi no final da adolescência, quando eu tinha 20 e poucos anos, quando eu lia um cara bom demais e achava que não tinha o menor sentido eu querer escrever. Me dava esse trauma. Depois passou.

Você começou a publicar poesia no início dos 80, seguiu publicando e só depois de vinte anos é que a gente conheceu — em livro, pelo menos — a sua prosa. Era o que você achava publicável naquele momento?

Eu fazia poemas e mostrava para alguns amigos que não gostavam da poesia. Eles sempre me pediam prosa. Mas acabavam lendo meus poemas também. “Quando eu fizer 30 anos, publico. Não quero publicar antes porque senão vou me arrepender depois”, eu dizia a eles. Igual quando o Mário de Andrade publicou aquele livro horrórico quando era garoto, *Há uma gota de sangue em cada poema*. Depois classificou como “obra imatura” para não renegar totalmente. O Ferreira Gullar também escondeu o primeiro livro dele, só saiu na Nova Aguilar quando ele fez as obras reunidas. Não queria fazer vexame, não. Aí, quando fiz 30 anos, começaram a me cobrar: “Pô, você não ia publicar quando fizesse 30

anos?” Eu já estava com 31, 32 anos quando finalmente saiu o livro. Tinha prometido a mim mesmo e a todo mundo que eu ia lançar, e lancei. Mande fazer dois mil exemplares de *Liturgia da matéria*. Foi um encalhe maravilhoso.

Aos prosadores a gente costuma perguntar: o que é biográfico nessa sua história, o que você observou, o que é imaginação? No caso da poesia, como é que funciona? O que dá a centelha para os seus poemas?

Muita coisa diferente me faz escrever. Às vezes é algo que estou lendo, um poema, ou mesmo uma coisa em prosa, uma palavra, uma frase que fica na minha cabeça. Isso é muito comum. Às vezes é só um ritmo, uma sequência rítmica, uma sucessão de sílabas, um texto que estou traduzindo, quando estou enfronhado no texto. Muito raramente é uma ideia abstrata. É raro partir de uma ideia, é mais de uma coisa concreta, de uma coisa que alguém disse, às vezes uma frase que escutei. O ponto de partida normal de um poema é isso, um outro texto.

Qual é a influência das letras de música na sua poesia?

Logo que fui morar na Califórnia, queria mostrar para as pessoas o que estava acontecendo no Brasil, onde a grande novidade era a Tropicália. Então traduzia para o inglês letras do Caetano. Uma das minhas primeiras experiências de tradutor foi assim. Agora, algumas letras de canção funcionam como poema, algumas não. Alguns poemas funcionam como letra, outros não. O tipo de trabalho com a palavra que você tem que ter pra ser cancionista é muito parecido, evidentemente, com o tipo de trabalho necessário para ser poeta. Tem uma proximidade muito grande, mas uma canção não é exatamente a mesma coisa que um poema.

Você falou antes em ritmo. Você é músico também?

Músico amador, né? Péssimo músico. Estudei piano, agora comprei um e voltei a tocar, mas toco muito mal. Mas leio partitura, tenho uma formação musical razoável e sou muito ligado à questão rítmica.

Quer dizer, pode surgir esse ritmo sem palavra alguma?

Sim, é menos comum mas acontece. Às vezes é só uma sequência rítmica que fica na minha cabeça, aí eu começo a encher linguiça. Botar palavras, que muitas vezes coincidem. O ponto de partida muitas vezes é isso.

Não tem nada a ver com o que vai ser a versão final do poema?

Ah, não, não. O poema muda, muda, muda.

É como um compositor que vai colocando uma linha melódica e qualquer coisa pra depois fazer a letra.

É. Tem poemas cuja primeira ideia eu tive, sei lá, em 1975; levei 20, 30 anos pra terminar. Geralmente é menos tempo. Mas às vezes acontece. Normalmente, leva pelo menos um ano entre o primeiro rascunho e a versão final.

Você acha que a poesia tem que ser lenta?

Pra mim tem que ser lenta. Byron foi um poeta que gostei muito de traduzir. Morreu com 36 anos e a obra completa dele é um calhamaço enorme, tudo rigidamente metrificado e rimado. Como é que o cara produzia aquilo? Não sei. Cada livro meu tá saindo mais fino que o anterior. Esse próximo agora vai ser uma enrolação. Vai ter menos de 100

páginas. Haja página em branco para encher linguiça. Cada vez eu produzo menos. Mas é uma coisa da pessoa. Tem um poeta atual que eu gosto muito, acho muito bom, um dos melhores do Brasil, lá de Juiz de Fora, chamado Edmilson de Almeida Pereira, e a produção dele é extraordinária. O homem publica dois livros por ano, mantendo um nível de qualidade muito alto. Eu não sei como que ele consegue fazer isso. Morro de inveja.

Você também costuma trabalhar com séries de poemas.

As séries se explicam porque não sei botar títulos. Sou muito ruim em dar título. Então, quando encontro uma temática comum, ou que trabalha com uma forma comum, faço o grupo, e o título já está dado.

Tem dois dos poemas, não sei se dos mais conhecidos mas, pra mim, dos mais marcantes, que são “Geração Paissandu” e “Queima de Arquivo”, os dois compondo o miolo de uma série de quatro chamada “Álbum”. Você se lembra como é que surgiu essa sequência?

Esse poema [“Geração Paissandu”] é autobiográfico, fiz pensando na adolescência. Paissandu era um cinema do Rio de Janeiro, o cinema de arte da cidade. Tinha uma sessão à meia-noite de sábado que era de grandes pré-estreias. E acontecia o seguinte: quando um filme tinha conteúdo político, ou sexual, sabíamos que ele não ia entrar em cartaz, ficar na programação, porque a censura ia proibi-lo. Ia ser só aquela noite de pré-estreia. Então as filas se arrastavam por quarteirões. Eu chegava às dez horas, às vezes, para pegar lugar na fila. Na estreia de *Um azylo muito louco* [de Nelson Pereira dos Santos], acho que fiquei mais de duas horas

na fila porque as pessoas diziam que o filme ia ser proibido. Então “Geração Paissandu” era a turma de cinéfilos que frequentava esse cinema, que agora vai virar uma igreja evangélica ou uma academia de ginástica.

Você também produz poemas em inglês. Que diferença tem, e você se sente à vontade também na língua inglesa?

Quando você aprende uma língua estrangeira, descobre que não é exatamente a mesma pessoa nas duas línguas. Como aprendi inglês muito cedo, tinha 10 anos, mais ou menos, virou uma coisa que não chega a ser uma segunda língua nativa, mas também não é apenas uma língua estrangeira. Quando vou para lá, posso trocar uma chave na cabeça e pensar na outra língua. É uma coisa muito esquisita. Cada vez mais difícil, porque agora eu falo muito pouco. Quando era mais jovem, era muito fácil trocar a chave. No meu primeiro livro, *Liturgia da matéria*, tem muitos poemas que só escrevi em inglês porque em português, sei lá, me sentia desprotegido. Em inglês eu me sentia mais distanciado. É uma coisa engraçada. O ponto de partida do poema é uma coisa do inglês, é um ritmo do inglês, um poeta que eu estou traduzindo ou lendo. E aí acaba que o poema sai em inglês. Às vezes eu traduzo para o português, ou vice-versa. E tento fazer uma tradução, tradução mesmo. Tento não refazer o poema, mas fazer o mesmo poema em outra língua. É um exercício de que gosto muito.

Você obviamente faz também um retrabalho das formas fixas. Isso é parte do seu projeto como poeta — sempre se remeter às formas fixas?

Eu tinha muita dificuldade em escrever verso livre.

No meu primeiro livro tem verso livre porque eu não sabia o que estava fazendo. Depois que comecei a entender como era a poesia, vi que verso livre, se você bobear, fica um negócio frouxo, não leva a nada. Os versos livres do Pessoa e do Manuel Bandeira são de uma qualidade aterradora. Eu ficava meio intimidado.

Gosto de perverter as formas. Pegar um soneto e fazer um soneto torto. Ou fazer uma série de sonetos narrativos. Cada vez mais estou gostando de trabalhar com rimas incompletas, rimas que não são perfeitas, tropeadas. Vou fazer todos os versos certos e um verso completamente errado. E é isso, gosto de fazer as coisas um pouco diferentes. Fazer um soneto muito bem feitinho, bem convencional, todo mundo já fez. O negócio é fazer alguma coisa um pouco diferente. Agora, você fica pensando, os grandes sonetos, como eles foram subversivos. Os sonetos de Shakespeare — ele escreve uma série de cento e tantos sonetos, aquilo é o que há de canônico. Mas, se você for parar para pensar, é muito subversivo. Como no inglês os participios não têm gênero, está lá o poeta louvando a beleza de uma pessoa e você só descobre que é um homem quando já está no soneto número 15. Você acha que é uma mulher. Shakespeare tem pegadinhas assim o tempo todo.

Isso lembra um tema que você tratou ironicamente no conto “Sonetos negros” — a ideia de que haja uma escrita e uma literatura femininas — e remete também à sua relação especial com a Emily Dickinson e mais ainda com a Elizabeth Bishop, pela extensão de coisas que você traduziu dela. Você se sente à vontade no universo dessas poetisas? Alguma vez sentiu dificuldade pra entrar no universo delas?

Acho maluca essa ideia que só homem pode tradu-

zir homem, só mulher pode traduzir mulher, só negro pode traduzir negro, só negro pode interpretar. Acho que não tem nada a ver. Acho isso uma bobagem. Qualquer ser humano pode entrar na cabeça de qualquer ser humano. Mulheres criam grandes personagens masculinos. Vá ler George Eliot, que é uma romancista mulher. Não tem nada a ver. Essa coisa de — como é que é a expressãozinha? Tem uma expressãozinha cretina que está se usando agora — “lugar de fala”. Isso aí é uma bobagem. Eu estou no século XVIII, sabe? Sou um iluminista. Não me acostumei com esses papos do século XX. Acho que um ser humano é um ser humano.

Uns anos atrás, li uma coisa que nunca esqueci. Foi publicado anonimamente um romance, em primeira pessoa, nos Estados Unidos, sobre experiências de adolescentes. E foi muito elogiado: “Pô, que maravilha, você vê que esse cara deve ser muito próximo da adolescência”. Descobriram quem era o autor. O cara tinha 80 anos. Ele fez um romance na voz de um adolescente e todo mundo achou que era uma escritor bem jovem — que só uma pessoa muito jovem, recém-saída da juventude, tivesse tido aquela experiência e fosse capaz de fazer aquilo.

Como é que aquelas duas poetisas [Emily Dickinson e Elizabeth Bishop] chegaram a você?

Aquela professora que tive nos Estados Unidos foi quem me apresentou a literatura da Emily Dickinson e foi numa paixão, uma paixão complicada porque eu tinha muita dificuldade de traduzir. Ela é uma das poetisas mais difíceis de traduzir que conheço. Estou trabalhando com Emily Dickinson, seguramente, há uns trinta anos ou mais. Consegui aprontar uns sete poemas dela. Só. E realmente, sempre acho que estou perdendo alguma coisa.

Certa vez você comentou que considera que alguns poemas não têm solução.

Não têm, pelo menos eu não consigo.

E que portanto você se recusa a pensar, a priori, em obras completas...

A editora queria que eu fizesse poesias completas: “Ah, são só cem poemas”. Eu digo: “Eu sei, mas tem um ali que e não vou conseguir traduzir, já tentei e aí vai ficar um troço ruim”. Não dá.

Aí tem que ser uma antologia.

Eu prefiro fazer antologia. Uma seleção daqueles que eu acho que a tradução ficou decente. [Os outros] até hoje não sei. Alguém pode bolar uma solução, mas eu não vou conseguir bolar. Pra mim aquilo é intraduzível.

Tem um pouco aquela coisa, aquela imagem, não sei se falsa, de que o cara, quando vai escrever literatura, precisa passar por todo um processo, uma inspiração, e você, ao contrário, tem uma escrita regular e profissional [como tradutor]. Você sofre pra escrever seus textos autorais?

Não, não é tão assim porque tem épocas em que saem mais coisas e outras em que saem menos coisas. Antigamente eu ficava seis meses sem escrever e entrava em parafuso. Hoje em dia sei que às vezes você fica um ano sem fazer nada, dois anos, mas depois volta. Não me preocupa muito, não.

2018

LAURENTINO GOMES

“O historiador tem a oportunidade de ser mais consistente na sua pesquisa, de ir mais fundo. O jornalista, não. Mas diria que são muito parecidos. O historiador é o repórter que olha para o passado, o jornalista, o repórter do presente.”

Laurentino Gomes está popularizando a história do Brasil. O jornalista foi o convidado da edição de agosto de 2018 do projeto Um Escritor na Biblioteca e contou, entre outros assuntos, como ocorreu sua “conversão” para o mundo dos livros, como autor.

Formado em Jornalismo pela Universidade Federal do Paraná, passou pelas redações dos jornais *Correio de Notícias*, *O Estado do Paraná*, *O Estado de São Paulo* e pela revista *Vêja*, entre outros veículos, em três décadas de atuação na imprensa brasileira. Ainda na *Vêja*, Laurentino preparou um especial sobre a chegada da corte de D. João VI ao Brasil. O projeto foi cancelado, mas ele ampliou a proposta e lançou, em 2007, o livro *1808*.

O público brasileiro reagiu positivamente à proposta, o que fez Laurentino pedir demissão da revista. O sucesso teve continuidade com *1822*, sobre a independência do Brasil, e posteriormente com o terceiro volume da série, *1889*, sobre a proclamação da República. A trilogia rendeu ao todo seis prêmios Jabuti, o mais importante da indústria editorial brasileira, e vendeu, ao todo, cerca de 2,5 milhões de exemplares. Imediatamente o autor passou a trabalhar numa nova trilogia, desta vez sobre a escravidão no Brasil.

Coincidência ou não, Laurentino saiu das redações praticamente no mesmo momento em que tiveram início transformações irreversíveis na imprensa, com redução do espaço de impressos e ampliação de conteúdos em plataformas digitais. Mas, mesmo fora das redações, ele segue fazendo jornalismo — afinal, cada livro é uma grande, uma ampla reportagem. A boa aceitação do trabalho é, inclusive, creditada à pesquisa, que inclui leitura de documentos, viagens, entrevistas, reflexões e, principalmente, uma depuração de linguagem para torná-la compreensível — linguagem jornalística.

Pós-graduado em administração pela Universidade de São Paulo, com dois prêmios Esso de jornalismo, Laurentino ocupa a cadeira 18 da Academia Paranaense de Letras. Mas consagrou-se, principalmente, junto aos milhões de leitores e leitoras que, por meio de seus livros, estão revisitando e até mesmo descobrindo a história.

* * *

Qual foi a primeira biblioteca que você frequentou, a primeira a que teve acesso na vida?

Em 1976, vim de Maringá para fazer a faculdade de Jornalismo em Curitiba. Não conhecia virtualmente ninguém aqui. Então, o que eu fiz? Virei um rato desta biblioteca. Passava manhãs inteiras lendo. Li coisas maravilhosas aqui. Pra mim é muito emocionante entrar na Biblioteca Pública do Paraná, me remete à época em que tudo começou, em que a vida era um mar de possibilidades, muita insegurança em relação ao futuro, ao que iria fazer, começando minha carreira jornalística — aliás, nem começando. Ainda estava estudando. Mas tenho um especial carinho por esta biblioteca. E desde então passei por bibliotecas que marcaram muito a minha vida.

Sua biblioteca particular hoje é composta de quantos títulos? E qual é a variedade dos livros ali?

Hoje devo ter uns 3 mil títulos em casa. Mas essa biblioteca já ocupou mais espaço do que deveria. Aliás, os livros tomaram lá uma sala enorme, tive que fazer várias prateleiras novas. É uma biblioteca muito especializada, com muita coisa de história do Brasil. Até porque é o tema com o qual venho trabalhando nos últimos 11 anos. Trabalho com

não-ficção, mas quando não estou trabalhando gosto de ler ficção ou poesia. Então tem muito livro de poesia, muito romance, muita literatura brasileira. Porque é aí que eu me renovo, que aprendo a escrever. É lendo ficção. A não-ficção leio por obrigação, por trabalho. Caso contrário, não.

Você já disse que a melhor profissão do mundo é a de jornalista. Por quê?

Eu tive uma colega aqui em Curitiba, Teresa Urban, já falecida, que era uma pessoa de uma vida muito sofrida. Tinha sido exilada política, torturada durante o regime militar. Trabalhei com ela na redação do *Estadão*. Eu era muito jovem e uma vez ela me falou uma coisa que eu trouxe para a vida toda: “Laurentino, o dia que você perder a capacidade de se emocionar com o ser humano que está na sua frente, que você está entrevistando, muda de profissão, porque essa é a essência do jornalismo”. A nossa matéria-prima são as pessoas. Cada ser humano, cada um desses sete bilhões e meio de seres humanos têm uma história única, extraordinária, maravilhosa, surpreendente. O papel do jornalismo é justamente trazer à tona essa história que às vezes está escondida.

Sempre gostei da editoria de geral. Embora tenha trabalhado com política, economia, sempre gostei daquele “miolão” do jornal ou da revista, onde tem de tudo um pouco, onde tem medicina, saúde, turismo, educação, ciência, astronomia. Aprendi muito. Eu diria que uma boa parte do que faço hoje, que transfiro para os meus livros, um olhar bastante amplo sobre a história do Brasil, que não fica só na literatura acadêmica, tem a ver com o aprendizado que tive no trabalho de reportagem da área de geral. Acumulei uma quantidade muito grande de conhecimento geral na minha

vida. Sei um pouquinho de astronomia, de ciência, de medicina, de educação e assim por diante. Acho isso fascinante. Quando você se empenha nessa profissão, ela te transforma profundamente como ser humano. Você adquire uma amplitude de visão de mundo, de conhecimento de mundo e do ser humano, que é nossa matéria-prima.

Antes de estrear [em livro], você já tinha um nome na imprensa nacional. O que te apontou que seria possível escrever sobre história?

Eu trabalhava na *Vêja*, que ia fazer uma série de especiais de história do Brasil. Fiquei encarregado de apurar um deles, que era a vinda da corte de D. João para o Rio de Janeiro e o projeto foi cancelado. Fiquei chateado num primeiro momento, mas percebi que havia uma oportunidade de transformar aquele projeto num empreendimento pessoal. Foi o que fiz. No jornalismo, temos um outro jargão que é o chamado gancho: a oportunidade de se dedicar a um determinado assunto porque naquele momento o leitor estará mais preparado para ler, se interessar em relação a esse assunto do que em outro momento. E havia uma efeméride no horizonte, que eram os duzentos anos da chegada da corte de D. João ao Rio de Janeiro. E aí decidi publicar um livro.

A história do Brasil sempre foi para mim uma segunda paixão, vamos dizer assim. Eu era jornalista do dia a dia, nas redações dos jornais e revistas onde trabalhei, mas sempre li muito sobre história do Brasil. Era, digamos assim, um hobby meu. Até porque não existe tanta diferença entre o jornalista e o historiador quanto se imagina. Os dois têm o mesmo objetivo, que é olhar um acontecimento, um personagem, um fenômeno, decifrá-lo, tentar chegar o mais próximo possível da verdade desse personagem, desse aconte-

tecimento, e relatar. Claro que o historiador faz isso com método, com processo de validação no ambiente acadêmico, nas mesas de mestrado, de doutorado, onde estão seus pares. E o jornalista faz isso numa velocidade muito maior no dia a dia. Tem que fechar e publicar matérias em questão de horas às vezes. Então eu diria que o historiador tem a oportunidade de ser mais consistente na sua pesquisa, de ir mais fundo. O jornalista, não. Mas diria que são muito parecidos. O historiador é o repórter que olha para o passado, o jornalista, o repórter do presente.

Mas você pensou em algum modelo, até fora do Brasil, pra lançar esse projeto, ou foi o resultado da apuração, da pesquisa, que mostrou ser possível apresentar aquele conteúdo de outra maneira?

Esse trabalho que faço é o que lá fora se chama, genericamente, de divulgação científica. Ou seja, você tem uma linguagem, um conhecimento acadêmico, que é muito profundo, muito segmentado, muito especializado e está cada vez mais especializado. Trata-se de uma linguagem *intra corporis*, vamos dizer assim, que você filtra e decifra para um público mais leigo e mais amplo que não domina essa linguagem. Nós temos a obrigação de ser didáticos, simples, na linguagem. E é o que tenho feito na história do Brasil.

O que eu faço, então, é um livro de não-ficção, mas usando uma linguagem jornalística, uma maneira de construir o texto para capturar e reter a atenção do leitor. Por isso que uso esses títulos provocativos na capa — *Como um imperador cansado, um marechal vaidoso e um professor injustiçado contribuíram para o fim da monarquia e a proclamação da república no Brasil*. Um historiador acadêmico não usaria essa linguagem — aliás, não deve. O que eu estou fa-

zendo? Eu estou lançado uma isca, tentando capturar o leitor pela capa do livro.

E essa captura continua lá dentro, na forma como eu abro uma sequência de capítulos. Alterno perfis de personagens — acho que sempre dá um fresco no livro quando você joga luz num personagem — com narrativas de acontecimentos e, às vezes, uma análise um pouco mais estruturada sobre a escravidão, a monarquia, o latifúndio no Brasil. Nesse caso, também tenho que me prender às fontes. Então, por exemplo, quando falo da chegada da corte no Rio de Janeiro, abro o capítulo dizendo que na manhã do dia 8 de março de 1808 uma brisa suave soprava do oceano em direção ao continente refrescando o verão carioca, e que as pessoas estavam na rua, que o céu estava azul, tinha uns retalhos de nuvem no horizonte. Não estou romanceando, tem um personagem que conta exatamente isso, o padre Perereca, que foi uma testemunha. Abro com ele.

Então uso uma linguagem literária, mas me prendo às fontes de referência. Não posso preencher lacunas de conhecimento histórico com ficção. Não posso florear. Não posso criar um ambiente que não tenha referência bibliográfica, referência documental, embora a linguagem que eu use seja literária, seja mais próxima da ficção.

E a acolhida do público tem sido realmente uma surpresa para mim. Nunca imaginei que livro de história do Brasil pudesse ter essa acolhida. Acho que nós temos realmente um desafio grande de linguagem no Brasil. O Brasil é um país que vem se transformando muito rapidamente, tem novos leitores, novos estudantes. A gente precisa usar uma linguagem mais acessível, mais generosa com esses novos entrantes no mercado editorial brasileiro. Acho que é muito importante enfrentarmos adequadamente esse desafio de linguagem.

Seus números impressionam: são 2,5 milhões de exemplares vendidos da trilogia [1808, 1822 e 1889]. O Brasil demoniza o sucesso?

Acho que o brasileiro tem uma certa aversão ao sucesso. Percebo, por exemplo, uma reação muito grande ao meu trabalho — não pelo conteúdo dos meus livros, mas pelo fato de ser um *best-seller*. É como se o *best-seller* fosse algo menor. E que a literatura boa mesmo é aquela de nicho, com poucos leitores. Aliás, já ouvi isso em feiras literárias, escritores falando: “Escrevo para poucos”. Como se isso fosse um grande negócio. Eu pergunto: “Mas por que você não consegue fazer uma obra e ter uma linguagem que atraia um número maior de leitores?”. Até porque nós já tivemos escritores no Brasil que fizeram isso muito bem. Jorge Amado, Fernando Sabino, Erico Verissimo. Existe uma galeria enorme de bons escritores no Brasil que fizeram boa literatura e conseguiram ter sucesso de vendas. Sucesso popular. São inúmeros exemplos. Mas hoje percebo que as pessoas reagem um pouco a isso. Mas com uma certa razão também. Tem muita literatura ruim nas listas de *best-sellers*. Não vou dizer também que isso é um erro de avaliação, mas acaba afetando um pouco meu trabalho. No começo eu ficava um pouco incomodado, como se o meu trabalho fosse um trabalho menor pelo fato de ter tido sucesso de vendas.

Você falou numa entrevista que, durante o processo de pesquisa que culminou no 1808, [pensou que] gostaria de escrever um livro sobre o arquivista Luiz Joaquim dos Santos Marrocos. É verdade isso? Se você pudesse falar desse personagem que aparece no livro...

Estou escrevendo agora o primeiro livro da trilogia sobre a história da escravidão e tem capítulo que já mudou de

posição sete ou oito vezes. Tinha capítulo que era o 5, foi para o 18, depois para o 27, voltou para o 12. Os capítulos passeiam pelo livro e não respeitam o planejamento inicial. Não adianta você planejar o livro, “vou fazer essa sequência assim”, porque no meio baixa um santo que fala “esse capítulo não é aqui, é lá”.

Foi isso o que aconteceu com *1808*. Quando comecei a fazer o livro, o propósito era escrever uma biografia do Luiz Joaquim dos Santos Marrocos, que é um bibliotecário. Ele trabalhava na Real Biblioteca, em Lisboa, onde hoje é o Palácio Nacional da Ajuda. A biblioteca continua lá, no bairro de Belém, e na véspera da partida da corte o Luiz Joaquim dos Santos Marrocos foi chamado às pressas e recebeu a ordem de empacotar todos os livros da Real Biblioteca de Portugal. Que era uma grande curiosidade, porque embora Portugal fosse um país bastante conservador, atrasado, um país muito monolítico nas ideias, que tinha se colocado como um bastião da contrarreforma protestante e virou um lugar muito dogmático, os reis de Portugal tinham o hábito de colecionar livros e documentos antigos. Os embaixadores portugueses, na Europa toda e ao redor do mundo, tinham a missão de identificar obras raras e comprar para o rei de Portugal. Isso era uma política de Estado. Então essa biblioteca era um dos grandes acervos bibliográficos da época, em 1807, lá no Palácio Nacional da Ajuda.

O Joaquim dos Santos Marrocos cuidava desse acervo. Um emprego que eu adoraria ter. Ele foi chamado às pressas, empacotou os livros que pôde, levou para o cais de Lisboa, para a Ribeira das Naus, e não deu tempo, porque as tropas de Napoleão estavam chegando. Os livros ficaram abandonados no cais de Lisboa, encaixotados. E chovendo. Chovia muito no dia que a corte embarcou. Os franceses chegaram

e, além dos livros, tinha prataria e o ouro das igrejas. Claro que eles pegaram a prataria e o ouro, e devolveram os livros para os portugueses. Os soldados de Napoleão não estavam interessados em livros. E esses livros começaram a chegar no Brasil em três remessas consecutivas, a partir de 1809 até 1811.

Depois de *1808* já entregue à editora — o título seria *Os segredos da corte*, que eram segredos do Luiz Joaquim dos Santos Marrocos —, baixou um santo em mim e liguei para o editor: “Vamos mudar, vamos por *1808: como uma rainha louca, um príncipe medroso e uma corte corrupta enganaram Napoleão e mudaram a história de Portugal e do Brasil*”. E aí mudou o Laurentino, porque o livro teve tal repercussão que seis meses depois pedi demissão do meu emprego, coisa que jamais imaginava que faria. A obra captura e transforma o criador.

A escravidão, tema de seu projeto atual, aparece, inevitavelmente, nos seus três primeiros livros. Que males a escravidão causou na mentalidade do brasileiro — o desprezo pelo trabalho, por exemplo, como você já chegou a comentar?

Depois que terminei essa trilogia, pensei em fazer dois projetos novos. Um seria sobre a Guerra do Paraguai, que acho que é um tema muito importante, mal contado, embora existam bons livros — como *Maldita guerra*, do Francisco Doratioto, um excelente livro. O outro seria uma biografia do Tiradentes. Mas aí fui me convencendo que o assunto importante mesmo era a escravidão. Primeiro que ele permeia esses três livros que já lancei. Se você observar, têm vários capítulos sobre escravidão e eu me dei conta de que me envolvi mais profundamente ao fazer esses capítulos do que os

outros, na verdade. E que, para explicar o Brasil de hoje, era mais importante olhar para a escravidão.

Os dois personagens que considero entre os mais importantes no Brasil do século XIX, José Bonifácio de Andrada e Silva e Joaquim Nabuco, já falavam isso. Em 1823, o José Bonifácio apresentou um projeto à assembleia constituinte prevendo acabar com o tráfico negreiro e [fazer] a abolição gradual da escravidão. E ele diz, ali, que o Brasil não conseguirá ser uma sociedade organizada, funcional, digna dos nossos sonhos, enquanto tiver escravidão. Essa foi a principal razão pela qual D. Pedro fechou a constituinte, outorgou a Constituição de 1824 e mandou o José Bonifácio para o exílio na França. Porque, para a aristocracia rural e escravagista, era insuportável essa ideia. O Brasil estava vi-ciado em escravidão. O Brasil foi o último país do hemisfério ocidental a acabar com o tráfico negreiro, em 1850, pela Lei Eusébio de Queiroz, e a acabar com a escravidão em 1888, pela Lei Áurea. Ou seja, o Brasil resistiu o quanto pôde para acabar com a escravidão.

E o Joaquim Nabuco dizia que não adiantava abolir escravidão, era preciso acabar com os traços da escravidão na sociedade brasileira, ou seja, educar os ex-escravos, seus descendentes, lhe dar terras, oportunidades, incorporá-los à sociedade brasileira na condição de cidadãos de pleno direito, com iguais oportunidades. O Brasil não fez isso. O Brasil aboliu a escravidão e abandonou seus escravos e sua população negra à própria sorte. Ou seja, empurramos com a barriga um problema gigantesco que nós acumulamos ao longo de 350 anos. Tanto o José Bonifácio quanto o Joaquim Nabuco diziam: “Isso não vai dar certo. Se a gente não promover essa população, o Brasil vai virar uma coisa esquizofrênica para o resto da sua história”. E é o que nós temos feito até hoje.

Na pesquisa para esse livro, qual foi a coisa mais chocante que você descobriu?

Vou antecipar uma coisa do próximo livro que me deixou realmente chocado. A mortalidade nos navios negreiros era uma coisa absurda. Não só nos navios negreiros, a mortalidade do tráfico era uma coisa, assim, inacreditável. Existe um pesquisador americano chamado Joseph Miller, que escreveu um livro chamado *Way of death* [o caminho da morte], em que ele estimou: de cada dois africanos capturados em guerras, sequestros, razias, no interior da África, só um chegava vivo no litoral para ser embarcado no navio negreiro. A mortalidade nos navios negreiros era em torno de 20% até chegar ao Brasil. Aqui, mais 5% morriam antes de ser leiloados. E mais 20% nos três primeiros anos nos seus locais de trabalho. De maneira que, de cada três escravos capturados na África, só um sobrevivia mais de três anos na chegada ao Brasil.

E o que mais me impressionou foi o número de mortos no mar. Morreram, ao longo de 350 anos, cerca de dois milhões de pessoas. Existem casos de navios negreiros que perderam mais de metade da carga — e jogavam no mar, todos os dias, de quatro a cinco cadáveres. Tem depoimentos que mostram que houve uma mudança nas rotas migratórias dos tubarões no Atlântico, durante o período do tráfico negreiro, porque era uma tal quantidade de pessoas que eram jogadas no mar todos os dias que os tubarões passaram a seguir os navios negreiros da costa da África, até o Caribe ou até o Brasil. Fiquei absolutamente chocado com isso.

2018

ANGÉLICA FREITAS

“Não escrevo com a consciência de estar fazendo poesia com humor. Pra mim isso é uma maneira natural de escrever e de lidar com algumas coisas do mundo. Senso de humor é uma coisa muito importante porque acaba sendo o que me salva.”

Depois de cinco anos sem publicar, Angélica Freitas se preparava para voltar à poesia quando participou da edição de setembro de 2018 do projeto Um Escritor na Biblioteca. A autora reunia o material que sucederia a *Um útero é do tamanho de um punho*, vencedor do prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte em 2012.

Apesar de ter uma ligação bastante antiga com a literatura, a poeta só assumiu sua faceta de escritora *full time* após largar o emprego de repórter no jornal *O Estado de São Paulo* e voltar para a casa da mãe, em Pelotas, no interior do Rio Grande do Sul. A partir daí, passou a se dedicar totalmente à escrita e hoje, além de escrever, também roda o Brasil e outros países ministrando oficinas. “Descobri que gosto muito de dar oficina de poesia, de compartilhar leituras e de poder ser uma leitora também para as pessoas que estão começando a escrever.”

Conhecida por praticar uma literatura comprometida com causas como o feminismo, a autora, no entanto, não vê como uma obrigação o posicionamento político do artista. Para ela, “cada um sabe o que consegue fazer. Acho que ativismo político é muito importante e algumas pessoas fazem isso melhor do que outras”.

Com uma presença marcante na internet, Angélica acredita que os blogs surgidos no início dos anos 2000 possibilitaram o aparecimento de vozes poéticas até então repressadas. “Isso acho que mudou bastante a cena da literatura.” Durante o bate-papo na BPP, a escritora gaúcha falou ainda sobre suas influências, as primeiras leituras e a descoberta da poesia como uma manifestação artística possível.

* * *

Como você se tornou leitora e se interessou por cultura de forma geral? Você foi criada num ambiente familiar com muitos livros?

Cresci numa casa em que havia livros, sim, mas eles eram quase todos do meu avô, que era português e veio para o Brasil com 13 anos, e meio que aprendeu a ler sozinho. Ele era um cara que gostava muito de ler, então acabei crescendo entre esses livros dele — e havia coisas muito interessantes na biblioteca do meu avô. Lembro de um livro que se chamava *Manual do secretário moderno*. Foi uma descoberta muito interessante pra mim e engraçada também, porque era um livro que basicamente ensinava como redigir cartas. Desde como escrever uma carta para vender uma casa até carta para pedir uma moça em namoro. Mas ele também tinha uma coleção encadernada de revistas *Seleções (Reader's Digest)*, quase todas do período da Segunda Guerra. E eu também achava aquilo fascinante, sobretudo a sessão de piadas, que se chamava “Rir é o melhor remédio”, eu acho.

Você teve acesso a uma boa biblioteca escolar? Lembra de leituras na biblioteca da escola?

Lia bastante a coleção “Para gostar de ler”. Na verdade lia qualquer coisa que tivesse lá, porque meu interesse era preencher o cartão da biblioteca. Deve ser alguma coisa de ariano, não sei, porque eu sou ariana. Eu ficava lendo tudo aquilo, então meus pais se deram conta: “Nossa, ela gosta de ler”. E acho que foi uma coisa muito boa para eles. Porque eu era daquelas crianças que os pais não podiam descuidar um segundo que eu aprontava alguma coisa. Estava sempre quebrando coisas, riscando as paredes. Quando comecei a ler, me aquietei. Aí minha mãe, sempre que ia ao centro da cidade — eu morava em Pelotas —, me trazia um livro e eu gostava muito de ganhar esses livros.

Nos anos 1960 havia uma coleção bastante popular, que se chamava *O mundo da criança*. Era uma enciclopédia e, como a minha prima já estava grande, ela me deu esse livro. Comecei a ler [a partir] do primeiro volume, que era justamente o de poesia. E aí foi aquela emoção: “Oh, meu Deus, o que é isso?”. Não tinha lido poesia antes. E nessa enciclopédia americana, que foi traduzida para o português, tinha muitos autores de língua inglesa, entre eles o Robert Louis Stevenson e o Edward Lear, este último de poesia nonsense. E lembro que tinha bastante coisa engraçada. Meu primeiro contato com a poesia também veio via essa poesia engraçada para crianças, com bastante brincadeiras de palavras. E daí para escrever foi um pulo.

Quando começou a escrever, você já criava? Fora os textos da escola, você já inventava suas coisas, já era [material] poético?

Comecei a ler esses poemas da enciclopédia e a escrever os meus próprios versinhos. Pra mim foi como desenhar, não via muita diferença, não achava que era uma coisa especial o que eu estava fazendo, mas ao mesmo tempo era muito legal, porque escrevia os poeminhas e dava, sei lá, para uma tia, ou para minha mãe, e elas morriam de rir. É uma coisa muito legal fazer alguém rir. Então acho que isso me incentivou também, as pessoas achavam engraçado. E também tive a sorte de ter professoras de português que descobriram que eu gostava de escrever e me pediam textos. Lembro que isso foi uma grande emoção pra mim. Acho que tinha uns dez anos, por aí, e a professora pediu para escrever um poema sobre o Dia das Mães. Aí escrevi na aula mesmo, entreguei para ela, e no dia seguinte, quando eu cheguei no colégio, uma colega de aula disse: “Tu viu que o teu poema está lá

embaixo no quadro de avisos, no corredor?”. Foi uma grande emoção ver meu poema escrito, estava em uma cartolina rosa enorme. Aí comecei a falar para as minhas colegas que meu livro ia sair no final do ano, que até chegar à sexta série eu lançaria. O resultado foi que o poema foi publicado no *Diário Popular*, que era o jornal de Pelotas, então foi publicada pela primeira vez aos 10 anos, há 35 anos.

Sempre fui a poeta da sala. A maluquete, poeta e tímida. Mas aí, no segundo grau, fui estudar eletrônica. Todos os meus amigos estavam indo para essa escola técnica, aí acabei indo junto. Mesmo sem nenhum pendor para exatas, me lancei nessa carreira técnica. Não deu certo, mas quando estava lá aconteceu uma coisa muito interessante. Um colega meu de aula, que acompanhava a minha “carreira” de poeta, chegou e disse assim: “Olha, tem uma poeta aqui que eu acho que tu tem que ler, tu vai gostar dela.” Ele me entregou *A teus pés*, da Ana Cristina Cesar. Eu tinha 15 anos. Nunca tinha lido nada parecido, e imediatamente comecei a imitar a Ana Cristina Cesar.

Nesses anos de formação e adolescência, quem eram, fora a Ana Cristina Cesar, seus heróis, seus ídolos? Não só na literatura: no cinema, na música — quem fazia sua cabeça naquela época?

Lido um pouco mal com essa coisa de ídolo. Acho que não tenho muitos ídolos. Gostava da Sigourney Weaver explodindo aliens. Queria ser a Ellen Ripley [do filme *Alien*]. Nessa época ouvia umas coisas como The Cure, The Smiths e o que eu conseguisse botar as mãos lá em Pelotas. Não tinha internet, YouTube, essas coisas. Então era o que aparecia. E eu gostava muito de matar aula para ir na loja de discos. Isso era um grande prazer para mim. Matava

aula e ficava lá. Dava para pegar o LP, botar os fones e ficar ouvindo. Fiz muito isso. Acho que ouvi música com bastante atenção, então nessa época eu gostava muito de rock. Lembro quando ouvi Suzanne Vega pela primeira vez, fiquei bastante impactada, sobretudo porque gostei da poesia dela. Para mim, em termos de letras, ela é que nem o Lou Reed. Ah, e a Rita Lee, obviamente. Rita Lee sempre foi muito importante para mim.

Você começou estudando Letras. Por que desistiu e foi para o jornalismo?

Estava com 18 anos quando comecei a fazer Letras em Pelotas. E achei muito chato o curso. Talvez eu devesse ter perseverado um pouquinho mais, porque primeiro ano, de repente, é mais chato mesmo. Mas um dia eu estava numa aula de Teoria da Literatura e o professor, que era uma pessoa muito iluminada, falou assim: “Se vocês querem escrever, o lugar de vocês não é aqui”. Pensei então que aquilo não era para mim mesmo. No meio de uma aula de Latim, um dia saí para comprar uma Coca-Cola e não voltei mais. Foi assim que larguei o curso.

Mas também [porque] descobri que ali não era o lugar para escrever literatura. Minha mãe falava: “Tu faz o que quiser da tua vida, mas primeiro tu te forma”. Acabei me formando em Jornalismo mais para atender esse desejo da minha mãe, porque ela se esforçou para que a gente conseguisse estudar. Meu pai morreu quando eu tinha 18 anos, e ele nunca deixou minha mãe trabalhar. Ele morreu de uma hora para outra. Então ela ficou meio assim... E meio que teve que se virar, ela pintava em porcelana, tinha feito alguns cursos, aí começou a pintar e vender isso numa feirinha de artesanato. E, enfim, a duras penas ela conseguiu nos ajudar, nós somos quatro mulheres em casa.

Durante o curso de Jornalismo, que achei bastante enfadonho, li muito, usei bastante a biblioteca da escola. Nessa já tinha internet e comecei a pesquisar umas coisas. Descobri, não sei como, Walt Whitman. Aí comecei a ler as coisas em inglês mesmo. Imprimia no centro de computação da faculdade, lembro que eram umas folhas enormes verdes, naquelas impressoras matriciais, que faziam muito barulho. Depois do Whitman, achei novas referências, de uma coisa fui para outra, até cair nos poetas beats. E foi incrível. Fui tendo acesso a uma livraria que a gente não tinha nessa época em Porto Alegre.

O jornalismo tem essa urgência natural, de conversar com gente, de uma produção diária de escrita. Isso te influenciou depois, de alguma forma, na literatura?

Fiz Jornalismo, mas na verdade nunca achava que alguém ia me dar emprego de jornalista, porque, enfim, não tinha o perfil. Sempre fui meio retraída e não gostava muito de conversar com as pessoas. Aí tive que aprender a conversar com as pessoas, tive que aprender a fazer perguntas. Aprendi a fazer perguntas de maneira que as pessoas respondessem a informação que eu precisava. E, sobretudo, essa coisa de escrever em jornal diário, de ter uma hora que tu vai ter que entregar o texto, não tem essa história de inspiração. Mas quando fui trabalhar no *Estadão* eu tinha a ilusão que iria para o Caderno 2, que ia escrever sobre música, livros — mais sobre música. Aí, já na primeira semana, estava na redação e me disseram que para entrar no Caderno 2 era só se alguém morresse. A equipe era muito pequena.

Meu primeiro emprego como jornalista foi naquela sessão de cartas dos leitores. Eu era a pessoa que pegava as cartas, abria, porque mandavam muita carta pelo correio,

e digitava, arrumava os erros de português e tal. Também tive uma breve passagem pela editoria de política e detestei. Aí fui cair no caderno de Cidades. E ali, por exemplo, eu tinha que ir à delegacia. Quando a filha do Sílvio Santos foi sequestrada, fiz plantão muitos dias na frente da casa dele. O que me levou a me perguntar muitas vezes: “Meu Deus, o que eu estou fazendo da minha vida? Como eu vim parar aqui?” E na verdade esse momento de “como eu vim parar aqui, o que estou fazendo da minha vida” acontecia pelo menos uma vez por mês.

Um dia, depois de ter feito uma oficina de poesia com Carlito Azevedo, tive uma iluminação de que “ok, eu quero escrever, mas não é jornalismo, é poesia”. Veja bem, aquilo estava na minha cara o tempo inteiro, era aquilo que eu estava fazendo desde pequena. Então foi isso, bora largar o emprego e me dedicar à literatura. Liguei para minha mãe e disse que estava pensando em passar um tempo em Pelotas. Ela me apoiou. Seis meses depois, pedi demissão, entreguei meu apartamento. Aí voltei para Pelotas para organizar e terminar de escrever o que veio a ser o meu primeiro livro, que se chama *Rilk shake*.

Você tem dois livros publicados, o que para alguns pode parecer pouco, mas é uma presença muito marcante na internet. Foi uma das primeiras na geração do blog, que depois seguiu nas redes sociais.

Quando fiquei sabendo o que era um blog, acho que foi em 2001, logo criei uma página para mim, que se chamava *Terrible waitress* (garçonete terrível), por causa de uma música de uma cantora chamada Ani DiFranco em que ela dizia assim: “*I was a terrible waitress, so I started to write songs*” (“eu era uma péssima garçonete, então comecei a

escrever canções”). Não sabia direito para que aquilo servia, quem ia ler de fato — e acho que durante muito tempo eu estava falando sozinha ali. Mas a coisa pegou no Brasil e muitas pessoas tinham blogs. Muita gente começou a publicar poemas nesses blogs. Nessa época comecei a conhecer pessoas que tinham blogs de poesia. A primeira pessoa que conheci foi a Virna Teixeira, que é uma poeta do Ceará, que hoje mora na Inglaterra. Nos blogs sempre tinha links que indicavam outros blogs. E a gente clicava num e ia para outro, aquilo não acabava nunca e era maravilhoso, porque de uma hora pra outra era possível descobrir pessoas de vários lugares do Brasil que escreviam, que não tinham publicado livros ainda, a maioria não era publicada nem em revistas. Isso acho que mudou bastante a cena da literatura.

Seu trabalho, especialmente o primeiro livro, *Rilk shake*, tem humor e, mesmo quando você está tocando num assunto sério, há uma ironia que desarma. Você faz uma crítica, mas não é raivosa. E também atrai um tipo de leitor que talvez até nem goste muito de poesia, porque acha uma coisa muito séria, [enquanto] seu trabalho tem essa coisa pop, urbana, moderna. Queria que você falasse disso.

Não escrevi o livro com a consciência de que estava fazendo poesia com humor. Acho que para mim isso é uma maneira natural de escrever e de lidar com algumas coisas do mundo. Senso de humor é uma coisa muito importante porque acaba sendo o que me salva. Mas acho que humor e ironia são coisas diferentes. Por exemplo, meu segundo livro, *Um útero é do tamanho de um punho*, tem muito mais ironia do que humor e leveza. Mas sobretudo é uma coisa minha, uma característica minha de estar constantemente achando coisas engraçadas e divertidas.

De onde surgiu a ideia desse segundo livro, um livro mais sério — nos temas, um livro mais político, com provocações, inclusive?

O segundo livro acho que é mais difícil que o primeiro. Mas esse fato de eu ter escolhido fazer um projeto tem a ver com eu ter ido morar na Argentina. Fui morar numa cidade chamada Bahía Blanca, que fica no sul da província de Buenos Aires e tem muitos poetas. Com eles aprendi a noção de poesia como trabalho, uma coisa séria. Os poetas de lá ficavam desenvolvendo seus projetos poéticos, trabalhando muitos anos num único livro. Tenho uma amiga, Lucia Bianco, que estava trabalhando num livro chamado *Caça menor* já fazia mais de 10 anos. Pensei que poderia ser bom fazer algo semelhante.

Então, para o meu segundo livro, não queria pegar todas as coisas que já tinha escrito nos últimos anos e fazer como se fosse uma antologia, como o primeiro. Queria escrever sobre algum assunto importante pra mim. E a coisa da mulher sempre foi um assunto para mim, por eu ser do interior do Rio Grande do Sul, por eu ser lésbica, por eu ter consciência disso desde muito pequena e por nunca ter me encaixado no modelo de mulher que era esperado, sempre me senti muito esquisita e questionava isso: “Será que sou menos mulher porque não uso maquiagem, porque não uso saia, mas o que é ser mulher, afinal?”. Aí decidi que eu ia embarcar nesse tema. E acabei fazendo um projeto, de um programa que existia na época, que era o Petrobras Cultural, com bolsas de criação literária de um ano. Meu projeto foi aprovado e fiquei um ano lendo e tentando escrever os poemas do livro.

Como você está lidando com este terceiro momento em que, depois de passar a ser o próprio editor e divulgador [na internet] e de, numa segunda onda, ter de fazer o corpo a corpo com o leitor [em eventos], visitar cidades, agora boa parte do público também exige que você se posicione?

Não sei se o artista tem que se posicionar. Não gosto de obrigar ninguém a fazer o que não está a fim de fazer. Então, se alguém é artista e não está a fim de se posicionar, se alguém é pintor e quer pintar paisagens e não coisas mais políticas, para mim, acho ok. Cada um sabe o que consegue fazer. Acho que ativismo político é muito importante e algumas pessoas fazem isso melhor do que outras. Sou uma pessoa bastante retraída, como eu disse, a coisa de me expor nunca me agradou muito, mas essa coisa de ser mulher é política, então não tinha como escrever sobre ser mulher sem cair nisso. Ao mesmo tempo, não acho que seja uma coisa ostensivamente política, a gente até poderia pensar o que é um poema político, mas a questão de ser mulher e dos requisitos que a gente tem que cumprir para ser mulher, é uma coisa bastante política.

Você dá oficinas também. Isso te alimenta? Você vê muita gente boa? Dá uma esperança no cenário da literatura?

Descobri que gosto muito de dar oficina de poesia, de compartilhar leituras e de poder ser uma leitora também para as pessoas que estão começando a escrever. Queria poder ter feito oficina de literatura quando era mais nova, por exemplo. Poder oferecer isso para outras pessoas hoje é uma coisa que me deixa muito feliz. E sempre faço isso com a noção de que é uma troca e a gente está compartilhando coisas. Não estou numa posição de professora, de dizer “isso está

certo, isso está errado”; não, é uma troca. E aprendo, claro, muita coisa, com as pessoas que fazem as minhas oficinas. E o fato de dar oficina também me faz estudar o tempo inteiro. Enfim, tem sido uma experiência bastante feliz para mim.

E sempre gosto de deixar claro que escrever é uma prática e cada um tem o seu caminho. Temos que ir atrás das coisas que a gente quer dizer — e de como a gente vai dizer, pois isso é um trabalho que nunca acaba. Não é porque você escreveu um livro que vai saber como fazer o próximo. Não tem um mapa, uma indicação — na verdade, se tu escrever um poema, não tem como usar esse poema como modelo para o próximo; é tudo do zero de novo.

2018

ALICE RUIZ

”Hoje passo períodos maiores sem produzir. Mas, ao mesmo tempo, sinto que estou produzindo o tempo inteiro. Meu pensamento ficou mais claro, apesar de ter mais dúvidas. A própria consciência de termos mais dúvidas é um tipo de clareza.”

Em tempos de redes sociais, o lado político de Alice Ruiz aflorou. A poeta paranaense passou a atuar de forma constante na internet defendendo pautas progressistas, como os direitos das mulheres e das minorias. Algo que faz desde os anos 1970, quando militava na imprensa cultural de Curitiba. A diferença é que agora suas opiniões reverberam com a rapidez de um clique. “Talvez a coisa que mais me dá orgulho é ter participado da evolução da condição da mulher na sociedade brasileira”, afirmou a escritora na edição de outubro de 2018 do projeto Um Escritor a Biblioteca.

Entre outros assuntos, Alice falou sobre os temas que mais a instigam a escrever e lembrou de aventuras como a da revista *Rose*, que editou nos anos 1970. A poeta estreou em 1980, com a coletânea de poemas *Navalhanaliga*. Autora de 21 livros, ganhou o Prêmio Jabuti de poesia em 1989, com *Vice-versos*, e em 2009, com *Dois em um*.

Como letrista, tem parcerias com Itamar Assumpção e José Miguel Wisnik, entre outros artistas. “Sempre entrego a letra pronta para o artista que vai gravar. Normalmente ninguém mexe nela depois que a entrego”, explicou a poeta sobre suas colaborações com músicos da cena paulistana, como Arnaldo Antunes e Paulo Tatit. Entusiasta da cultura japonesa, Alice também fez parte de um grupo de poetas que “tropicalizou o haicai”.

A curitibana lembrou ainda que a Biblioteca Pública do Paraná exerceu grande influência em sua formação inicial, quando emprestava livros de alguns dos autores que ajudaram a moldar seu pensamento crítico, como o casal Jean Paul Sartre e Simone de Beauvoir. “Lendo a Simone descobri que não era esquisita. Que faziam sentido as minhas ansiedades”, recordou a autora, cujo trabalho poético está traduzido nos Estados Unidos, Bélgica, México, Argentina, Espanha e Irlanda.

* * *

Qual foi o papel das bibliotecas na sua formação? Como você se formou como leitora?

Conta minha mãe que fui apaixonada pela palavra desde pequena. No próprio aprendizado da palavra me divertia. Mas, infelizmente, na minha casa tinha apenas um livro, a Bíblia, que li, aliás, sem ninguém mandar. A literatura chegou com um impacto enorme quando entrei no ginásio. Sou da geração que fez ginásio. No Colégio Estadual do Paraná, descobri a biblioteca. Ao invés de ir para o recreio, por exemplo, ficava lendo. Minha professora de História, Cecília Westphalen, fez uma espécie de concurso na nossa turma: quem tirasse a nota mais alta, ganhava um livro. Ganhei *A chave do tamanho*, do Monteiro Lobato. Claro que me apaixonei. Ia para a biblioteca e ficava lendo Monteiro Lobato. Comecei com literatura infantil aos 11 anos. Foi uma espécie de primeira guia para mim, a Cecília, porque ela percebeu que, ao invés de ficar curtindo com os amigos no recreio, eu ia para a biblioteca, e ela se responsabilizou por eu levar os livros para casa. Havia uma idade mínima para tirar livro. Ela foi minha tutora, me deu umas dicas. Foi na biblioteca do Colégio Estadual que descobri o Mario Quintana, por exemplo.

Você tem uma ligação com a Biblioteca Pública do Paraná em particular?

Passado um tempo, descobri a Biblioteca Pública do Paraná, que comecei a frequentar lá pelos 17 anos. Minha formação inicial, principalmente em relação à consciência da mulher, tem muito a ver com essa biblioteca. O primeiro livro que li da Simone de Beauvoir, *Memórias de uma moça*

bem-comportada, emprestei aqui. Lembro nitidamente que voltei, devolvi e fiquei uma semana esperando para voltar e pegar de novo, porque li a primeira vez e me veio aquele impacto, mas tive a certeza de que tinha que ler de novo. Precisava fazer uma leitura não tanto com o emocional, mas deglutindo cada pedaço.

Memórias de uma moça bem-comportada é um marco pra você?

Lendo a Simone descobri que não era esquisita. Que faziam sentido as minhas ansiedades. Não quero que fique parecendo “mimimi” essa conversa. Mas o que aconteceu muito intensamente com as mulheres mais velhas do que eu, da geração anterior, foi uma sensação enorme de não pertencimento. Há rescaldo disso na minha geração. Aconteceu simultaneamente em vários lugares do mundo. Nós, as mulheres dessa geração, começamos a olhar e dizer: “O jeito que o mundo olha pra mim, o que o mundo espera de mim, não me serve. Não me identifico. Não quero. Não sou eu. Isso não me representa”. A gente batia de frente com todo mundo. Estou falando no passado, mas sei que isso continua acontecendo. É uma luta eterna. Mas, em vários lugares, melhorou.

Então com Simone de Beauvoir foi uma identificação muito grande. Debulhei Simone. Li os romances dela. E li Sartre. Por conta do Sartre, acabei indo para o teatro. Fiz teatro um tempo. Tinha planos de fazer dramaturgia, de escrever. Não tinha projeto de ser atriz. Queria escrever por conta das peças do Sartre, que peguei todas emprestadas aqui da Biblioteca.

Você começa a formar uma biblioteca também, ou lia o que tinha na BPP?

Sou quase atrevida em termos de vida. Andei sendo meio pioneira numas coisas do universo feminino. Tive que parar de estudar — o que foi terrível — assim que terminei o ginásio. Eu era arrimo de família, tive que desde muito cedo sustentar a mim e a minha mãe. Isso fez com que me tornasse uma pessoa independente rapidamente. Apesar de morar com minha mãe, com 18 anos tinha dois empregos e nos sustentava. Foi quando comecei a formar a minha biblioteca. Mas ainda emprestava da Biblioteca Pública, emprestei livros daqui por mais de uma década. Tem uns que nem devolvi.

Já que estamos falando de memórias, tem um dado da sua biografia que sempre aparece nas entrevistas: um conto que você escreveu aos 9 anos de idade. Como foi essa história?

Eu tinha esse papo de que não gostava de poesia, então inventei uma história. Não sei se foi por causa dos filmes. Eu via uns filmes na televisão, a gente ia no cinema também. Naquele tempo não era tão rígido. Eu assistia cada coisa com meus tios, banguê-banguê com muita violência. Meu primeiro conto é quase de terror. Acho que, para influenciar o conto, o que mexeu com o imaginário foi o cinema. Que me levou a buscar essa coisa ficcional. Era ridículo, um cara que entrava com uma bomba dentro de um avião, tinha toda uma coisa da massa cinzenta, homem cinza e pensamento cinza. É o precursor de *50 tons de cinza*, mas sem a mulher, só com o homem. Era muito ruim mesmo. Comecei a escrever umas coisas quando eu ia para um terreno baldio que tinha atrás da minha casa. A gente morava lá no Tabuão, e tinha um regatinho nesse terreno baldio. Eu ia e ficava contemplando a paisagem. A natureza sempre me alimentou.

Hoje eu planto. Quando estou precisando de energia, começo a plantar, mexer na terra, limpar, podar. Meio que tem uma prévia dos haicais já nessa época — 13, 14 ou 15 anos, não saberia dizer. Depois que o Paulo [Leminski] me mostrou haicai, comecei a ler e percebi o quanto o sabor do haicai já estava lá na minha infância. Eu só não sabia fazer haicai, mas já tinha o espírito.

Seu encontro com a cultura oriental veio depois disso, então? Foi uma coisa meio às avessas?

Fui morar no Rio e realmente me sentia uma menina meio acuada, porque, sei lá, com 20 anos eu não tinha — fora essa experiência de ser arrimo de família — a experiência do viver sozinha. O Rio é muito maior, é um outro jeito de ser. A proximidade do mar. É muito mais corpo. A sexualidade é uma coisa um pouco mais gritante. Aqui, eu achava um rapaz interessante, olhava para ele e não acontecia nada. Lá, se você olhasse, o cara já estava te seguindo, querendo te levar. E eu tive que ir aprendendo esse jeito de ser. Felizmente ninguém conseguiu, mas sofri três tentativas de estupro. E aí fui fazer judô. Falei: “Tenho que ter o mínimo de defesa pessoal”. Porque, para a minha sorte, duas das tentativas foram de dia. Comecei a gritar e pronto. Mas a da noite foi um pouco mais difícil.

As mulheres não falam disso, acho que a gente tem vergonha. Decidi que vou falar. Ter cabelos brancos nos dá o direito de falar tudo. Sim, tentaram me estuprar três vezes quando eu tinha 20 anos, no Rio de Janeiro. Foi terrível. E eu morria de medo. Comecei a andar assustada na rua, a ter medo de olhar para as pessoas. Não entendia. Não sabia lidar com aquilo. Mas foi bom, porque fui aprender judô e era uma academia dessas meio objetivas para defesa, tinha

uma professora que ia um pouco mais para o lado do aspecto espiritual do judô. Não é bem espiritual, mas do desenvolvimento interno que ele provoca em você. Então eu já tinha tido uma prévia da cultura japonesa via judô. Tinha essa identificação com o haikai mesmo sem conhecer o haikai. Depois disso, não parei mais.

Como são suas oficinas de haikai? Você faria uma síntese para nós? O que eu li é que você consegue mostrar que todo mundo pode ser um haicáista.

Percebi o quanto o zen, a compreensão do zen, abre teu campo para o haikai. Te prepara como instrumento para fazer haikai. Minha oficina se divide em três versos. O primeiro verso é a teoria, e a teoria parte do corpo do haikai. A parte técnica são 15 minutos. As outras três horas e meia, três horas e quarenta e cinco converso sobre o zen, deixando as pessoas em estado de fazer haikai. A partir daí partimos para o exercício prático, elaborando juntos. Quase sempre dá certo. Toda oficina peço um carro para que possamos ir a um local com muita natureza. Fico treinando a observação deles. Às vezes o pessoal resolve ir caminhando e conversando, então digo: “Estamos andando, mas estamos dentro da oficina. É pra olhar em volta amorosamente. Pra prestar atenção. Não é pra ficar conversando sobre política agora”.

Como não fiz faculdade, não tenho essa coisa pedagógica formal. Durante muito tempo me senti um pouco menor por não ter conseguido fazer faculdade, porque acabei não adquirindo a disciplina que uma faculdade dá. Hoje não tenho mais nenhum mal-estar com relação a isso, pelo contrário, tenho um bem-estar em relação a isso. Que bom que não tenho essa disciplina, porque tive que inventar. Pri-

meiro porque continuo estudando, mas estudo só o que me dá prazer, o que me interessa.

Dá pra dizer que você tropicalizou o haicai, que [o livro] *Desorientais* te define?

Um pequeno grupo no Brasil tropicalizou o haicai. Acho que o Paulo [Leminski] fez muito isso. Um que faz muito isso é o Rodolfo Guttilla, com quem fiz um livro em parceria. Ele é um quebrador de regras. Aqueles meus [haicais] que quebram regra estão nesse livro também. Tanto que a gente resolveu juntar. Tem mais de cem haicais, metade de cada um. Faço parte, sim, desse grupo que tropicalizou o haicai. Só que a oficina meio me enquadrou.

O [Matsuo] Bashô falou: “Aprende as regras, assimile-as profundamente e depois livre-se delas”. Isso nem é uma tropicalização. É o pai do haicai falando. O que ele quis dizer é que, na hora em que você está fazendo o haicai, não deve ficar preocupado com as regras. Mas é bom que você as tenha assimilado. No haicai nipônico, a regra é essa: no primeiro verso tem a situação, no segundo algo acontece e no terceiro há uma manifestação. No Brasil, a gente sabe que não é bem assim.

O tempo, para você, atrapalha ou ajuda? Você chegou a declarar que tem mais dúvidas hoje do que tinha tempos atrás. Qual é o efeito do tempo sobre a poeta?

A poesia, hoje, não vem na mesma velocidade que vinha antes. Passo períodos maiores sem produzir. Mas, ao mesmo tempo, sinto que estou produzindo o tempo inteiro. Meu pensamento ficou mais claro, apesar de ter mais dúvidas. A própria consciência de termos mais dúvidas é um tipo de clareza. O que quero dizer é que, quando me apaixonou-

va por pessoas, também parecia que isso se expressava mais no escrever. Não que eu ficasse escrevendo sobre o amor, ou sobre pessoas, ou sobre paixão, mas o estar apaixonada me colocava num estado de produção poética que agora eu tenho que criar. Não é uma coisa que vem de fora, agora sou eu que tenho que produzir isso. Ao mesmo tempo, também me apaixono por ideias.

Em 2018, seu encontro com Paulo Leminski fez cinquenta anos.

Encontro e casamento. A gente casou à primeira vista.

E também é o cinquentenário [do movimento] de 1968. Do que você se orgulha muito de ter vivido?

Talvez a coisa que mais me dá orgulho é ter participado da evolução da condição da mulher na sociedade brasileira. A gente já melhorou muito. Mas acho que todos nós somos vítimas da cultura do machismo. Antes, ficava brava com as mulheres machistas. Hoje tenho pena. O pessoal fala sobre cultura do estupro. Não. Antes da cultura do estupro tem a cultura do machismo, que acontece para homens e mulheres.

A Estrela, minha filha, fez um levantamento — vou contar rapidamente essa história. Tem uma vítima do machismo na minha família. Meu tio Gregório, que eu não conheci porque ele se matou com 20 anos de idade. Nossa família era pobre, tinha pouco dinheiro, e meu tio foi o único a estudar porque era o homem da casa. As meninas não estudaram, minha mãe e minhas duas tias não estudaram. Ele estudou porque ia trabalhar e sustentar as mulheres. Minha mãe e a irmã não precisavam estudar, porque iam casar e um homem ia sustentá-las. Era esse o raciocínio. Meu avô

morreu, e meu tio Gregório, que era o caçula, com 20 anos, de repente teve a responsabilidade de sustentar a si mesmo e três mulheres. Só que era um momento de crise econômica e ele ficou meses procurando trabalho, não conseguiu e se matou em desespero por não conseguir cumprir o papel do homem da família.

Salvo engano, acho que hoje as pessoas reconhecem mais sua participação como voz feminina do que em outros tempos. Você ficou muito tempo lembrada como compositora, poeta, e agora vem a Alice feminista com muita força.

Eu escrevia lá no final dos 1970, um pedaço dos 1980, publicava em revistas e jornais os meus artigos. Não sei te explicar. Era aceito, mas não causava espécie.

Teve a revista *Rose*, que acabou se tornando a primeira revista para gays no Brasil. Se a gente pegar a cronologia, ela é um pouquinho anterior ao jornal *O Lamião na Esquina*, que é visto como um marco. Mas vocês anteriormente já estavam fazendo uma revista que teve toda aquela importância...

A revista tinha editoriais como “Rose fora da cama”, com matérias mais sérias sobre leis trabalhistas, saúde etc. Mas também a “Rose na cama”, que trazia um papo sobre sexualidade. E as HQs, contos e tal. Tinha também o homem nu na página do meio, que nem na Playboy tinha a garota. Só que, como não podia ter exposição frontal, os amigos eram fotografados com, por exemplo, um violão na frente, de pernas cruzadas, lendo um livro, etc. Ou pegávamos uma imagem de arquivo e colocávamos umas tarjas. A gente exagerava nas tarjas para mexer com a imaginação das leitoras.

Um dia o Faruk El-Katib, diretor da Grafipar, que publicava a *Rose*, teve a ideia de fazer uma pesquisa para ver o perfil do leitor da revista. Aí fomos demitidas, porque a revista era vendida para gays. As mulheres não tinham nem coragem de comprar a *Rose*. Os gays provavelmente não liam o que a gente escrevia, só olhavam.

Como funcionam suas composições [musicais] em parceria?

Sempre entrego a letra pronta para o artista que vai gravar. Normalmente ninguém mexe nela depois que a entrego. Com o Arnaldo Antunes é assim. Não mexeu em “Socorro” nem em “Atenção”. Já “Aranha” a gente fez junto. “Se tudo pode acontecer” fizemos em quatro pessoas ao mesmo tempo. É uma negociação interessante, quando tem mais gente fazendo a letra. Em “Se tudo pode acontecer” era o Paulo Tatit fazendo a música. Eu e o Arnaldo, a letra, com pitacos do João Bandeira. É isso. Tem que ter uma negociação. Com o Itamar [Assunção] e a Alzira [Espíndola] rolou muita parceria.

Qual é a história da canção “Socorro”?

O Sartre diz, acho que em *O ser e o nada*, que a tristeza não é um sentimento verdadeiro. O sentimento verdadeiro é a raiva, mas, como a raiva não é socialmente aceita, a gente civilizadamente baixa o tônus afetivo para controlar a raiva. Vai baixando e ficando uma coisa que a gente chama de tristeza. Mas, às vezes, a dor é tanta, e você tem que baixar a tal ponto a raiva, que você para de sentir. Isso efetivamente acontece. Aconteceu comigo. Eu tinha lido *O ser e o nada*. Não que eu tenha lembrado disso na hora de escrever “Socorro”, mas depois falei: “Essa música é sobre esse pen-

samento do Sartre”. Foi um momento de muita dor na minha vida. Fiquei afásica, apática. E aí me veio essa coisa do “socorro, não estou sentindo nada”. Freud diz que o humor é a vitória do ego sobre o princípio da realidade. Acho que a arte também. Não só o humor, mas a arte também. A gente escreve tanto sobre o sentir e, de repente, escreve sobre o não sentir. Aí veio o resto da letra. Foi, talvez, uma recompensa das energias cósmicas, porque até hoje essa música me dá dinheiro. Não escrevi com habilidade, escrevi com as vísceras. Quando a gente é visceral, acho que vai mais longe.

Que conselho você daria a quem está começando na literatura?

Vejo gente tão novinha já se achando e já querendo lançar, publicar. Às vezes você não está pronto ainda. Comecem a vir opiniões críticas e isso vai interferindo na tua produção. Você talvez pudesse ir mais longe, mas de repente um elogio te satisfaz. É um perigo. A Helena Kolody tem um poema sobre isso. Não com essas palavras, mas é mais ou menos assim: “Que a crítica não te retarde o passo, e que o elogio não te apresse o passo”. A ideia é essa. Por conta disso, levei muito tempo mostrando meus poemas para pessoas que eu admirava, grandes poetas. Mostrava meus poemas para o Augusto de Campos, para o Décio Pignatari, mostrei para o Reinaldo Jardim. Além do Paulo Leminski, claro. Mas o Paulo era suspeito. A gente procurava ter interlocutores exigentes. Com o tempo, fui — pelas reações deles — adquirindo segurança de efetivamente mostrar em público. Antes de publicar em livro, puliquei em jornais, revistas, cadernos culturais. Também tinha uma riqueza aqui em Curitiba, uma época que tínhamos Paulo, Solda, Retta-mozo, Mirandinha, Reinaldo Jardim trabalhando nos ca-

dernos de cultura dos jornais locais. Era só poesia de qualidade. Eles iam botando coisas minhas ali, fui entrando e chegou uma hora que disse a mim mesma: “Tá bom, posso lançar um livro”. Eu tinha 34 anos.

2018

MEL DUARTE

“Sou uma pessoa que gosta de movimento. De circular e falar. Acredito na palavra como ferramenta de transformação. A partir do momento que ocupo um espaço falando, posso despertar uma nova consciência nas pessoas.”

A paulistana Mel Duarte, 29 anos, participou de uma edição especial do projeto Um Escritor na Biblioteca incluída na programação da segunda edição da Festa Literária da Biblioteca, a Flíbi. No bate-papo, falou inicialmente sobre sua relação com bibliotecas: ela conheceu um espaço cultural com livros aos 10 anos e, posteriormente, viria a atuar num desses locais.

Autora dos livros de poemas *Fragmentos dispersos* (2013) e *Negra nua crua* (2016) — este traduzido para o espanhol e publicado em Madri, na Espanha —, Mel afirma que despertou para a poesia aos 8 anos com um livro de Fernando Pessoa. “A partir de então, me encantei e disse: ‘Nossa, isso é muito legal. Também quero fazer’”, contou a artista nascida na Zona Norte e criada na Zona Sul de São Paulo.

Mel recuperou episódios relevantes de seu percurso, como o fato de ter frequentado desde 2009 os saraus da Cooperifa, realizados no Bar do Zé Batidão, na Zona Sul paulistana. Também falou sobre sua participação na Festa Literária Internacional de Paraty (Flip), em 2016, oportunidade, segundo a poeta, para furar uma bolha: “Algumas pessoas conheceram algo ‘novo’ e, se gostaram, puderam procurar mais informações a respeito”.

Ela diz fazer questão de ocupar todos os espaços disponíveis, sejam emissoras de tevê, escolas, bibliotecas — além da rua, principalmente. Há seis anos ela participa do Poetas Ambulantes, coletivo que invade, com poesia, vagões de metrô e ônibus na capital paulista. O importante, afirma, é fazer o que faz sem perder sua verdade.

A artista comentou ainda, entre outros assuntos, os *slams* (batalhas de poesia), citou o poeta e ativista Sérgio Vaz e lembrou de seu encontro com Elisa Lucinda, artista que ela admira e com quem estabeleceu contato e parcerias — “Aque-la mulher é uma escola em forma de gente, traz muita informação e ancestralidade naquele corpo”.

* * *

Qual é a sua história com as bibliotecas, os livros? Quem te iniciou na leitura e na poesia?

Conheci poesia na escola e comecei a escrever aos 8 anos. Mas foi, principalmente, a partir de um livro do Fernando Pessoa que fui fisgada pela poesia. Me encantei e disse: “Nossa, isso é muito legal. Também quero fazer”.

Tive contato com biblioteca aos 10 anos. Na ocasião, meus pais me levaram ao SESC Pompeia, em São Paulo, para uma atividade que acontecia dentro de uma biblioteca incrível, um espaço lúdico e divertido, com estrutura bacana. A impressão que tive foi a de estar num lugar único e, naquele momento, não sabia que existiam outros espaços similares em São Paulo.

Entre 2014 e 2016, trabalhei numa biblioteca da cidade. Atuei em uma unidade da Zona Sul e presenciei uma espécie de mudança de paradigma. Havia uma cultura, por parte de funcionários mais antigos, de que biblioteca é um espaço de silêncio, estudo e concentração. Compreendo isso perfeitamente. Mas as bibliotecas também se tornaram centros culturais e, naquela situação, havia um programa em que jovens eram contratados para levar conteúdos variados, incluindo música. Evidentemente que a questão provocou conflitos.

A internet chegou e, desde então, a galera quase não frequenta mais biblioteca para, por exemplo, apenas fazer pesquisa. Por isso, é importante que as bibliotecas ofereçam atividades culturais, e não apenas empréstimo de livros, o que elas também devem fazer, evidentemente. Enfim, durante os anos em que trabalhei em biblioteca percebi como é preciso apresentar atrações estimulantes para atrair a população.

Mais de uma vez em entrevistas você comentou ter a sensação de que as pessoas vivem numa bolha. O que a gente não conseguiu enxergar ainda sobre esse movimento de poesia na periferia, que parece que já tem uns 20 anos?

Quando fui convidada para a Festa Literária Internacional de Paraty (Flip), em 2016, apresentei poemas que há tempos já mostrava em outros espaços, seja em *slams* ou na rua. E, para muitas pessoas, aquilo foi uma surpresa. Teve gente que disse: “Nossa, existe uma juventude fazendo isso?”. Acontece que faz muito tempo que o pessoal da periferia realiza performances similares, mas na periferia. Tem gente que ouve falar do meu trabalho, e diz o seguinte: “Vem aqui na Avenida Paulista, onde fica o meu escritório, para eu conhecer o que você faz!”. Respondo que não vou, que o interessado deve ir até onde eu meu apresento e, depois, a gente conversa. Enfim, acho que a partir do momento em que estive na Flip, consegui furar uma bolha: algumas pessoas conheceram algo “novo” e, se gostaram, puderam procurar mais informações a respeito.

Sérgio Vaz, que é o criador da Cooperifa, falou certa vez: “Fazemos poesia com menos crase e menos vírgula”. Isso há quinze anos. Hoje, qual é essa poesia? Ela se “refinou”, ou se modificou muito?

Quando o Sérgio Vaz diz que na periferia se faz poema com menos crase e menos vírgula ele está dizendo, entre outras coisas, que a gente não precisa estar no lugar da poesia falada coloquialmente. Na escola, professores apresentam poetas conservadores, autores de poemas com palavras que não fazem parte do vocabulário contemporâneo, e os alunos precisam até de dicionário para entender. De repente, você conhece um movimento, na periferia, em que as pessoas

apresentam poemas que dizem respeito à sua vida e de uma forma simples, direta, que te toca. Aí você começa a entender que a poesia pode ser divertida, com palavrão e que é até possível falar “errado”. Porque, né, esse “errado” é apenas um ponto de vista. Cada um fala do seu jeito e a poesia falada traz muito disso: é o meu jeito de falar, a maneira como eu quero que o meu texto chegue nas pessoas. Você fala o que está no seu coração e coloca isso pra fora da melhor maneira que conseguir. Hoje, a gente vive num momento em que todos têm de falar. E eu uso isso, a poesia falada, para tratar de questões da minha vida, do meu tempo.

**Você chegou a frequentar o bar do Zé Batidão?
Como foi esse encontro?**

Fui na Cooperifa pela primeira vez em 2009, já faz bastante tempo. Quem é picado pelo bichinho do sarau, fica meio viciado e quer participar sempre. O Bar do Zé Batidão, onde acontece a Cooperifa, realiza um dos saraus mais antigos de São Paulo. É um espaço de resistência, que fez e faz muita história. Foi e é muito importante pra mim e pra muita gente de São Paulo.

Você conheceu a Elisa Lucinda? Como foi? Gostaria de saber também qual o lugar dela nas suas referências — da Elisa Lucinda e de outras mulheres negras.

Desde a primeira vez que vi, me encantei com a Elisa Lucinda. Pensei o seguinte: “Nossa, essa mulher faz tudo. Tem uma voz incrível, escreve, atua, ela é maravilhosa!”. Tive uma oportunidade de fazer um sarau com ela, numa unidade do SESC, no interior de São Paulo, e foi um aprendizado gigantesco. Aquela mulher é uma escola em forma de gente, traz muita informação e ancestralidade naquele corpo. É in-

crível! A partir daquele primeiro encontro, começamos a nos envolver em outros eventos, inclusive eu a encontrei na Flip deste ano. Fui conferir uma mesa, ela estava lá e me chamou para declamar. Foi demais. Quem ainda não conhece, por favor, conheça o trabalho da Elisa Lucinda. Vale muito.

Salvo engano, acho que o *slam* ainda é um pouco uma incógnita para as pessoas. Você poderia apresentar pra gente esse movimento?

Slam significa torneio, batalha, e é um movimento que surgiu em Chicago, nos Estados Unidos, na década de 1980, e chegou ao Brasil, principalmente em São Paulo, em 2008 por meio da Roberta Estrela D'alva. *Slams* são batalhas de poemas falados. Para alguns, parece com batalha de rap, mas não é a mesma coisa. Na batalha de rap, tem um beat, uma batida, são escolhidos temas e é, enfim, uma espécie de disputa de conhecimento. Em geral, tem um tempo para rimar, por exemplo, 30 segundos. Aí soltam o beat e a pessoa tem que rimar com o tema proposto. Já a batalha de poesia é diferente. Cada pessoa, cada *slammer*, chega e apresenta os seus poemas. É só a voz do poeta, sem acompanhamento musical. São, em média, até três minutos para apresentar o poema. E tem jurados que selecionam e depois acontecem eliminatórias. Acontece em muitas quebradas, principalmente na Zona Leste de São Paulo, que é uma das regiões que mais tem *slam* no Brasil.

E o público, reage de que jeito?

Reage de tudo quanto é jeito. Isso que é o mais doído. Você vê gente chorando, você tem que ficar lá mantendo a postura e fazendo a poesia. Você vê gente tretando porque, sei lá, você falou alguma coisa, a pessoa não concordou...

Há uns 8, 7 anos, eu e uns amigos discutíamos algumas questões relacionadas à poesia, por exemplo: gostamos de poemas, vamos a saraus, mas e a maioria das pessoas? Pior, muita gente acha que poesia é uma coisa chata e inacessível. O que a gente poderia fazer para, mesmo minimamente, enfrentar esses problemas? Pensamos que uma solução seria atuar dentro do transporte público. Assim surgiu, há 6 anos, em São Paulo, o projeto Poetas Ambulantes, um coletivo do qual eu faço parte. O nome surgiu inspirado na proposta dos vendedores ambulantes que atuam nos metrô e ônibus paulistanos. Pagamos a passagem, mas invadimos o metrô ou algum ônibus com poesia. Dizemos algo que outros vendedores dizem, mas salientamos que vamos oferecer poesia: “Eu podia estar matando, eu podia estar roubando, mas eu estou aqui humildemente declamando poesia”. Aí a gente começa a fazer uma sequência de poemas e é muito legal.

Falando em reação do público, fico imaginando como é que é entrar em vagão de metrô, em ônibus [fazendo performances].

Quando entramos, como Poetas Ambulantes, em um ônibus ou vagão de metrô, algumas pessoas nos olham de um jeito que parece dizer o seguinte: “Lá vem esse povo querendo vender alguma coisa, que saco!”. Aí a gente começa a declamar e os semblantes dos passageiros se modificam. Pessoas tiram os fones de ouvido e começam a prestar atenção. Em algum momento, um de nós comenta: “Se alguém aqui quiser declamar um poema, cantar, dançar, fazer qualquer tipo de intervenção artística, pode fazer que ganha um livro”. Um de nós ainda completa: “Ei, é um livro direto da mão do poeta ainda vivo, o que é mais incrível”. E autografa na hora para a pessoa. As pessoas começam a participar. E você

percebe que, de fato, tem um monte de poeta disfarçado de trabalhador. Tem gente que, após a nossa intervenção, agradece: “Obrigado, o que você falou fez toda diferença pro meu dia”. Sabe, nossa ação pode ser pequena, mas é uma forma de trocar energia e mostrar para as pessoas que a poesia está aí, viva, para todos, distante de qualquer pedestal.

Em algum momento você acha que vai ser necessário sair da rua, ou se saísse desse espaço urbano deixaria de ser a Mel Duarte?

Se a Globo me chamar? É claro que eu vou. Tem convite do SBT? Estou dentro. Vou na TV Cultura, no SESC, em bibliotecas, na rua, ocupo todos os lugares possíveis. O importante é fazer o que faço sem perder a minha verdade. Preciso entrar em cena para públicos diversos, diante de pessoas variadas. Não sou contratada por uma grande editora, nem tenho produtora. Portanto, meu trabalho precisa fluir. Se eu não ocupar os espaços, como é que as pessoas vão me conhecer? A partir do momento em que recebo um convite, por exemplo, para fazer um trabalho publicitário, tenho a seguinte postura: “Beleza, então deixa eu entender o que esse trabalho significa. Quem está querendo me contratar? O que a empresa deseja comigo? Por que a Mel Duarte é importante para esse projeto?”. Se for para somar, vou em frente.

Sou uma pessoa que gosta de movimento. De circular e falar. Acredito na palavra como ferramenta de transformação. Acho que, muitas vezes, não conseguimos ver a importância e a potência que a gente pode ter por meio de nossas palavras. Então, a partir do momento que ocupo um espaço falando, posso despertar uma nova consciência nas pessoas. Isso, para mim, é importante, diria até fundamental.

[Mas] tem que ser na rua, tem que ter interação com o povo, é ali que nasce a sua arte? Ela não deseja estar num lugar de silêncio e isolamento?

Quando vou até uma escola e realizo, por exemplo, um sarau, alguns alunos perguntam: “Nossa, que legal! Posso fazer isso também?”. Respondo: “Sim, você pode”. Aí alguém percebe que sou autora de livro e comenta: “Quando crescer eu quero ser escritora, quero ser poeta. Eu também posso escrever e publicar um livro?”. Digo o seguinte: “Sim, você pode ser escritora, poeta, e pode escrever e publicar o seu livro”. Curioso é que quando falei para os meus pais, que são ligados à arte, que eu queria ir por esse caminho, eles quase tiveram um teco! Ficaram preocupados e não paravam de falar: “Mas, Mel, você não vai ganhar dinheiro e não vai ser feliz sendo artista!”. Sempre reagi argumentando que eu precisava ser artista.

É difícil, claro que é, e justamente por isso quem é artista não pode deixar o sonho das pessoas morrer. Agora, se a pessoa quer ser poeta ou escritor, então que estude. Que seja a melhor poeta e o melhor escritor que puder ser. É importante estudar, porém a pessoa também precisa frequentar espaços culturais. Me criei em saraus e foi lá que desper-tei para questões políticas e sociais que, anteriormente, não tinha noção do que eram. Foi quando eu entrei nesses movimentos culturais que muita coisa mudou. É importante, sim, que as pessoas participem de movimentos e absorvam novas ideias. Isso é válido demais para a vida, para a construção do sujeito como ser humano.

Não lembro de tantas poesias na literatura brasileira que tenham nascido de uma reposta imediata a um fato noticioso, como sua “Verdade seja dita”. Como foi a história desse poema?

Para quem não conhece, é um poema de 2014. E eu escrevi esse poema porque em São Paulo começou a existir um movimento chamado “Rachão poético”, que eram batalhas de poesias em grupos. Então você juntava outros poetas, escreviam juntos textos para batalhar. E aí em algum momento da nossa conversa a gente entrou no assunto da Maria do Rosário: “Porra, muito foda, essa cultura do estupro, tal”. Então sentei e escrevi, e saiu “Verdade seja dita”.

Mas até hoje [o poema] reverbera e, ao mesmo tempo que fico feliz em saber que muitas mulheres se sentem representadas ali, me preocupa muito que até hoje a gente ainda tenha que falar sobre isso. Gostaria de desencanar desse poema, porque o que me preocupa mesmo é a gente ter que continuar falando a respeito disso, sabe. Eu quero que chegue um momento em que a gente não precise mais ficar explicando o óbvio. Isso é o que mais me incomoda nesse poema.

2018

JOÃO SILVERIO TREVISAN

“É indescritível a sensação de deixar uma obra, porque essa é a parte mais agradável, de fato, da escritura literária. É uma coisa deslumbrante. É a sensação de ter jogado uma garrafinha no mar e alguém a ter encontrado.”

Veterano da literatura brasileira, João Silvério Trevisan, aos 74 anos, continua produzindo como um estreante. Seu mais recente romance, *Pai, pai* — um acerto de contas familiar — terá duas outras partes, que já estão bem encaminhadas. Além da trilogia, Trevisan também tem outro romance pronto. E muitas e muitas pastas com roteiros de filmes, contos, ensaios e outros escritos. “Sou um coelho, do ponto de vista de produção literária”, contou, na edição de novembro de 2018 do projeto Um Escritor na Biblioteca.

Durante o encontro, o autor do romance *Rei do cheiro*, vencedor do prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) em 2009, fez uma retrospectiva de sua produção literária, comentando detalhes da feitura de seus títulos mais emblemáticos, entre eles o monumental *Ana em Veneza*, produzido ao longo de quatro anos. “Escrevi o romance acuado por uma questão que sempre me atormentou muito: o que é o Brasil? O que é ser brasileiro?”

Trevisan viveu em Berkeley, na Cidade do México e em Munique. Ativista dos Direitos Humanos, fundou em 1978 o Somos, primeiro grupo de liberação homossexual do Brasil, e, ainda na década de 1970, foi um dos pioneiros d’*O Lampião da Esquina*, jornal mensal voltado à comunidade homossexual brasileira.

Seu ensaio *Devassos no paraíso* é um marco no estudo da homoafetividade no Brasil, dialogando com diversos campos do conhecimento e expressões da nossa cultura — o cinema, o teatro, a política, a história, a medicina, a psicologia, o direito, a literatura e as artes plásticas. “Estou comovido com a repercussão que o livro está tendo nas novas gerações”, disse o autor sobre a mais recente edição de *Devassos*.

Também comentou o trabalho em suas oficinas de criação literária, que desde 1987 ajudaram a formar mais de

uma geração de novos escritores. Sobre o momento político do país, ele se diz perplexo, embora revigorado pela força da criação. “Nós estamos aqui, prontos para o que der e vier, porque nós criamos. Tem gente que gosta de destruir. Mas nós vamos criar. Vão destruir? Nós vamos continuar criando.”

* * *

Como você se formou leitor?

Nasci numa cidadezinha chamada Ribeirão Bonito, não é Preto, é Bonito. Ribeirão Preto é uma cidade enorme, mais para o norte, e a minha cidadezinha fica no centro do Estado [de São Paulo], entre São Carlos e Araraquara. Tem 10 mil habitantes. Houve um período de migrantes nordestinos, por conta da cana, e tem uma coisa curiosa: no tempo em que eu morava lá, tinha uma livraria e hoje não tem mais. Estou tentando doar a minha biblioteca, que é uma senhora biblioteca, de 6 mil exemplares, para o município, mas está complicadíssimo.

Minha mãe fez uma pequena biblioteca para mim. E comprava a prazo os livros que tinha na livraria da cidade. Então eu tinha uma pilhazinha de livros para ler durante as férias. Porque eu era muito tímido e tinha vergonha de me encontrar com as outras pessoas. Como estava no seminário, tinha medo de ser... enfim, de me chatearem, aborrecerem. Sofria *bullying* de várias ordens por ser esse menino arredoio.

Gostaria muito que você falasse sobre o processo de construção e criação de *Ana em Veneza*, que eu sei que te ocupou durante um bom tempo.

Ana em Veneza foi uma grande empreitada na minha vida, que durou quatro anos. Recebi uma bolsa para um ano,

e espiciei para quatro. Escrevi o romance acuado por uma questão que sempre me atormentou muito: o que é o Brasil? O que é ser brasileiro? Lembro que, quando o livro foi lançado na Alemanha, em 1998, estive lá e fiz uma turnê pelo país com minha tradutora. Dei uma entrevista ainda no Brasil para um canal de televisão, e quando cheguei na Alemanha a editora tinha articulado para que essa entrevista fosse ao ar na tevê de lá. Aí fizeram um cartaz de *Ana em Veneza* com a seguinte frase: “O brasileiro traz o exílio no coração”, que era tirada de um trecho da minha entrevista. E esse é o tema de *Ana em Veneza*.

Que [outros] temas para você eram urgentes naquela época, temas que você queria trazer para o romance?

Ana, que é negra, vai no século XIX, em 1858, para a Alemanha junto com uma menina chamada Júlia da Silva Bruhns Mann, de quem ela era a “mucama”, ou seja, escrava da Júlia. A mãe da Julia havia morrido e o pai, que era alemão, decidiu levar os filhos para serem alfabetizados na Alemanha. Ele tinha parentes lá, então se sentia mais seguro. Era um fazendeiro alemão na região de Paraty, onde a Júlia nasceu. Na minha ficção, Ana permanece trinta anos na Europa, trabalhando em circo. O que uma negra estaria fazendo lá, senão se apresentando como essa figura exótica que ela significava? Esse é o primeiro exílio, de alguém que saiu da África, foi para o Brasil, nunca se alfabetizou, falava um português muito ruim, foi para Europa e também nunca se alfabetizou em alemão. Falava alemão para se comunicar, mas não tinha articulação do ponto de vista da língua propriamente. Mas toda a questão da Ana, desse exílio, foi um grande desafio para mim: como é que eu iria construir uma personagem de uma analfabeta que se tornou uma sá-

bia? Como era essa sabedoria? E era uma sabedoria todinha resultante da vivência do exílio.

***Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil da Colônia à atualidade* teve agora recentemente uma nova edição atualizada e ampliada. Quantos anos você esteve envolvido nesse projeto?**

Morei três anos fora, no período da ditadura, um ano e meio nos Estados Unidos, em Berkeley, na Califórnia, que era um caldeirão revolucionário contracultural no período. Escrevi *Devassos no paraíso* para saber onde estava. E trouxe como experiência de volta para o Brasil, de exilado, todo esse contato, que foi importantíssimo, com as coisas que estavam acontecendo no mundo naquele momento. E Berkeley era emblemática. Naquela época, por exemplo, já havia uma preocupação ambientalista muito grande lá. Uma grande consciência de luta antirracista, da luta feminista e da luta pelos direitos dos homossexuais. E quando cheguei ao Brasil, trazendo toda essa carga, que foi muito intensa e muito gratificante, desembarquei numa espécie de deserto. Foi aí que eu e meu namorado no período começamos a elaborar o grupo Somos, em 1978. E exatamente no mesmo período, fundamos o jornal *O Lampião*, do qual eu era um dos editores. Foi quando me ocorreu escrever *Devasso no paraíso*, graças à solicitação de uma editora inglesa, de Londres.

E, olhando para trás, depois desses mais de 30 anos da publicação, que percepção você tem dessa obra?

Lancei a primeira edição em São Paulo e Londres. Na época, o livro esgotou rapidamente a primeira tiragem. E a repercussão foi imediata. Lembro que o ator Paulo Villaça, já falecido, que fez o protagonista de *O bandido da luz ver-*

melha, me telefonou do Rio de Janeiro: “Trevisan, eu quero muitíssimo te agradecer, porque você me lembrou que eu sou veado e sou feliz”. Ele estava muito emocionado. Mas logo depois veio, como um tsunami, a AIDS, e o livro ficou num limbo violento. Só consegui fazer uma terceira edição em 2000. Lembro que os editores davam os mais diversos pretextos para dizer que não podiam relançá-lo. Esse período de recusas foi um mergulho não só no limbo, mas também no purgatório, dando umas queimadas no inferno. Aí percebi um pouco melhor que o livro estava mexendo com as pessoas, e muito negativamente, inclusive.

A única resenha que saiu do livro na época foi na *Folha de S. Paulo*. O crítico, um homossexual que eu conhecia, arrasou com o livro, dizendo que neste país não havia editores com coragem suficiente para mandar o escritor cortar trechos de suas obras que não eram necessários. A universidade também não gostou do livro no período. Escrevi um livro antiacadêmico, com todo o rigor de um livro de academia, porque a pesquisa é bruta.

Mas aí veio essa quarta edição, que também penei muito para que saísse. E, digo isso com orgulho, estou comovido com a repercussão que o livro está tendo nas novas gerações. Jamais poderia imaginar. Eu tenho sido recebido com muito carinho, as pessoas estão completamente embasbacadas com o livro. Falei com o [ator] Guilherme Weber, pelo Facebook, e ele disse que estava “empolgadíssimo com a leitura” do *Devassos*. Tenho recebido esse retorno das pessoas o tempo todo.

O que esse gesto de olhar para trás te revela?

A publicação de *Devassos* já faz parte da história da cultura LGBT a essas alturas. Na última parte do livro, que

se chama “Resistência dos vaga-lumes”, faço alusão ao fato de que eu jamais encontrei a comunidade LGBT no Brasil com tamanho nível de consciência política. Nos meus artigos, tanto para a revista *Sui Generis*, quanto para a *G Magazine*, muito frequentemente fazia críticas severas a algumas situações da comunidade. Coisas muito negativas. Uma delas era o baixo nível político dos gays no Brasil. E, quando eu falo de nível político, não me refiro à política partidária, mas sim ao nível político sobre os direitos dos gays e de como lutar por eles. Era uma comunidade completamente refratária e muito distante dessas coisas — e que ainda continuava, de certo modo, culturalmente, dentro do armário, mesmo que frequentasse sauna, boate, clubes etc.

Seu livro mais recente, *Pai, pai*, é um romance de formação? Tem a ver com a sua bagagem de literatura alemã?

Comecei a escrever esse romance no meio de uma depressão. Bem, eu sou um depressivo crônico, e isso pelo menos já aprendi a aceitar nos meus anos de análise. Mas foi um livro muito difícil de montar. Fui bastante ajudado pelo meu editor, Marcelo Ferroni, da [editora] Alfaguara, que foi um grande parceiro. Não sabia exatamente o que eu estava fazendo, senão um balanço da minha vida, como um idoso pode fazer. Ou buscando alguma paz, ou num clima de balanço que já pressupõe essa paz. Que é uma coisa muito gratificante da velhice, você poder olhar seu limite que está logo ali, seu prazo de validade, você sabe que está bem mais próximo, e aí você diz: “Bom, o que tenho a perder, senão a minha verdade?”. Então o que eu fiz foi, ao analisar a minha relação com meu pai, e como ele percorreu a minha vida, um strip-tease da minha alma. E acho que foi uma coisa muito

impactante para mim. O mais curioso no livro é exatamente isso, a partir dessa primeira frase: “Tudo que meu pai me deu foi um espermatozoide”, que é uma frase terrivelmente magoada e ressentida.

No [romance] *Pedaços de mim*, tem [outro] texto em que você fala do seu pai, um momento de epifania, o desafio, também, de olhar pro outro, e do perdão nas relações familiares.

No dia em que o livro [*Pai, pai*] foi para a gráfica, entrei em pânico. Pensei comigo: “Tô ferrado: qualquer pessoa que comprar o livro vai saber uma boa parte do que está na alma de João Silvério Trevisan”. Mas logo depois o pânico passou porque era exatamente o que eu pretendia fazer. Era isso. Não teria conseguido escrever esse livro se não tivesse me despedido dessa maneira. Então foi um risco que corri, e que me permitiu chegar até o final desse processo e descobrir a questão mais importante do livro: o perdão. Aliás, não foi uma descoberta, foi a reiteração do perdão, pois o perdão não é uma decisão, são sucessivas reiterações que você vai fazendo. Você não perdoa assim: “A partir de amanhã eu perdoo aquele namorado que me abandonou, ou aquela pessoa que me fez uma desfeita”. Não tem isso de marcar a data em que você vai começar a perdoar. O perdão mexe com raízes espantosas, ele mexe com emoções e acaba sendo um longo processo. Tanto que, no livro, há vários momentos de perdão do meu pai. E nunca considerei que o perdão estava pronto. Nunca me apareceu pronto. Mas quando eu chego ao final e faço aquela invocação ao perdão — acho que é o único poema presente completo no livro — aquele momento condensa o ponto em que eu gostaria de ter chegado, e talvez eu tenha chegado, mas não tenho certeza. Descobri esse extraordiná-

rio universo do perdão. Porque nós somos obrigados, antes de mais nada, a perdoar a nós mesmos, quando a gente perdoa. Perdoar tudo aquilo que nos levou a provocar as coisas que depois nós vamos perdoar nos outros, mas que na verdade começam na gente.

Quem é o público que você recebe nas suas oficinas?

Acredito que as pessoas que comparecem a uma oficina literária estão, antes de mais nada, em busca da sua expressão pessoal mais radical e mais profunda. Acho que vão ao lugar certo, mesmo que não se tornem escritores profissionais. Essas pessoas têm uma revelação sobre o que é a literatura, de tal modo que o mínimo que acontece é se tornarem excelentes leitores e leitoras, porque vão compreender um processo literário quando lerem um outro autor. E vão compreender a grandeza que está presente nessas outras obras que vão ler. Ou seja, elas vão ter uma comunicação já antecipada de um outro mundo, dentro do qual elas penetram, têm o privilégio de penetrar.

Sempre, nos meus mais de 30 anos de coordenação de oficina literária, bati o pé afirmando que não existe literatura verdadeira sem que a gente mexa com nossos demônios. Você vai trabalhar uma literatura que seja sua, pessoal, e que vai mexer com a responsabilidade de estar interpretando o seu mundo e o mundo dos outros. Então não tem escapatória: você tem que mexer lá no seu caldeirão, aquele caos terrível, onde estão sombras pavorosas, que a gente não gosta de mostrar, mas é onde estão esses demônios que nos compõem. *Pai, pai*, por exemplo, é um livro de demônios que chegam até à luz, de sombras que emergem para a luz.

Lembro que, em 1992, estava escrevendo *Ana em Veneza* e ganhei um computador 486 de presente. Era um

pouquinho melhor do que uma máquina de escrever. Era uma máquina de escrever sofisticada, mas que me ajudou muito. Sem ela, não teria feito *Ana em Veneza*. A minha sensação foi muito gratificante. Eu me sentava às nove da manhã, era tudo muito cronometrado, e recomeçava a escrita do romance. Continuava com uma grande capacidade expressiva. E foi aí que me dei conta e falei: “Caramba, quanta coisa aprendi com as oficinas, estou muito mais à vontade aqui mergulhado nesse caldeirão literário”. Então acho que sobra para todo mundo na literatura, sobra para quem faz e certamente para quem lê.

Como você vê os nossos horizontes [no Brasil] — tanto por um viés literário, desses novos escritores que você acompanha, quanto no sentido político, social?

Sempre considerei esse país um enigma a ser decifrado. E estou cada vez mais convencido de que é impossível decifrar o Brasil. Então isso, essa eleição que aconteceu este ano, para mim, foi mais um capítulo no enigma brasileiro. Como é que nós chegamos a esse ponto? Minha perplexidade é um pouco a perplexidade do poeta espanhol Antonio Machado, que num de seus versos mais conhecidos disse: “*Caminante, no hay camino. Se hace camino ao andar*”. Esse é o Brasil. Um país sem projeto, porque o projeto dele é andar. Então acho que fico com a perplexidade do poeta. E é uma perplexidade muito imensa. Mas é criativa. Nós estamos aqui, prontos para o que der e vier, porque nós criamos. Tem gente que gosta de destruir. Mas nós vamos criar. Vão destruir? Mas nós vamos continuar criando. Essa é a ideia que está na última parte da nova edição dos *Devassos no paraíso*, “A resistência dos vaga-lumes”, baseada num artigo de Pasolini e num livro do filósofo francês George Didi-

-Huberman, que menciona a necessidade da escuridão para que os vaga-lumes brilhem. Terminei o livro dizendo o óbvio: quanto maior a escuridão, mais nós brilharemos. Preparrem-se para o nosso brilho.

Você está pensando em mais algum livro ou romance?

Tenho um romance pronto já há quase três anos. Não sei se o publico no próximo ano, ou se antes sairá a segunda parte da trilogia do *Pai, pai*. A segunda parte já está quase toda completa. E aí depois tem uma terceira parte que é um pouco mais complicada. Na verdade, *Pai, pai* entrou na frente e atropelou os dois livros.

Um dos grandes problemas, lá em casa, é a quantidade de pastas com projetos futuros. Outro dia me pediram os resumos dos meus roteiros. Eu tinha, mais ou menos prontos, 12 projetos, 12 roteiros de filmes. Isso sem falar das pastas e pastas com projetos de romances. De contos nem se fala. Sou um coelho, do ponto de vista de produção literária. Mas uma vida só vai ser muito pequena para isso.

Mas tudo bem, já está de bom tamanho. Espero que ainda dê tempo de algumas outras coisinhas, mas estou satisfeito. É indescritível a sensação de deixar uma obra, porque essa é a parte mais agradável, de fato, da escritura literária. E, quando você chega ao final da sua obra, e você considera que ela está pronta, tem a sensação de que é o criador com “c” maiúsculo. Você tirou do nada. É uma coisa deslumbrante. É a sensação de ter jogado uma garrafinha no mar e alguém a ter encontrado.

OS MEDIADORES

Christian Schwartz é tradutor, jornalista e professor. Mestre em Estudos Literários (UFPR) e doutor em História Social (USP), foi pesquisador visitante na Universidade de Cambridge, Inglaterra, como parte de seu pós-doutorado pelo CPDOC da FGV. Para este livro, Schwartz entrevistou Miguel Sanches Neto, Daniel Galera, Beatriz Bracher e Paulo Henriques Britto.

Flávio Stein é mediador de leitura, leitor público, músico e encenador. Formado em Letras e com mestrado em processos de leitura na UFPR, investiga as relações entre as artes, a cultura e a educação com a vida cotidiana. Stein mediu a conversa com João Silvério Trevisan.

José Carlos Fernandes é jornalista e professor universitário, em atividade na UFPR. Tem doutorado e mestrado em Estudos Literários. Atua como colunista no jornal *Gazeta do Povo* e soma 30 anos de atividades na imprensa. Fernandes sabatinou Paulo Venturelli, Alice Ruiz e Mel Duarte.

Luiz Andrioli é escritor e jornalista. Autor de *O circo e a cidade*, *O laçador de cães*, *O silêncio do vampiro*, *A menina do circo* e *Notícia de um naufrágio*. Andrioli conduziu a entrevista com Mario Prata.

Luís Henrique Pellanda é cronista, contista, dramaturgo e músico. Publicou, entre outros livros, as coletâneas de crônicas *Detetive à deriva* e *Asa de sereia* e os contos de *O macaco ornamental* e *A fada sem cabeça*. Pellanda conversou, neste livro, com Silvano Santiago, José Luiz Passos e Luiz Antonio de Assis Brasil.

Marcio Renato dos Santos é autor dos livros de contos *Minda-au* (2010), *Golegolegolegolegah!* (2013), *2,99* (2014), *Mais laiquis* (2015), *Finalmente hoje* (2016), *Outras dezessete noites* (2017) e *A certeza das coisas impossíveis* (2018). Mediou os bate-papos com Affonso Romano de Sant'Anna, Fabrício Carpinejar, Marcelino Freire e Laurentino Gomes.

Miguel Sanches Neto é professor na Universidade Estadual de Ponta Grossa. Autor de mais de 30 livros, como os romances *Chove sobre minha infância*, *Um amor anarquista*, *A máquina de madeira*, traduzidos para o espanhol. Recebeu, entre outros, o Prêmio Cruz e Sousa (2002) e Binacional das Artes e da Cultura Brasil-Argentina (2005). Sanches Neto conduziu as conversas com Ana Miranda e Marina Colasanti.

Omar Godoy é jornalista. Trabalhou na rádio *Lumen FM* e nos jornais *Gazeta do Povo* e *Folha de Londrina*. Atualmente é editor da revista *Helena* e coordenador do Prêmio Paraná de Literatura. Godoy sabatinou Mario Bortolotto, Ruy Castro e Angélica Freitas.

Ricardo Sabbag, curitibano, é jornalista. Editor da *Gazeta do Povo* e professor do UniBrasil Centro Universitário, já colaborou com veículos como as revistas *VEJA* e *Cult* e o jornal *Rascunho*. Foi o entrevistador de Lira Neto.

Yuri Al'Hanati nasceu em Paraty (RJ) e vive em Curitiba desde 2004. Formado em jornalismo pela UFPR, é criador da plataforma cultural multimídia *Livrada!*, que mantém de forma independente desde 2010. Mediou a conversa com Paulo Lins.

ESTE LIVRO FOI COMPOSTO EM TIPO MILLER E IMPRESSO EM
DEZEMBRO DE 2018 PARA A BIBLIOTECA PÚBLICA DO PARANÁ.



BIBLIOTECA
PÚBLICA
DO PARANÁ



GOVERNO DO ESTADO

